

ARNE HÖCKER, OLIVER SIMONS (Hg.)

Kafkas Institutionen

[transcript] Lettre

Arne Höcker, Oliver Simons (Hg.)
Kafkas Institutionen

ARNE HÖCKER, OLIVER SIMONS (Hg.)
Kafkas Institutionen

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Faksimile des ersten Briefes Franz Kafkas an
Felice Bauer; Schreibmaschine auf dem Briefpapier der Prager
Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt, Kopie des Originals
ohne Briefkopf der AUVA im Literaturarchiv Marbach.

Satz: Danny Bowles, Arne Höcker, Oliver Simons

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-508-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

Inhalt

Arne Höcker / Oliver Simons Kafkas Institutionen. Einleitung	7
---	---

Diskurse

Nacim Ghanbari Kafka. Die Hausordnung	17
--	----

Wolf Kittler In dubio pro reo. Kafkas »Strafkolonie«	33
---	----

Benno Wagner Metamorphosen des Opfers bei Franz Kafka	73
--	----

Erhard Schüttpelz <i>Eine Berichtigung für eine Akademie</i>	91
---	----

John Zilcosky Von Zuckerbaronen und Landvermessern. Koloniale Visionen in <i>Schaffsteins Grüne Bändchen</i> und Kafkas <i>Das Schloß</i>	119
--	-----

John T. Hamilton Canis Canens. Oder: Kafkas Respekt vor der Musikwissenschaft	145
--	-----

Rembert Hüser Vorsingen in Amerika	157
---------------------------------------	-----

Verfahren

Rüdiger Campe Kafkas Fürsprache	189
------------------------------------	-----

Zachary Sng Das Fehlläuten der Nachtglocke. Zu Kafkas Erzählung <i>Ein Landarzt</i>	213
Arne Höcker Literatur durch Verfahren. Beschreibung eines Kampfes	235
Thomas Weitin Revolution und Routine. Die Verfahrensdarstellung in Kafkas <i>Strafkolonie</i>	255
Oliver Simons Schuld und Scham. Kafkas episches Theater	269
Alexander Honold Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift	295
Siglen	321
Autorin und Autoren	323

Kafkas Institutionen

Einleitung

Im gesamten Werk Franz Kafkas gibt es nur eine Erzählung, die den Begriff »Institution« ausdrücklich nennt. Es ist die »Institution des Kaisertums« (NI 355), von der der Erzähler in *Beim Bau der chinesischen Mauer* jedoch nur noch als *Legende* erzählt. Eingelassen ist diese Legende von der kaiserlichen Botschaft in die Erzählung vom chinesischen Mauerbau, die ihrerseits von einer Institution handelt, einer »Einrichtung«, die den Status einer Institution besitzt und Subjekte einem kollektiven Willen entsprechend ausrichtet. Anders als die Institution des Kaisertums findet diese »Einrichtung der Führerschaft«, von der Kafkas *Bau der chinesischen Mauer* handelt, ihre Legitimation nicht in der Form charismatischer, sondern in der rationaler Herrschaft, der das Beamtentum, die Amtshierarchie, die Verwaltung, also ein ganzer bürokratischer Apparat entspricht. Im *Bau der chinesischen Mauer* behandelt Kafka das Thema der Institutionen so ausdrücklich wie in kaum einem anderen seiner Texte: Nicht nur werden Institutionen hier explizit als solche ausgewiesen, sondern ihre Verfahrensweisen werden poetologisch verhandelt und in Beziehung gesetzt zum eigenen Schreiben, das, will es von Institutionen berichten, mit ihren Verfahren brechen muss. Insofern führt die folgende kurze Lektüre vom *Bau der chinesischen Mauer* ins Zentrum der in diesem Band verhandelten Fragestellung und zu einem Problem, dem sich die Interpreten von *Kafkas Institutionen* stellen müssen. Denn die Erzählung führt genau jene Unterscheidung ein, die für das Funktionieren und die Stabilität von Institutionen grundlegend ist, die Unterscheidung zwischen Selbstdarstellung einerseits und den Praktiken und Techniken ihrer Verfahren andererseits. Und sie führt diese Unterscheidung aus in einer Poetik, die, so paradox es scheinen mag, sie anwendet und zugleich unterläuft.

Beim Bau der chinesischen Mauer gibt sich nicht als Erzählung, sondern als historischer Bericht, in dem es folglich nicht mehr darum geht, eine subjektive Erfahrung im Prozess des Erzählens zu vergegenwärtigen. Der Berichterstatter ist Historiker, er sammelt die Aussagen über einen Gegenstand und fügt sie zusammen, er bezieht die Reden anderer mit ein, die »Behauptungen« und »Legenden« (NI 338), er redet nicht in seinem Namen, sondern im »Namen vieler«. (NI 344) Der Bericht legitimiert sich zum einen durch den historischen Abstand zu seinem Gegenstand, denn »meine Untersuchung ist doch nur eine historische [...] und ich darf deshalb nach einer Erklärung des Teilbaus suchen, die weiter geht als das womit man sich damals begnügte.«

(NI 346) Zum anderen berechtigen das Studium und der Vergleich dazu, die im Bericht gestellte Frage nach Grund und Ursprung vorzubringen:

Ich habe mich, schon teilweise während des Mauerbaus und nachher bis heute fast ausschließlich mit vergleichender Völkergeschichte beschäftigt – es gibt bestimmte Fragen denen man nur mit diesem Mittel gewissermaßen an den Nerv herankommt – und ich habe dabei gefunden, daß wir Chinesen gewisse volkliche und staatliche Einrichtungen in einzigartiger Klarheit, andere wieder in einzigartiger Unklarheit besitzen. Den Gründen insbesondere der letztern Erscheinung nachzuspüren, hat mich immer gereizt, reizt mich noch immer und auch der Mauerbau ist von diesen Fragen wesentlich betroffen. (NI 348)

Beim Bau der chinesischen Mauer ist keine Gründungserzählung, wie man zunächst meinen könnte, sondern sie geht diesen Geschichten selbst auf ihren mythischen Grund.¹ Und sie findet diesen gerade in der Einrichtung einer Führerschaft, die selbst nichts anderes zu sein scheint als mythische Fiktion. Die Informationen, die der Bericht über diese Institution bereitstellt, lassen sich wie folgt zusammenfassen. Die Führerschaft hat den Mauerbau angeordnet, doch »wo sie war und wer dort saß, weiß und wußte niemand den ich fragte.« Es heißt von ihr, dass sie in einer »Stube« saß, in der »alle menschlichen Gedanken und Wünsche« kreisten, »und in Gegenkreisen alle menschlichen Ziele und Erfüllungen, durch das Fenster aber fiel der Abglanz der göttlichen Welten.« (NI 345) Viel mehr lässt sich über die Führerschaft nicht sagen.

Es gibt jedoch zwei weitere Stellen im Text, die ihre Wirkung und ihr Funktionieren erklären. So heißt es zum einen, dass »wir [...] eigentlich erst im Nachbuchstabieren der Anordnungen der obersten Führerschaft uns selbst kennengelernt und gefunden« haben. (NI 344) Und nur kurz darauf ist von einem »geheimen Grundsatz vieler und sogar der Besten« die Rede: »Suche mit allen Deinen Kräften die Anordnungen der Führerschaft zu verstehn, aber nur bis zu einer bestimmten Grenze, dann höre mit dem Nachdenken auf.« (NI 345)

Die Führerschaft ist keine repressive Organisation, die primär über die Androhung oder Ausübung von Gewalt operiert. Sie besitzt geradezu einen imaginären Status. Oder in Paraphrase Arnold Gehlens, der wie der Berichterstatter an Institutionen interessierter Anthropologe war, ist die Führerschaft die auf Dauer gestellte Idee, die »obligatorisch gewordene Fiktion«,² die im Mauerbau – dem System des Teilbaus und der Organisation durch Arbeitsteilung – und der Mauer als »etwas Tatsächliches« (NI 344) ihre materielle und reale Entsprechung findet. Anders als die herrschaftliche Institution des Kaisers, von der es in der Legende der *kaiserlichen Botschaft* heißt, dass sie »Dir, dem Einzelnen, [...] eine Botschaft gesendet« hat (NI 351), die jedoch ihren Empfänger niemals erreichen wird, und selbst wenn nur als transzendenter Refe-

renz ohne materielles Signifikat ankommen würde, zeichnet sich die Führerschaft aus durch die Ausrichtung der Massen an einem realen Gegenstand.

Die Mauer sei als Schutz gegen die Nordvölker errichtet worden, heißt es zu Beginn des Berichts. Tatsächlich jedoch scheint sie durch die vielen Lücken, die sie Gerüchten zufolge selbst nach Fertigstellung noch immer aufweise, diesen Schutz gar nicht gewährleisten zu können. Stattdessen findet sie ihren Grund im System des Teilbaus als »Kommunikationssystem«, wie Wolf Kittler schreibt, das die »Wünsche vieler auf ein einziges Werk hin ausrichtet«³ und Einheit im Inneren stiftet. Das Prinzip des Teilbaus und das der Führerschaft ist eines von Ablenkung und Entlastung, keines von Zwang und Fesselung, und trägt damit einem anthropologischen Wissen Rechnung, das der Berichterstatter so formuliert:

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. (N I 344)

Verträgt das menschliche Wesen einerseits keine Fesselung, so ist es andererseits immer davon bedroht, den Boden unter den Füßen, »Umrisse und Gestalt« (N I 346) und sich selbst im Uferlosen zu verlieren. »Soweit«, heißt es, »denke den Anordnungen der Führerschaft nicht nach.« (N I 346) Die Führerschaft verleiht dem Menschen Stabilität, indem sie sein Begehren steuert und durch Einschränkung von Möglichkeiten Komplexität reduziert und ihn entlastet.

Institutionenbegriff

Der Begriff Institution hat eine weit verzweigte Geschichte in so unterschiedlichen Disziplinen wie Theologie, Wirtschaftslehre, Rechtsphilosophie und Sozialwissenschaften. Trotz differierender Akzentuierungen gibt es zunächst eine Gemeinsamkeit: Institutionen scheinen unantastbar zu sein. Theologen bezeichnen Institutionen als nicht hinterfragte Grundannahmen, die der Exegese eine Auslegungsorientierung geben; Carl Schmitt definiert die Institution in seiner Rechtslehre als vorrechtliche gesellschaftliche Beziehungsform, die eine »institutionelle Garantie« genieße: Weder die Stiftung noch der Fortbestand institutioneller Einrichtungen wie Ehe, Eigentum oder Kirche sei Aufgabe des Rechts, mehr noch: das Recht beschränkt sich allein darauf, diese Institutionen zu schützen.⁴ Und schließlich gilt auch in den Sozialwissenschaften die Institution zumeist als Einrichtung, die ihre dienende Funktion vor allem dadurch bewahrt, dass sie möglichst reibungslos funktioniert.

Im weitesten Sinne bezieht sich der Begriff *Institution* also auf alle dauerhaften und relativ stabil geformten Muster menschlicher Beziehungen, die sozia-

les Handeln strukturieren, normativ regeln und über Sinndeutung und Wertorientierung legitimieren. Im engeren Sinne bezieht er sich auf alle sozialen und juristischen Ordnungsinstanzen, wie Recht, Staat, Nation, Familie, die Formen sozialen Handelns und Entscheidens organisieren. Dementsprechend definierte Georg Simmel Institutionen als

Instanzen, die die Wechselwirkung der Elemente durch sich hindurchleiten und vermitteln und so als selbständige Träger der gesellschaftlichen Einheit wirken, nachdem diese sich nicht mehr als Beziehung von Person zu Person herstellt. Zu diesem Zweck erwachsen Ämter und Vertreter, Gesetze und Symbole des Gruppenlebens, Organisationen und soziale Allgemeinbegriffe.⁵

Emile Durkheim betonte, dass Institutionen dem Individualbewusstsein äußerlich sind, daher auch Zwang auf den Einzelnen ausüben. Die kollektiven Denk- und Handlungsmuster haben für die in ihnen gefassten Individuen dieselbe Widerständigkeit und Unverfügbarkeit wie Objekte der physischen Umwelt:

Es gibt [...] ein Wort, das in geringer Erweiterung seiner gewöhnlichen Bedeutung diese ganz besondere Art des Seins ziemlich gut zum Ausdruck bringt, nämlich das Wort Institution. Tatsächlich kann man, ohne den Sinn dieses Ausdrucks zu entstellen, alle Glaubensvorstellungen und durch die Gesellschaft festgesetzten Verhaltensweisen Institutionen nennen: die Soziologie kann also definiert werden als die Wissenschaft von den Institutionen, deren Entstehung und Wirkungsart.⁶

Der Sozialwissenschaftler Malinowski schließlich umschrieb Institutionen als soziale Einheiten, in denen die Befriedigung von Grundbedürfnissen innerhalb einer Gruppe organisiert wird. In Institutionen organisiert sich eine bestimmte Art des Handelns, und Kultur ist nichts anderes als ein Konglomerat aus teils autonomen, teils koordinierten Institutionen.⁷ Gleichzeitig erkannte auch er, dass Institutionen ihrerseits sekundäre, abgeleitete Bedürfnisse erzeugen, womit eine Tendenz der Verselbständigung einsetzt. Institutionen lösen sich von den Grundbedürfnissen und von ihrer Verankerung im menschlichen Empfinden, sie erzeugen sekundäre Gegenstände des Verlangens und adressieren den Einzelnen in Form eines Imperativs.⁸ Diese Tendenz zum abstrakt Allgemeinen verleiht Institutionen den Schein der Unantastbarkeit. Institutionen stehen für Normen, die gerade deshalb wirksam sind, weil sie mit dem gesellschaftlichen Wertesystem übereinstimmen und damit stets von sich aus legitimiert erscheinen. Sie besitzen dementsprechend eine Vermittlungsfunktion, die darin besteht, individuelles Handeln einem sozialen Konsens gefügig zu machen. Das Individuum muss Handlungsmuster internalisieren, denen auf der sozialen Ebene die Institutionen entsprechen.

Dass sich hieraus nicht nur eine Institutionen-Kritik ableiten lässt, belegt die anthropologisch ausgerichtete Gesellschaftslehre Arnold Gehlens bekanntlich besonders eindrucksvoll. Was Gehlen allarmierte, waren nicht Handlungsanleitungen der Institutionen, sondern deren Zerfall. Der Mensch als Mängelwesen sei nicht instinktgeleitet, folglich aber auch auf Distanz zu seiner Umwelt; er müsse sich verhalten und einrichten, um diesen biologischen Mangel auszugleichen, müsse Institutionen entwickeln, um sein weltoffenes Dasein zu stabilisieren. Gehlen folgend, sind Institutionen eine zweite Natur des von Natur aus geschwächten Menschen, die Verhaltensweisen vorgeben und diesen damit entlasten: sie sind »Formen der Bewältigung lebenswichtiger Aufgaben oder Umstände« und »stabilisierende Gewalten«.

Handlungsweisen werden aber erst dann zu Institutionen, wenn der ursprüngliche Zweck – die Befriedigung der primären Bedürfnisse – an den Rand geschoben und schließlich durch andere, untergeschobene Zwecke ersetzt wird. Auch dies trägt zum allgemeinen Charakter von Institutionen bei: Gehlen zufolge sind sie übertragbar, einzig durch ihre Funktion ausgezeichnet, nicht durch ihre Qualitäten. Somit sind auch die gesellschaftlichen Individuen eingebunden in ein Gefüge von sozialen Vorgaben, oder anders gewendet: Sie sind nichts anderes als Umschlagplätze institutioneller Anweisungen. Gesellschaft, so der Umkehrschluss, besteht nicht aus Individuen, sondern aus Handlungsmustern, denen sich ihre Mitglieder unterordnen müssen:

Die Formen, in denen die Menschen miteinander leben oder arbeiten, in denen sich die Herrschaft ausgestaltet oder der Kontakt mit dem Übersinnlichen – sie alle gerinnen zu Gestalten eigenen Gewichts, den *Institutionen*, die schließlich den Individuen gegenüber etwas wie eine Selbstmacht gewinnen, so dass man das Verhalten des einzelnen in der Regel ziemlich sicher voraussagen kann, wenn man seine Stellung in dem System der Gesellschaft kennt, wenn man weiß, von welchen Institutionen er eingefasst ist.⁹

Institutionen sind in der Gesellschaftslehre Gehlens derart grundsätzlich, dass sie den Menschen nicht nur entlasten; zwar werden sie oftmals als »Gestalten« erlebt, die dem Einzelnen gegenüberzustehen scheinen, die eigentliche Pointe in Gehlens Ausführungen ist jedoch, dass sie damit zur Bedingung des Individuums als Persönlichkeit werden. Nur wer von den primären Bedürfnissen befreit ist, kann sich zur Persönlichkeit entfalten: »Wer nicht innerhalb seiner Umstände, sondern unter allen Umständen Persönlichkeit sein will, kann nur scheitern.«¹⁰ Institutionen zeigen sich folglich nicht nur dort, wo von Staat, Recht und Versicherungen die Rede ist, ihre Beschreibung aus zumeist anthropologischer Sicht verdeutlicht, dass sie aus menschlichen Verhaltensweisen hervorgehen und auf diese in Form von Anrufungen und Imperativen rückwirken.¹¹

Dass Gehlen diesbezüglich gerade auf Kafka verweist, ist durchaus kein Zufall. Unter seinem kulturanthropologischen Blick wird die Lektüre Kafkas

zum drohenden Zeichen einer Krise der Institutionen. Entsprechend las Gehlen die Literatur Kafkas als vom Zerfall der Institutionen gezeichnet; in ihr werde der »Verlust« und das »Herumtaumeln der Zentren« anschaulich.¹²

Kafkas Institutionen

Institutionen bedürfen der Vertreter, Grenzwächter, Türhüter, Ratgeber und Sekretäre, um ihre Ordnungen zu entfalten. Gerade diesen Figuren schenkt Kafka seine Aufmerksamkeit. Sie dienen einerseits der Institutionenbildung, andererseits scheinen sie diesen Institutionen selber gar nicht anzugehören. Sie alle erinnern nicht zuletzt an jenen Vertreter der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt, der im Dienst seiner Institution Risikostatistiken und Unfallberichte verfasste und nachts am Schreibtisch diese Arbeit unter literarischen Bedingungen fortsetzte.¹³

Kafkas Texte sind Institutionengeschichten. Sie handeln von Ämtern, Prozessen und ihren Akten, von Volkskunde, Kaisertum und Legenden. Und sie handeln von Figuren, die von solchen Einrichtungen magisch angezogen werden und kaum in der Lage sind, ihr Dasein aus sich selbst heraus zu sichern. Kafkas Institutionen sind so einschließend wie ausschließend, immer markieren sie eine Schwelle, sei es jene zwischen Autonomie und Zwang, jene zwischen Literatur und Leben oder schließlich die ihrer eigenen Unterscheidung, die Schwelle von Institution und Individuum.

Dies ist eine der vielen Beobachtungen Rüdiger Campes, dessen Genrebestimmung des »Institutionenromans«¹⁴ am Beispiel von Kafkas Romanen *Der Proceß* und *Das Schloß* dieser Band grundlegende Anregungen verdankt. Das Leben der K.s, so Campe, werde als institutionelles Faktum dar- und vorgestellt: eine eigene Geschichte ist dementsprechend nur mehr durch das Überschreiten von Grenzen möglich, die die Grenzen des Lebens selbst markieren. Im *Proceß*-Roman sind das Geburt und Hinrichtung. »Wenn K.s Identität seine Beziehung zur Institution *ist*, dann *ist* deren Topographie, die Grenze und die Punkte des Übertritts, der Verlauf seines Lebens.«¹⁵ Und es ist ein Merkmal des »Institutionenromans«, so Campe weiter, dass diese Grenzen ebenfalls die Grenzen des Romans sind, der mit dem Eintritt in die Institution beginnt und mit dem Austritt aus ihr endet.

Die sich in Kafkas Werk häufenden Schreibszenen, die er in seinem Tagebuch unter dem Vorzeichen autobiographischen Schreibens zunächst erprobt hat, bevor sie in seinen Romanen und Erzählungen mit ihren eigenen literarischen Bedingungen konfrontiert werden, markieren genau jene Orte, an dem literarische Verfahren der Darstellung auf institutionelle Praktiken und Techniken treffen. Auf dem Spiel steht dabei nicht weniger als das Leben in seiner sozialen Dimension und Verfasstheit zwischen autonomer Selbstfindung im tradierten literarischen Modus (auto-)biographischen Schreibens und institutioneller Zuschreibung.

Wenn Kafkas Literatur somit einerseits als eine Poetik der Institutionen lesbar wird, indem sie die beiden Seiten der Unterscheidung Individuum/Institution gleichermaßen bedenkt, so geht damit andererseits eine besondere methodische Herausforderung einher. Denn die Selbstdarstellung der Institutionen durch Invisibilisierung ihres verborgenen Ursprungs in Erzählungen und Mythenbildung einerseits, und andererseits die Verfahren, die ihr Funktionieren sichern, die in Kafkas Literatur poetologisch verschmelzen, lassen sich außerhalb der Literatur kaum darstellen.¹⁶ Die Analyse literarischer Texte muss folglich mit heuristischen Trennungen operieren.

Auch wenn alle hier versammelten Aufsätze letztlich solche Unterscheidungen unterminieren, tragen wir dieser heuristischen Trennung mit der Gliederung dieses Bandes in zwei Teilbereiche Rechnung. Setzen sich die unter dem Titel »Diskurse« rubrizierten Aufsätze insbesondere mit den historischen Voraussetzungen von Kafkas Institutionen auseinander, so stehen in den unter dem Titel »Verfahren« versammelten Aufsätzen die poetischen Verfahren Kafkas im Vordergrund. Letztlich bleibt auch hier nur die Gewissheit dessen, was Kafka am 10. Dezember 1913 in sein Tagebuch notierte:

Niemals ist es möglich alle Umstände zu bemerken und zu beurteilen [...]. Solche Unterscheidungen beweisen nur, daß man Lust hat, sich zu beeinflussen und möglichst abgesondert von sich, versteckt hinter Vorurteilen und Phantasien zeitweilig ein künstliches Leben aufzuführen, so wie sich einmal einer in einem Winkel der Schenke, von einem kleinen Schnapsglas genügend versteckt, ausschließlich mit sich allein mit lauter falschen unbeweisbaren Vorstellungen und Träumen unterhält. (T 609)

Arne Höcker & Oliver Simons
(Baltimore/Cambridge Juli 2007)

Anmerkungen

- 1 Michael Niehaus hat Kafkas *Urteil* auf vergleichbare Weise als Entgründungs-Erzählung gelesen. Während Gründungserzählungen Ordnungsmuster stiften und stabilisieren wollen, greift Kafka diese Funktionen auf, um sie zu verunsichern. (Vgl. Michael Niehaus: »Entgründung. Auch ein Kommentar zu Kafkas *Das Urteil*«, in: Weimarer Beiträge 48 (2002) 3, S. 344-363.) Bezüglich *Beim Bau der chinesischen Mauer* ließe sich hier noch auf den Vergleich des Mauerbaus mit dem Turmbau zu Babel verweisen, anhand dessen die metaphorische Frage des Fundaments verhandelt wird.
- 2 Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Bonn: Athenäum-Verlag 1956, S. 210.
- 3 Wolf Kittler: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka*, Erlangen: Verlag Palm & Enke 1985, S. 18.

- 4 Carl Schmitt: Verfassungsrechtliche Aufsätze aus den Jahren 1924-1954. Materialien zu einer Verfassungslehre, Berlin: Duncker & Humblot 1958, S. 140ff.
- 5 Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig/München: Duncker & Humblot 1908, S. 56.
- 6 Emile Durkheim: Die Regeln der soziologischen Methode, hg. von René König, Neuwied: Luchterhand 1961, S. 100.
- 7 Bronislaw Malinowski: »Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur«, in: Ders.: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze. Zürich: Pan-Verlag 1949, S. 79, 90.
- 8 Ebd. S. 164.
- 9 Arnold Gehlen: »Mensch und Institutionen«, in: Ders.: Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen, Reinbek: Rowohlt 1961, S. 69-77, hier S. 71.
- 10 Ebd. S. 72.
- 11 A. Gehlen: Urmensch und Spätkultur, S. 32.
- 12 A. Gehlen: Mensch und Institution, S. 73. Vgl. hierzu auch A. Gehlen: Urmensch und Spätkultur, S. 49.
- 13 Vgl. hierzu Benno Wagner: »Kafkas phantastisches Büro«, in: Klaus R. Scherpe/Elisabeth Wagner (Hg.), Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin: Vorwerk 8 2006. Wagner stellt diesbezüglich fest, dass Kafkas nächtliche Schreibversuche »als Fortschreiben seiner amtlichen Protokolle zu begreifen« sind, »ein Fortschreiben freilich nach anderen Regeln und mit veränderter Tendenz«: »In Kafkas phantastischem Bureau hieße das, es werden *Bücher geschrieben, die wie Akten zu lesen sind*«. (S. 111)
- 14 Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. *Der Process, Das Schloß*«, in: Ders./Michael Niehaus (Hg.), Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider, Heidelberg: Synchron 2004, S. 197-208.
- 15 Ebd., S. 204.
- 16 Vgl. hierzu auch grundlegend die Einleitung des Sammelbandes: Armin Adam/Martin Stingelin (Hg.), Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen, Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 7-12.

Diskurse

Nacim Ghanbari

Kafka. Die Hausordnung

Der Wagen hielt vor dem Schloß.

Der Bediente trat an den Schlag.

Die Gäste erfuhren, daß der Freiherr in seinem Zimmer
und die gnädige Frau im Augenblick nicht zu sprechen war,
das Fräulein aber spazierte im Garten.

Gustav Freytag: *Soll und Haben*

I.

Auf seinem Weg in die Stadt kommt Anton Wohlfart an einem Schloss vorbei. Er wird es nicht betreten, dort nicht um Aufnahme bitten. Seine Karriere beginnt mit der Aufnahme in ein Handelshaus als Lehrling und setzt sich fort als Aufstieg innerhalb desselben Hauses. Im Handelshaus begegnen einander Personen von ungleichem Status. Antons Status ist von Anfang an ambivalent. Als Abiturient, der den Studentenstatus ausgeschlagen hat, um in den Kaufmannsstand einzutreten, hat er die für ihn vorgesehene Laufbahn unterschritten. Erst die Rückbesinnung auf den Statusunterschied bringt ihm im Haus Freundschaften ein, die seine Karriere beflügeln.¹ Ein solcher Freund ist der Volontär Fritz von Fink. Er führt Anton mit Hilfe eines Gerüchts, das ihm eine adlige Abkunft andichtet,² in die gute Gesellschaft ein, er weist ihn ein in Fertigkeiten des Adels: Reiten, Schwimmen, Schießen.³ Zunächst nur »Liebling« des Adligen, ist er bald »Mignon« des ganzen Hauses.⁴ Die Freundschaft mit einem adligen Fräulein verpflichtet ihn zu einem längeren Aufenthalt in Polen, wo er sich in die Hausordnung des Adels fügen wird. Mit diesem Aufenthalt scheint seine Bildung vollendet. Er kehrt zurück ins Handelshaus, heiratet die Schwester des Hausherrn und steigt damit zum Teilhaber der Firma auf. Eine traumhafte Karriere.

In Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855) findet Anton Wohlfarts Streben, in das Haus des Arbeitgebers aufgenommen zu werden, im Rahmen des Wettbewerbs zwischen drei unterschiedlichen Häusern statt: Das adlige Haus Rothsattel hat ein Schloss, das bürgerliche Haus Schröter ist eine Firma, das jüdische Haus Ehrenthal gibt Gesellschaften. In der jeweiligen Zusammensetzung und dem jeweiligen Häuserschicksal verweist jedes der Häuser auf die beiden anderen. In der Zusammensetzung gibt es eine Parallele zwischen dem adligen und dem jüdischen Haus: Der familiale Kern beider Haushalte besteht aus einem Ehepaar, dem Sohn und der Tochter (beide unverheiratet). Das bürgerliche Haus hingegen besteht lediglich aus einem Geschwisterpaar. Alle drei

sind daran interessiert, ihr Haus zu perpetuieren. Der Adlige setzt sein Schloss aufs Spiel, spekuliert mit Pfandbriefen, um den künftigen Ruhm seines Namens zu sichern. Der Jude rät dem Adligen als dessen Finanzberater zur Spekulation, in der Hoffnung, auf lange Sicht das eigene Haus mit dem Schloss austauschen zu können. Der Bürger als Kaufmann wird sein Leben aufs Spiel setzen, um das Eigentum der Firma zu retten.⁵ Am Ende verfehlen das adlige und das jüdische Haus das Ziel; lediglich das bürgerliche Haus des Kaufmanns perpetuiert sich. Warum?

Soll und Haben, der Roman des Bürgers als Kaufmann, schreibt *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* um, den Bildungsroman eines Bürgers, der dem Kaufmannsstand entflieht.⁶ Aus »Mignon«, einem Spross des Geschwisterinzests, wird in *Soll und Haben* der Günstling der Herren, aus dem »Bildungsbrief« wird das Geheimbuch des Geschäfts. In beiden Romanen hängen der Erfolg des bürgerlichen Hauses und die bürgerliche Laufbahn von einer zunächst unsichtbaren Karrierelenkung ab. Wodurch aber wird die Lenkungsinstanz in *Wilhelm Meister*, die Turmgesellschaft, in *Soll und Haben* ersetzt?

»Zuvor aber erfahren Sie einen Umstand, der Ihnen vielleicht noch nicht bekannt ist«, fuhr der Kaufmann fort. »Sabine ist seit dem Tode meines Vaters mein stiller Associe; ihr Rat und ihre Willensmeinung haben in unserm Comtoir öfter den Ausschlag gegeben, als Sie wohl meinen. Sie ist auch Ihr Chef gewesen, lieber Wohlfart.« [...] »Ja, Wohlfart«, sprach Sabine schüchtern. »Auch ich habe ein kleines Anrecht an Ihr Leben gehabt. Und wie stolz war ich darauf! [...] Als Ihr guter Vater zu uns kam und eine Stelle für Sie suchte, da war ich's, die den Bruder bestimmte, Sie zu uns zu nehmen. Denn Traugott fragte mich Ihetwegen, und er selbst hatte Bedenken, er meinte, Sie wären zu alt, um noch bei uns zu lernen. Ich aber erbat Sie für uns. Seit der Stunde nannte Sie der Bruder im Scherz meinen Lehrling. [...] Auch für mich haben Sie in der Fremde gearbeitet, Wohlfart, und als Sie in der Schreckensnacht unter Feuer und Waffelärm auf den Frachtwagen standen, da waren mein die Waren, die Sie retteten. Und deshalb, mein Freund, komme ich auch jetzt als Kaufmann zu Ihnen, und noch einmal bitte ich Sie, eine Arbeit für mich abzumachen. Sie sollen mir ein Konto durchsehen.«⁷

Es ist die Schwester des Hausherrn, die zunächst die Aufnahme Anton Wohlfarts als Lehrling erwirkt, bevor sie ihn durch Heirat endgültig in das Haus aufnimmt. Im Wettbewerb der Häuser gewinnt dasjenige, das im Gegensatz zu den anderen über keinen kleinfamilialen Kern verfügt. Erst durch den Mangel an eigenen Söhnen und die damit verbundene geschickte Wahl des künftigen Bräutigams macht das bürgerliche Haus das Rennen. Die geglückte Karriere und die gute Partie sind eng verknüpft und werden im Motiv der Aufnahme in das Haus zusammengefasst. Es ist bemerkenswert, dass im Roman der glücklichen bürgerlichen Laufbahn und des erfolgreichen bürgerlichen Hauses die bürgerliche Kernfamilie kaum eine Rolle spielt. Aus diesem Grund schlage ich, in Abgrenzung zum Familien- und Bildungsroman, den Begriff »Häuser-

roman« vor, mit dem ich *Soll und Haben* bezeichne, und den ich der folgenden Lektüre von Kafkas Roman *Das Schloß* zugrunde legen werde.

Als literaturwissenschaftliche Genre-Bezeichnung ist der Familienroman im Gegensatz zum Bildungsroman recht blass geblieben. Im *Fischer Lexikon Literatur* etwa taucht er in Kombination mit dem Liebesroman als eine Form der Unterhaltungsliteratur auf:

Eines der beliebtesten Genres des Unterhaltungsromans war schon im 18. Jahrhundert der Familien- und Liebesroman. Die Familie, die im Erwerbsleben der Stadt für die Berufstätigen zunehmend zum Refugium wurde, in dem gesellschaftliche Zwänge vergessen werden konnten und Gefühle sich äußern durften, wurde zugleich zum Gegenstand der Literatur.⁸

Refugium, gesellschaftliche Zwänge, Gefühle: Die Rede über dieses literarische Genre verweist selbst wiederum auf das erfolgreiche Narrativ der historischen Familienforschung, wonach sich die bürgerliche Kernfamilie in einem Prozess der Intimisierung aus größeren verwandtschaftlichen Gebilden herausentwickelt habe. Die literaturwissenschaftliche Definition ergänzend wird häufig auf die kleine Schrift Sigmund Freuds *Der Familienroman der Neurotiker* verwiesen.⁹ Darin geht Freud zunächst von der Notwendigkeit der »Ablösung des heranwachsenden Individuums von der Autorität der Eltern«¹⁰ aus und befasst sich dann mit jener Phase der Entwicklung eines Individuums, wo mit der elterlichen Autorität noch umzugehen ist: der Kindheit. Erst mit der »beginnenden Entfremdung von den Eltern«¹¹ setzen jene Fantasien und Tagträume ein, die er als »Familienromane der Neurotiker«¹² bezeichnet: »Um die angegebene Zeit beschäftigt sich nun die Phantasie des Kindes mit der Aufgabe, die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen.«¹³ Es ist nun für meine Fragestellung interessant, dass das Kind eine Fülle von Fantasien zu produzieren scheint, die sich bei Freud auf zwei Erzählungen des sozialen Aufstiegs abbilden lassen: zum einen auf die Erzählung vom Stiefkind, dessen eigentlicher Vater ein Schlossherr ist,¹⁴ zum anderen auf die Erzählung von der untreuen Mutter, deren wechselnde Liebschaften den Schluss auf den unbekanntem (und damit potenziell vornehmeren) Vater des Kindes erlauben. Der Aufstieg erfolgt über die Korrektur der Herkunft. In beiden Fällen imaginieren »der dichtende Held« und »der kleine Phantast«¹⁵ verschiedene Versionen der Vergangenheit. Im Gegensatz zu diesem Modell ist der »Häuserroman« kaum mit der Vergangenheit, dafür aber umso intensiver mit der Zukunft beschäftigt.

II.

Neben »Institution« und »Körperschaft«, die man als wissenschaftliche Begriffe zwar immer wieder neu korrigierte, ohne jedoch deren nützliche Gültigkeit zu bestreiten, wird das »Haus« allenfalls noch in der mythischen Vergangenheit der sozialwissenschaftlichen Disziplinen verortet. Es sind insbesondere zwei Namen, die mit diesem Begriff assoziiert werden: Wilhelm Heinrich Riehl, der in »Die Familie«, dem dritten Band seiner *Naturgeschichte des Volkes*,¹⁶ das »ganze Haus« als ein Gebilde definiert, in dem »Mann und Frau, die Kinder, das Gesinde, die Geschäftsgehilfen«¹⁷ noch in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander zusammen leben, und Otto Brunner, der auf Riehls Modell des »ganzen Hauses« zurückgreift, um die Geschichte der europäischen Nationalökonomien zu schreiben.¹⁸ Das »Haus« ist ein soziales Gebilde, in dem noch »keine Trennung von Haushalt und Betrieb« vorliegt.¹⁹ Es ist eine Produktionsstätte, die Arbeitsbeziehungen selbst zu organisieren hat. Aus diesem Grund kritisiert Riehl im Zentrum des Kapitels »Das ganze Haus« die Beziehung zwischen dem Hausvater und dem Gesinde, die nun auf einem Arbeitsvertrag basiert. Wer hier nach einem Gegenmodell zum Vertragsverhältnis sucht, wird zunächst die »Hörigkeit« des Gesindes gegenüber dem Hausvater finden mit dem Hinweis:

Kein vernünftiger Mensch wird daran denken, jene harten alten Polizeistatute wiederherstellen zu wollen. Wir gehen aber auf der entgegengesetzten Seite zu weit, wenn wir das Dingen des Gesindes zu einem bloßen Arbeitsvertrag machen mit gleichen Rechten auf beiden Seiten.²⁰

Die alten rechtlich fixierten Abhängigkeitsverhältnisse sind verschwunden und nicht mehr zurückzuwünschen. Zu wünschen bleibt eine wechselseitige Abhängigkeit der Hausbewohner im Gemüt: »Die Autorität des Hausvaters muß auch gegenüber der modernen Dienerschaft bestehen, und der Dienst im Hause hat nicht bloß seine rechtliche und wirtschaftliche, sondern auch seine sittliche und gemütliche Seite.«²¹ Die Verwandlung des Hauses als vormals wirtschaftlich und personenrechtlich definiertes Gebilde in den Hort häuslicher Gemütlichkeit hat zur Folge, dass es als theoretischer Begriff zunächst verschwindet. Umso überraschender ist es, dass es von Lévi-Strauss wieder aus dem Hut gezaubert wird, um einige disziplinäre Probleme, allen voran das Verhältnis zwischen »Abstammung« und »Allianz«, neu zu bestimmen.²² Das Haus sei

eine moralische Person; sodann Inhaber einer Domäne, die sich aus materiellen und immateriellen Gütern zusammensetzt; schließlich perpetuiert es sich dadurch, daß es seinen Namen, sein Vermögen und seine Titel in direkter oder fiktiver Linie weitergibt, die nur unter der Bedingung als legitim gilt, daß diese Kontinuität sich in der Sprache der Verwandtschaft oder der Allianz, meistens in beiden, ausdrücken lässt.²³

Lévi-Strauss' Definition des Hauses eignet sich gut dazu, die Verwendung der Begriffe »Haus«, »Familie« und »Verwandschaft« zu kommentieren. Spätestens seit Riehl und Brunner wird »Haus« gegen das Fremdwort »Familie« gesetzt und mit dem Mehrgenerationenhaushalt und damit einem expansiven Verwandtschaftsverständnis assoziiert. Dagegen ist einzuwenden, dass beide Begriffe bis ins 18. Jahrhundert synonym verwendet wurden.²⁴ Mehr noch: Das Haus als wirtschaftliche Einheit mit einem aus dem Ehepaar und den unmündigen Kindern bestehenden Kern kreuzt die Verwandschaft in Erbschafts- und Vormundschaftsangelegenheiten. Als solche kann sie also kaum auf das adlige Haus appliziert werden, dessen Eigentum sich nicht auf Hausvermögen reduzieren lässt.²⁵ Diesen Widersprüchen entgeht Lévi-Strauss, indem er das Hausvermögen von den häuslichen Produktionsbedingungen löst und in eine imaginäre Domäne, bestehend aus »materiellen und immateriellen Gütern«, übersetzt. Das Haus ist überdies unberührt von der Frage nach der Geltung biologischer oder sozialer Verwandschaft, da in ihm bereits »Abstammung« und »Allianz« zusammengefloßen sind und es darauf ausgerichtet ist, »seinen Namen, sein Vermögen und seine Titel« weiterzugeben. Als ein Mischgebilde taucht es bereits bei Riehl auf: »Durch das Absterben des Hauses, als der halb naturnotwendigen, halb freiwilligen Genossenschaft, ist ein Mittelglied zwischen der Familie und der Gesellschaftsgruppe verloren gegangen.«²⁶

Es ist den ethnologischen, historischen und soziologischen Konzepten der Familie und Verwandschaft gemeinsam, dass sie von einem Kern ausgehen, dessen Bestimmung jeglicher Familientheorie vorangehen muss. Lediglich in der Frage, welche Beziehung den Kern der Familie oder der Verwandschaft ausmacht, weichen sie voneinander ab. Anhänger der *descent theory* verorten den Kern in der Beziehung zwischen Vater und Sohn, Anhänger der *alliance theory* in der Ehe, wieder andere in der Beziehung zwischen Mutter und Kind.²⁷ Stets steht der Kern für eine besonders stabile Beziehung. Lévi-Strauss' Konzept des Hauses ist nun auch darin bemerkenswert, dass es diese gängige Annahme umkehrt. Zwar wird auch das Haus im Kern durch die Ehe gebildet, aber es ist nicht die Stabilität der Ehe, die aus sich Häuser und Linien hervorgehen lässt, sondern ihre Schwäche. Die Ehe ist eine labile Verbindung und bedarf daher des Hauses:

Anthropologists have therefore been mistaken in seeking, in this type of institution [im Haus], a substratum which they have variously thought to find in descent, property and residence. We believe, to the contrary, that it is necessary to move on from the idea of *objective substratum* to that of *objectification of a relation*: the unstable relation of alliance which, as an institution, the role of the house is to solidify, if only in an illusory form.²⁸

Die Perpetuierung des Hauses hängt von kluger Heiratspolitik ab. Um das Haus zu erhalten, muss der Fremde durch die Ehe in einen Verwandten übersetzt werden. Fälle einer solchen Übersetzungsleistung können besonders gut dort studiert werden, wo das Haus in Ermangelung eigener Söhne zur »Adoption« fremder Söhne greift.

Nach dem römischen Recht bezeichnet »adoptio« den Transfer der rechtlichen Autorität (potestas) über ein Individuum von einer Person auf eine andere. Im alten Rom ist das adoptierte Individuum häufig ein erwachsener Mann, der sein Vaterhaus verlässt, um in ein neues Haus aufgenommen zu werden. Mit dem Verlassen des väterlichen Hauses legt er seinen Namen ab und verliert sämtliche Ansprüche auf ein Erbe. Die römische und die griechische Adoptionspraxis sind in einem Zusammenhang zu betrachten. In der Polis wird die Adoption vollzogen, um ein Haus vor dem Aussterben zu bewahren, und sie ist nur dann gestattet, »wenn keine rechtmäßigen Kinder männlichen Geschlechts vorhanden sind.«²⁹ Ein Adoptierter darf selbst nicht adoptieren, »sondern muß die Abstammungsgruppe vom Aussterben bewahren und darf unter keinen Umständen eine Verteilung des Familienerbes nach außen bewirken.«³⁰ Eine Besonderheit der griechischen gegenüber der römischen Adoptionspraxis besteht darin, dass in Athen die Einbürgerung analog zur Adoption gedacht wird. In keinem anderen Fall werden rechtlich und rituell die Aufnahme eines Fremden in die Stadt als Bürger und die Aufnahme eines Fremden in ein Haus im selben Maß gleichgesetzt:

Die Stadt adoptiert, doch ein so gekorener Bürger muß nach den Regeln der athenischen Fortpflanzung Kinder zeugen, damit er seine erworbene Identität leiblichen und rechtmäßigen Erben hinterlassen kann. Gleichermaßen muß ein Adoptivsohn, wenn er in ein Haus aufgenommen wird, in dem eine rechtmäßige Tochter lebt (die so seine Adoptivschwester wird), diese Frau heiraten. Dies ist die notwendige Bedingung, damit seine Kinder ihren Großvater mütterlicherseits beerben können, der zugleich der Adoptivvater ihres Vaters ist.³¹

Vor diesem Hintergrund und im Rückblick erscheint *Soll und Haben* als die Geschichte einer erfolgreichen Adoption: Anton Wohlfart verlässt sein Vaterhaus als erwachsener Mann, um in das Haus seines Prinzipals, der die Stelle eines Adoptivvaters einnimmt, aufgenommen zu werden. Der Adoptivvater wiederum verfügt über keine eigenen Söhne, dafür aber über eine heiratsfähige Schwester. Anton folgt also den Adoptionsregeln, indem er »seine Adoptivschwester« zur Frau nimmt. In dem Maße, wie das Adoptionsmodell rückwirkende Kommentare zu *Soll und Haben* erzwingt, erlaubt es Vermutungen über Kafkas *Schloß*, denn auch hier hat ein erwachsener Mann sein Haus verlassen, um in ein neues Haus aufgenommen zu werden.

III.

Es ist davon auszugehen, dass K. weder ein Landvermesser ist noch überhaupt vor seiner Ankunft im Dorf vom Schloss etwas wusste. Es dunkelt bereits, als er ankommt, und er schaut in die »scheinbare Leere« (S 7) hinauf.³² Erst nachdem er eingesehen hat, dass er nur mit einer Genehmigung vom Schloss im Dorf übernachten darf, lässt er sich die Mär vom Landvermesser einfallen.³³ Kein Landvermesser, sondern ein »Landstreicher« ist K., ein »Wanderbursche«, wie er später offenbart, nachdem schon das ganze Dorf in seine geheime Karriere als Landvermesser hineingezogen wurde.³⁴

Das Schloss, das ohnehin zu scherzen beliebt, wird aber in K.'s »Komödie« (S 9) mitspielen: »Sie sind, wie Sie wissen, in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen. [...] Sie werden mich immer bereit finden, Ihnen soweit es möglich ist, gefällig zu sein. Es liegt mir daran zufriedene Arbeiter zu haben.« (S 40) In seiner Deutung von Klamms Brief sieht sich K. vor die Wahl gestellt, »ob er Dorfarbeiter mit einer [...] scheinbaren Verbindung mit dem Schlosse sein wollte oder aber scheinbarer Dorfarbeiter, der in Wirklichkeit sein ganzes Arbeitsverhältnis von den Nachrichten des Barnabas bestimmen ließ.« (S 42) Er entscheidet sich dafür, als Dorfarbeiter zu leben und liefert dafür eine rätselhafte Begründung: »Nur als Dorfarbeiter, möglichst weit den Herren vom Schloß entrückt, war er imstande etwas im Schloß zu erreichen, [...] dann erschlossen sich ihm gewiß mit einem Schlage alle Wege [...]« (S 42) Alle Wege wohin? K.'s Wunsch richtet sich nicht nach dem *Schloss*, sondern nach der Aussicht, sich alle Wege *erschlossen* zu haben. Was noch am Anfang als âventiure eines Idealisten daherkommt, entpuppt sich im Laufe des Romans als ideales Programm des sozialen Aufstiegs, das gerade dort offen liegt, wo K. auf andere Aufsteiger, auf seinesgleichen trifft.

Eine solche Aufsteigerin ist Frieda, die ihr Leben im Rhythmus der geglückten Karriere von der Stallmagd hinauf zum Ausschankmädchen und zu der Geliebten eines Herrn erzählt. Bei einem der letzten Gespräche mit ihr, seiner Braut, schwört K. sie ein auf das Gemeinsame ihrer Lage:

Ist aber denn Dein ganzes früheres Leben für Dich so versunken [...], daß Du nicht mehr weißt, wie um das Vorwärtskommen gekämpft werden muß, besonders wenn man von tief untenher kommt? Wie alles benützt werden muß, was irgendwie Hoffnung gibt? (S 253)

Sein »Vorwärtskommen« reibt sich zunächst an der klientelären Struktur der Gemeinde. Er verfährt sich im Umgang mit den Behörden, weil er Recht und Gesetz dort gelten lassen möchte, wo Gefälligkeiten zählen. Schon der erste Brief, den er empfängt, bedient sich des klientelären Vokabulars, wenn es heißt: »Sie werden mich immer bereit finden, Ihnen soweit es möglich ist, *gefällig* zu sein.« (S 40) Vergeblich versuchen einzelne Gemeindemitglieder, K. in ihre Sprache einzuführen: »die Herren pflegen bei derartigen Gelegenheiten

gern etwas *Gefälliges* zu sagen, aber Bedeutung habe das wenig oder gar nicht.«³⁵ (S 317) K. schlägt die Aufnahme in den herrschaftlichen Dienst aus und ersetzt sie durch die lange Reihe von *Aufnahmen*. Bei jeder einzelnen Begegnung buhlt K. erneut um sie, indem er zunächst Rangunterschiede festzustellen sucht, um sein Gegenüber dann für sein »Vorwärtskommen« einzuspinnen. Die Tatsache, dass er sich auf seinem Weg vorwiegend Ausschankmädchen und Stallmägden gegenüber sieht, sagt wenig über den Status des weiblichen Personals aus, denn sie ist signifikant für eine Karriere, in der noch die »Aufwaschfrau« (S 324) für die eigenen Zwecke eingespannt wird. Im Gespräch mit dem Schuljungen Hans hat K.'s hermeneutisches Kalkül seinen Höhepunkt erreicht. Zuvor wurden seine Deutungen blitzartig eingeschoben, die Gespräche in wörtlicher Rede wiedergegeben; hier aber wird das Gespräch nur noch in indirekter Form nacherzählt, der gesprochene Satz und dessen Kommentierung durch K. fließen ineinander:

Trotzdem merkte K. auch jetzt, daß Hans ihm noch immer gutgesinnt war, nur vergaß er über der Mutter alles andere; wen immer man gegenüber der Mutter aufstellte, er kam gleich ins Unrecht, jetzt war es K. gewesen, aber es konnte z.B. auch der Vater sein. K. wollte dieses Letztere versuchen und sagte, es sei gewiß sehr vernünftig vom Vater, daß er die Mutter vor jeder Störung so behüte [...]. Dagegen könne er nicht ganz verstehn, warum der Vater [...] die Mutter zurückhalte sich in anderer Luft zu erholen [...]. Warum lasse er sie nicht fort? (S 230f.)

Im Gegensatz zu den vergangenen Gesprächen hat das Gespräch mit Hans eine dritte ZuhörerIn, Frieda, die darauf angesetzt wurde, K. »wirklich zuzuhören«: »Aber er verbirgt ja nichts«, das sagte sie [die Wirtin] immer wieder und dann sagte sie noch: »Streng Dich doch an, ihm bei beliebiger Gelegenheit wirklich zuzuhören, nicht nur oberflächlich, nein wirklich zuzuhören.« (S 243f.) Was dann folgt, ist, parallel zur indirekten Wiedergabe des Gesprächs mit Hans, die indirekte Wiedergabe dessen, was die Wirtin über das Verhältnis zwischen Frieda und K. denkt: K. glaube, mit Frieda »eine Geliebte Klamms erobert zu haben und dadurch ein Pfand zu besitzen, das nur zum höchsten Preise ausgelöst werden könne.« (S 245) In dieser Deutung werden zwei unterschiedliche Erzählmuster verknüpft. K.'s Eroberung von Frieda als »eine[r] Geliebte[n] Klamms« liest sich zunächst als das Verhältnis eines triangulären Begehrens (René Girard) zwischen Klamm, K. und Frieda, in dem Frieda bedingt nur über die Konkurrenz zwischen K. und Klamm begehrt wird. Das Wort »Pfand« verweist auf eine andere Erzählung, in der Klamm und K. einander nicht als Konkurrenten, sondern als Tauschpartner begegnen. Es geht um Frauentausch. Pfand: ein Wort, das sich auf der Linie des germanischen Rechts zurückverfolgen lässt zu germanischen Mundarten, wo der »Kaufpreis« der Braut »Pfand, Wette, Trügge oder Ehetaler heißt.«³⁶ Es blitzt

hervor unter dem Kleid scheinbar unverbindlicher erotischer Verhältnisse das Werben um die Braut.

In einer gestrichenen Version der zweiten Unterredung K.'s mit der Wirtin wird Klamm auch tatsächlich mit dem »Brautvater« verglichen: »Die Wirtin seufzte ›Was sind Sie für ein Mensch‹ sagte sie ›scheinbar genug klug, aber dabei bodenlos unwissend. Sie wollen mit Klamm verhandeln, wie mit einem Brautvater [...].« (S' 224) Zuvor hat ihr K. unterbreitet, was er mit Klamm besprechen möchte. Es ist aufschlussreich, was Kafka streicht und wodurch er die gestrichene Passage ersetzt. Die Frage bleibt: »Was wollen Sie also von Klamm?« (S 136) – »Und nun also, was ich ihm sagen will. Ich würde etwa folgendermaßen sprechen: Wir, Frieda und ich lieben einander und wir wollen heiraten, sobald als möglich.« (S' 224) Gestrichen wird die direkte Anrede Klamms als Brautvater: Sie wird ersetzt durch eine Reihe diffuser Wünsche, darunter die Hochzeit als Wunsch unter Wünschen: »aber was ich von ihm will, ist schwer zu sagen. Zunächst will ich ihn in der Nähe sehn, dann will ich seine Stimme hören, dann will ich von ihm wissen, wie er sich zu unserer Heirat verhält; um was ich ihn dann noch bitten werde, hängt vom Verlauf der Unterredung ab.« (S 137)

Gestrichen wird auch die Eifersucht des Verlobten auf den Brautvater: »Aber Frieda liebt nicht nur mich, sondern auch Sie, in einer ganz andern Weise freilich, es ist nicht meine Schuld dass die Armut der Sprache für beides das gleiche Wort hat.« (S' 224) Sie wird ersetzt durch die Liebe des Bräutigams zum Brautvater:³⁷ Ich will ihn in der Nähe sehen!³⁸ Ich will seine Stimme hören! Gestrichen wird schließlich Klamms Apostrophierung als »Löwe«. (S' 225) Der animalische Kampf um Frieda wird ersetzt durch den Wunsch nach unmittelbarer Begegnung mit einem »Beamten«: »Es kann manches zur Sprache kommen, aber das Wichtigste ist doch für mich, daß ich ihm gegenüberstehe. Ich habe nämlich noch mit keinem wirklichen Beamten unmittelbar gesprochen.« (S 137)

Die Tilgung von »Brautvater« verweist auf einen Häuserroman, der die Aufnahme des Fremden nicht mehr wie in *Soll und Haben* über die geglückte Adoption erzählt. K. zögert, obwohl er zunächst den Plan verfolgt, Frieda zu »heiraten und Gemeindeglied [zu] werden« (S 313),³⁹ die Ehe hinaus, verstößt gegen die Regeln der Adoption, welche die Heirat mit der Adoptivschwester vorschreiben. Wie sehr die Konstellation Frieda/K./Wirtin (als Frauengeberin) dem Hauszwang entspricht, macht ein Gespräch deutlich, in dem die Wirtin K. dessen Abhängigkeit von der Stellung Friedas als Haus-tochter erklärt:

Sie aber sitzen hier, halten meine Frieda und werden – warum soll ich es verschweigen? – von mir gehalten. Ja, von mir gehalten, denn versuchen Sie es junger Mann, wenn ich Sie aus dem Hause weise irgendwo im Dorf ein Unterkommen zu finden, und sei es nur in einer Hundehütte. [...] Friedas Stellung hat in dieser Hinsicht gar nichts mit Ihrer zu

tun. Frieda gehört zu meinem Haus und niemand hat das Recht ihre Stellung hier eine unsichere zu nennen. (S 85)

Was aber wird im *Schloß* an die Stelle der Adoption gesetzt?

IV.

Auf der Suche nach Häusern im *Schloß* finden sich zunächst die beiden Wirtschaftshäuser: »Brückenhof« und »Herrenhof«. Der »Brückenhof« bedient die Dorfbewohner, während der »Herrenhof« die Herren vom Schloss beherbergt. Letzterer stellt die einzige lokale Verbindung zwischen Dorf und Schloss dar. Es ist das einzige ausgezeichnete Haus im Dorf:

Das Wirtshaus war äußerlich sehr ähnlich dem Wirtshaus in dem K. wohnte, es gab im Dorf wohl überhaupt keine großen äußern Unterschiede, aber kleine Unterschiede waren doch gleich zu merken, die Vortreppe hatte ein Geländer, eine schöne Laterne war über der Tür befestigt, als sie eintraten flatterte ein Tuch über ihren Köpfen, es war eine Fahne mit den gräflichen Farben. (S 55)

K., dessen Blick sich vor allem auf »kleine Unterschiede« richtet, nimmt den Wirt als »Herrn« wahr, ein Titel, der keinem weiteren Dorfbewohner zukommt. »Dieser hohe, fest zugeknöpfte Herr, der, die eine Hand gegen die Wand gestemmt, die andere in der Hüfte, die Beine gekreuzt, ein wenig zu K. herabgeneigt, vertraulich zu ihm sprach, schien kaum mehr zum Dorf zu gehören, wenn auch noch sein dunkles Kleid nur bäuerisch festlich aussah.« (S 56) Der Wirt »war wohl überhaupt ein höflicher, durch den dauernden und verhältnismäßig freien Verkehr mit weit Höhergestellten fein erzogener Mann [...]«. (S 67) Das Wort »fein« wird immer nur in Verbindung mit dem Herrenhof und dessen Besitzern verwendet. Die Wirtin kommt »in sonderbar abgenutzten veralteten, mit Rüschen und Falten überladenen, aber feinen städtischen Kleidern herangerauscht« (S 57) und betupft ihre Augen »mit einem feinen Tüchelchen«. (S 448) Das Wort löst sich von den Kleidern, setzt sich in Bewegung; am Ende kann die Wirtin »in ihrem schon krankhaften Streben nach Feinheit« (S 377f.) den Parteienverkehr in ihrem Haus, dem »Verbindungshaus«, nicht mehr ertragen. Als ein Haus, in dem »Verbindungen« geknüpft werden, kontrolliert es den Eingang zur guten Gesellschaft. K. möchte nicht in das Schloss, sondern in die geschlossene Gesellschaft: »er hat ja hier schon mehr Verbindungen als jahrhundertlang hier lebende Familien«! (S 422)⁴⁰

In der Nacht seiner Vorladung in den Herrenhof verirrt sich K. in der Zimmertür und landet im Bett des Schlosssekretärs Bürgel. Erst nach einem längeren Aufenthalt bei ihm wird er in das richtige Zimmer Erlangers gerufen. Entlassen von Erlanger wird er noch dem Treiben auf den Korridoren zuschauen, bis

die Glocken läuten. Was ist geschehen? »Er war zu Unrecht in dem Gang gewesen, ihm war im allgemeinen höchstens und auch dies nur gnadenweise und gegen Widerruf der Ausschank zugänglich. [...] Hatte er denn dort auf dem Gang gar nicht das Gefühl der schweren Ungehörigkeit gehabt«. (S 442) K. wird vom Wirt und der Wirtin, die besorgt ist um den »Ruf des Hauses« (S 446), weg gebracht. Achtet man auf die Figurenrede und missachtet für einen Augenblick den amtlichen Rahmen, liest sich das »große Unglück« (S 440f.) als Drama der Entjungferung der Tochter des Hauses durch den Eindringling.⁴¹ Bereits Bürgel erzählt von seiner nächtlichen Begegnung mit K. als einem solchen Überfall:

Sie haben Recht, es kann gar nicht vorkommen. Aber eines Nachts – wer kann für alles bürgen? – kommt es doch vor. Ich kenne unter meinen Bekannten allerdings niemanden, dem es schon geschehen wäre; [...] außerdem ist es auch gar nicht sicher, daß ein Sekretär, dem etwas derartiges geschehen ist, es auch gestehen will, es ist immerhin eine sehr persönliche und gewissermaßen die amtliche Scham eng berührende Angelegenheit. (S 421)

Die Herren Sekretäre als schamhafte höhere Töchter:

seinetwegen, nur und ausschließlich seinetwegen haben die Herren aus ihren Zimmern nicht hervorkommen können, da sie am Morgen kurz nach dem Schlaf zu schamhaft, zu verletzlich sind, um sich fremden Blicken aussetzen zu können, sie fühlen sich förmlich, mögen sie auch noch so vollständig angezogen sein, zu sehr entblößt, um sich zu zeigen. (S 445)⁴²

K. begreift die Aufregung nicht. Es ist ja in Bürgels Zimmer in Wahrheit nichts geschehen! Er hätte »gern auf alle verbotenen Einblicke verzichtet, dies umso leichter als er ja in Wirklichkeit gar nichts zu sehen imstande gewesen sei und deshalb auch die empfindlichsten Herren sich ungescheut vor ihm hätten zeigen können.« (S 449) Die Sekretäre befinden sich in Zimmern, die nicht betreten werden dürfen und vom restlichen Haus abgetrennt sind. Wenn man sich auf die Zimmerordnung einlässt, kann man sagen, dass die Sekretäre in einem Harem leben, insofern der Harem zunächst die für den Fremden unzugänglichen Räume bezeichnet und erst dann die Gesamtheit der Ehefrauen, die in diesen Räumen untergebracht sind. Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich auch folgendes Detail in der Bekleidung der Sekretäre: »und oben an der Wandbrüstung verfolgten, merkwürdiger Weise *mit Tüchern fast gänzlich verummte Gesichter* [...] alle Vorgänge.« (S 435)⁴³

Die Linie der Übergriffe fortsetzend endet die lange Nacht im Herrenhof damit, dass K. die Wirtin, die Dame des Hauses, duzt: »»Wie er mich ansieht! Schick ihn doch endlich fort!« K. aber, die Gelegenheit ergreifend und nun völlig, fast bis zur Gleichgültigkeit davon überzeugt, daß er bleiben werde,

sagte: »Ich sehe nicht Dich an, nur Dein Kleid.« (S 450)⁴⁴ Nachdem K. die Übernachtung im Herrenhof erwirkt hat, wird er am nächsten Tag von der Wirtin aufgesucht.⁴⁵ Zum ersten Mal zeigt sich K. unterwürfig. Das Wort »Entschuldigung« taucht mehrfach auf. Das *Schloß*-Fragment endet mit der Choreografie demütiger Gesten: »Und er verbeugte sich, um zu gehen« (S 489); »K. verbeugte sich nochmals und ging zur Tür.« (S 490) Hatte er sie in der Nacht vorher geduzt, heißt es jetzt in der indirekten Wiedergabe des Dialogs »Frau Wirtin«. Zum ersten Mal im Roman ist K. darauf angewiesen sich zu erniedrigen, wo er doch in seinen früheren Begegnungen versucht hatte, die Herrschaft über seine Bekannten und Freunde zu gewinnen. Erst nachdem er die Hausordnung des Herrenhofs gebrochen und die Wirtin angegriffen hat, wird K. als Günstling aufgenommen, der selbst wieder Günstlinge unterhalten kann: »Ich weiß warum Du mich mitnehmen willst«, sagte nun endlich K. Gerstäcker war es gleichgültig, was K. wußte. »Weil Du glaubst, daß ich bei Erlanger etwas für Dich durchsetzen kann.« (S 495)

Wie Anton Wohlfart in *Soll und Haben* wird auch K. am Ende von der Dame des Hauses ins Kontor gebeten. Es ist ein »Privatkontor«, wo die Wirtin einen Schrank voller Kleider aufbewahrt. »Hast Du nicht einmal Schneiderei gelernt?« (S 492) Der vermeintliche Landvermesser soll nun die Wirtin ausmessen.

V.

Die Kategorie »Häuserroman« wurde von mir ausgehend vom Muster des Häuserkampfes in Gustav Freytags *Soll und Haben* und in Auseinandersetzung mit Lévi-Strauss' Haus-Begriff entwickelt. Es lassen sich mit ihr Karriere, sozialer Aufstieg und Ehe in Abhängigkeit voneinander beschreiben, wo sie zuvor als getrennte Bereiche und in den getrennten Kategorien des Bildungs- und Familienromans verhandelt wurden. Karriere, sozialer Aufstieg und Ehe fließen in das literarische Motiv der Aufnahme in das Haus zusammen. Während sich in *Soll und Haben* die Aufnahme als Adoption und damit als Übersetzung des Fremden in einen Verwandten erzählen lässt, wird sie im *Schloß* als illegitime direkte Inbesitznahme der Haustöchter durch den fremden K. in Szene gesetzt. Die Tatsache, dass der Herrenhof streng genommen keine Haustöchter, sondern Beamte beherbergt und dennoch in der Sprache des Häuserromans geschrieben ist, zeigt einmal mehr, dass sich der Blick zunächst auf das Haus und erst dann auf die einzelnen Figuren richten sollte. Die Lektüre von Kafkas *Schloß* als Häuserroman fördert bemerkenswerte Verschiebungen zutage. Während noch in *Soll und Haben* Anton Wohlfarts Status als Büroliebbling den Beginn seines Aufstiegs markiert, steht im *Schloß* K.'s Status als Günstling am Ende seiner Aufstiegsbemühungen. Die herrliche Gunst kommt nicht mehr als Geschenk daher, sondern als Ergebnis wiederholter Aufnahmeverfahren.

Anmerkungen

- 1 Erst nachdem ihn der adlige von Fink beleidigt hat, dämmert es Anton, dass er durch die Aufgabe des Studentenstatus seine Satisfaktionsfähigkeit eingebüßt hat: »Ich bin Primaner gewesen und habe mein Abituriertenexamen gemacht und wäre jetzt Student, wenn ich nicht vorgezogen hätte, Kaufmann zu werden! – Verwünscht sei das Geschäft, wenn es mich so erniedrigt, daß ich meinen Feind nicht mehr fordern darf.« (Gustav Freytag: *Soll und Haben*. Roman in sechs Büchern, München, Wien: Hanser 1977 [1855], S. 91.)
- 2 »Nach wenigen Tagen ging ein Summen durch die gute Gesellschaft, daß in der Tanzstunde ein bürgerlicher Herr von ungeheurem Vermögen auftreten werde, für den der Kaiser von Rußland in Amerika unermeßliche Besitzungen gekauft habe.« (Ebd., S. 155.)
- 3 Nur das Jagen möchte der Bürger nicht erlernen, so wie sein Prinzipal sein Eigentum schützen möchte, ohne Pistolen in die Hand zu nehmen. (Vgl. ebd., S. 136, 330.)
- 4 »Seit diesem Abende behandelte Fink unsern Helden mit einer Freundlichkeit, welche sehr verschieden war von dem nachlässigen Wesen, das er den übrigen Herren vom Geschäft gönnte. In kurzem wurde Anton der Liebling des Mönchs in der Klausur, oft rief ihn Fink in sein Zimmer, [...]« (Ebd., S. 104) »Glück zu, Wohlfart, Sie sind auf dem besten Wege, der Mignon dieses Comtoirs zu werden, und mich betrachtet man als Ihren bösen Genius.« (Ebd., S. 135f.)
- 5 »»Liegt Ihnen denn so viel an den Frachtwagen, daß Sie Ihr Leben dafür in die Schanze schlagen wollen?« fragte der Rittmeister nicht ohne inneres Mißfallen. »Ja, Herr Rittmeister, ebensoviel, als Ihnen daran liegt, Ihre Pflicht zu tun; es hängt für mich mehr an dem Besitz dieser Frachtwagen als ein geschäftlicher Vorteil.« (Ebd., S. 340.)
- 6 Es ist nicht ungewöhnlich, *Soll und Haben* in Anlehnung an Goethes *Wilhelm Meister* als eine der vielen Versionen des Bildungsromans zu klassifizieren. Vgl. Hartmut Steinecke: »*Wilhelm Meister* und die Folgen. Goethes Roman und die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert«, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.), *Goethe im Kontext: Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*, Tübingen: Niemeyer 1984, S. 89-118, hier S. 92. Was sich dagegen vorschlägt, ist die Zerlegung des *Wilhelm Meister* in einzelne Bestandteile, die dann mit den ihnen korrespondierenden Elementen eines Folgeromans (hier *Soll und Haben*) verglichen werden können.
- 7 G. Freytag: *Soll und Haben*, S. 833f. Statt des »Zum ersten- und letztenmal! Fieh! Jüngling, fieh!« der Turmgesellschaft: »Folgen Sie der Stimme, die Sie ruft! Gehen Sie, Wohlfart, gehen Sie!« (Ebd., S. 492.)
- 8 Peter Nusser: »Unterhaltungsliteratur«, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), *Das Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 3, Frankfurt/Main: Fischer 2002 [1996], S. 1906-1930, hier S. 1913.
- 9 So etwa bei Walter Erhart: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München: Fink 2001, S. 103ff. und Lynn Hunt: *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley, Los Angeles: Univ. of Calif. Press 1992, S. xiii.
- 10 Sigmund Freud: »Der Familienroman der Neurotiker« (1919 [1908]), in: Studienausgabe, Bd. 4, Frankfurt/Main: Fischer 1970, S. 223-226, hier S. 223.
- 11 Ebd., S. 224.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Hier wie dort der Traum von Schlossherren: »Dabei wird das zufällige Zusammentreffen mit wirklichen Erlebnissen (die Bekanntschaft des Schloßherrn oder Gutsbesitzers auf dem Lande, der Fürstlichkeit in der Stadt) ausgenützt.« (Ebd.) So ist auch *Soll und Haben* einem Schlossherrn gewidmet. (Vgl. G. Freytag: *Soll und Haben*, S. 7-10.)
- 15 S. Freud: *Familienroman*, S. 225.
- 16 Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik*, Bd. 3: *Die Familie*, Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung 1854.
- 17 Ebd., S. 150.
- 18 Otto Brunner: »Das »ganze Haus« und die alteuropäische »Ökonomik«, in: Ders.: *Neue Wege der Sozialgeschichte. Vorträge und Aufsätze*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, S. 33-61. Brunner scheint Gustav Freytags *Soll und Haben* gekannt zu haben. Er erwähnt den Roman zur Illustration des Haus-Verfalls. (Vgl. ebd., S. 42.) Es ist nicht nachzuweisen, ob auch Kafka *Soll und Haben* kannte. In seiner Bibliothek jedenfalls fand sich Freytags *Jour-*

- nalisten. (Vgl. Jürgen Born: Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis, Frankfurt/Main: Fischer 1990, S. 204.)
- 19 Vgl. O. Brunner: Das ganze Haus, S. 40.
- 20 W. H. Riehl: Die Familie, S. 162.
- 21 Ebd.
- 22 »Descent [Abstammung] refers to a relation mediated by a parent between himself and an ancestor, defined as any genealogical predecessor of the grandparental or earlier generation [...] Filiation is the fact of being the child of a specific parent.« (Meyer Fortes zitiert nach Lévi-Strauss: *Anthropology and Myth*, S. 162.) »Allianz« bezeichnet im engeren Sinn die verwandtschaftliche Beziehung durch Ehe, im weiteren Sinn verwandtschaftliche Beziehungen der Verschwägerung. Die Probleme, die Lévi-Strauss verhandelt, betreffen neben dem Verhältnis zwischen Abstammung und Allianz (und damit *descent* und *alliance theory*) das Verhältnis zwischen der Ethnologie und der Geschichtswissenschaft. (Vgl. Claude Lévi-Strauss: »Stillstand und Geschichte. Plädoyer für eine Ethnologie der Turbulenzen«, in: Ulrich Raulff (Hg.), *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*, Berlin: Wagenbach 1986, S. 68-87.)
- 23 C. Lévi-Strauss: *Stillstand und Geschichte*, S. 78. In der deutschen Übersetzung wird das französische »*personne morale*« mit »moralische Person« wiedergegeben, ohne auf »juristische Person« zurückzugreifen. Zur Auseinandersetzung mit dem Moralbegriff im Zusammenhang mit Körperschaften vgl. Claude Lévi-Strauss: *Anthropology and Myth. Lectures 1951-1982*, Oxford, New York: Basil Blackwell 1987 [1984], S. 151-184, hier S. 153f. Bereits Riehl hatte vom Haus als dem »Inbegriff einer sozialen Gesamtpersönlichkeit« gesprochen. (Vgl. W. H. Riehl: *Die Familie*, S. 156.) Allerdings werden Haus und Familie schon im frühen 19. Jahrhundert häufig als »Gesamtpersönlichkeit« bezeichnet. Es ist nicht davon auszugehen, dass sich die betreffenden Autoren mit dem Personenbegriff auseinandergesetzt haben. (Vgl. Dieter Schwab: »Familie«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhard Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart: Klett 1975, S. 253-301, hier S. 289.)
- 24 D. Schwab: *Familie*, S. 270.
- 25 Ebd., S. 263.
- 26 W. H. Riehl: *Die Familie*, S. 156.
- 27 Vgl. Anthony Good: »kinship«, in: Alan Barnard/Jonathan Spencer (Hg.), *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, London, New York: Routledge 1996, S. 311-317; Frances Pine: »family«, ebd., S. 223-228.
- 28 Lévi-Strauss: *Anthropology and Myth*, S. 155. (Hervorhebungen von Lévi-Strauss) Es gehört zu den Eigenheiten von Lévi-Strauss' Verwandtschaftstheorie, dass hier mit der Ehe keine biologische Beziehung im Zentrum steht. Aber auch wenn Lévi-Strauss seine Theorie der Verwandtschaft als *alliance theory* gegen die *descent theory* ins Feld geschickt hat, ist zu beachten, dass das eigentliche »Verwandschaftsatom« nicht nur aus einem Ehepaar, sondern »aus einem Mann, seiner Frau, einem Kind und einem Vertreter der Verwandtschaft, von der der Mann die Frau empfangen hat«, besteht. Eine elementare Struktur der Verwandtschaft liegt erst dann vor, wenn alle drei Beziehungen der Verschwisterung, Verschwägerung und Blutsverwandtschaft zusammenkommen. (Vgl. Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, Bd. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992 [1975/73], S. 61.)
- 29 Giulia Sissa: »Die Familie im griechischen Stadtstaat (5. bis 6. Jahrhundert v. Chr.)«, in: André Burguière u.a. (Hg.), *Geschichte der Familie. Altertum*, Frankfurt/New York: Campus 1996 [1986], S. 237-276, hier S. 253.
- 30 Ebd., S. 253.
- 31 Ebd., S. 254.
- 32 »Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.« (S 7) »In welches Dorf habe ich mich verirrt? Ist denn hier ein Schloß?« (S 8)
- 33 Letztlich verdankt also auch K. seine Karriere einem Gerücht. Das Gerücht von den »unermeßlichen Besitzungen« Anton Wohlfarts wendet sich in das Gerücht von der Landvermesser-schaft K.'s.
- 34 »Nur eine Nacht später hätte schon alles anders, ruhig, halb im Verborgenen verlaufen können. Jedenfalls hätte niemand etwas von ihm gewußt, keinen Verdacht gehabt, zumindest nicht geögert, ihn als Wanderburschen einen Tag bei sich zu lassen, man hätte seine Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit gesehen, es hätte sich in der Nachbarschaft herumgesprochen, wahrschein-

- lich hätte er bald als Knecht irgendwo ein Unterkommen gefunden. Natürlich, der Behörde wäre er nicht entgangen. Aber es war ein wesentlicher Unterschied, ob mitten in der Nacht seinetwegen die Centralkanzlei [...] aufgerüttelt wurde, [...] oder ob statt alles dessen K. am nächsten Tag in den Amtsstunden beim Gemeindevorsteher anklopfte und, wie es sich gehörte, sich als fremder Wanderbursch meldete, der bei einem bestimmten Gemeindeglied schon eine Schlafstelle hat und wahrscheinlich morgen wieder weiterziehn wird, es wäre denn daß der ganz unwahrscheinliche Fall eintritt und er hier Arbeit findet, nur für paar Tage natürlich, denn länger will er keinesfalls bleiben. So oder ähnlich wäre es ohne Schwarzer geworden.« (S 260f.)
- 35 (Hervorhebung von mir.) »Alle diese Äußerungen haben keine amtliche Bedeutung; wenn Sie ihnen amtliche Bedeutung zuschreiben, gehen Sie in die Irre, dagegen ist ihre private Bedeutung im freundschaftlichen oder feindseligen Sinne sehr groß, meist größer als eine amtliche Bedeutung jemals sein könnte.« (S 117)
- 36 Vgl. Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990 [1950], S. 151. Mauss' etymologische Studien sind mit Vorsicht zu genießen. Vgl. zu Mauss' fantastischen etymologischen Reihen Erhard Schüttpelz: »Morgen Freibier«, in: »We Are Family – Remix 98. Herausgegeben und eingeleitet von Rembert Hüser«, in: Jörg Schönert (Hg.), Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 573-599, hier S. 594f. und insbesondere das Kapitel »Gift, gift« in Erhard Schüttpelz: Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960), München: Fink 2005, S. 171-222.
- 37 Der umgekehrte Fall, die Liebe des Brautvaters zum Bräutigam, taucht auf in der Geschichte der Geschwister Amalia, Barnabas und Olga.
- 38 Im Unterschied zu »aus« der Nähe.
- 39 An anderer Stelle wünscht er sich, »Mitbürger« in der Gemeinde zu werden. In K.'s Fall gilt die Adoption in ihrem Doppelsinn von Aufnahme ins Haus und Einbürgerung in die Gemeinde. (S 42) K., der sich nichts schmerzlicher wünscht als »neue Bekanntschaften« (S 21) zu schließen, trifft auf eine Gruppe, die den »Verkehr« (S 27) zu unterbinden bemüht ist: »Gastfreundlichkeit ist bei uns nicht Sitte, wir brauchen keine Gäste.« (S 24)
- 40 Als Zeichen der Respektabilität verfügt der Herrenhof über »Zimmermädchen«. Es sind Hausmädchen, die im Herrenhof wohnen müssen. Die lange Erzählung der Pepi am Ende ist die Erzählung eines Hausmädchens.
- 41 »Hat er nicht die Verteilung der Akten mitangesehn? Etwas was niemand mitansehn dürfe, außer die nächsten Beteiligten. Etwas was weder Wirt noch Wirtin in ihrem eigenen Hause haben sehen dürfen.« (S 444) »Dinge, die man sonst nicht auszusprechen wage, müsse man ihm offen sagen, denn sonst verstehe er das Allernotwendigste nicht.« (S 445)
- 42 »Aber vielleicht noch mehr als sich zu zeigen, schämen sie sich fremde Leute zu sehn.« (S 445) »den Anblick der ihnen so schwer erträglichen Parteien, wollen sie nicht jetzt am Morgen, plötzlich, unvermittelt, in aller Naturwahrheit von neuem auf sich eindringen lassen.« (S 446)
- 43 (Hervorhebung von mir.) Es heißt »oben an der Wandbrüstung«, da die Zimmerwände nicht bis zur Decke reichen. (S 430)
- 44 Kafka hat in einer gestrichenen Version das »Du« gegen das »Sie« gesetzt: »Schön angezogen [sind Sie] (bist Du) nicht«. (S' 456) »Man muss [...] nichts von Kleidern verstehn und kann doch [Ihre] (Deine) Kleider wohl beurteilen.«. (S' 457)
- 45 Noch ein letztes Mal begegnet der Aufsteiger einer Aufsteigerin: »ich sagte ja, daß Du nicht nur Wirtin bist, Du zielst auf etwas anderes ab.« (S 494)

Wolf Kittler

In dubio pro reo **Kafkas »Strafkolonie«**

I. Die Quellen

Am 5. Oktober 1914, im dritten Monat des Ersten Weltkriegs, nimmt Kafka eine Woche Urlaub, den er dann noch um eine weitere Woche bis zum 18. verlängert, um sich ungestört von beruflichen Verpflichtungen der Arbeit an seinem eben erst begonnenen Roman *Der Proceß* zu widmen.¹ In dieser Zeit, also in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem Roman, vielleicht sogar an dessen Stelle, entsteht die Erzählung *In der Strafkolonie* oder zumindest eine erste Version des Textes, der dann erst ein Jahr nach dem Krieg, 1919, im Kurt Wolff Verlag erscheint. In einem Brief vom 11. Oktober 1916 an seinen Verleger fügt Kafka zur »Erklärung dieser letzten Erzählung« hinzu, »daß nicht nur sie peinlich ist, daß vielmehr unsere allgemeine und meine besondere Zeit gleichfalls sehr peinlich war und ist und meine sogar noch länger peinlich als die allgemeine.« (Br 150; vgl. D 243)

Walter Müller-Seidel führt diese Peinlichkeit auf ein historisches Ereignis zurück.² Seit dem Erwerb der ersten deutschen Kolonien im Jahr 1884 stellten sich Juristen und Politiker die Frage, ob die Institution der Strafkolonien, die in Frankreich gerade wieder ausgebaut worden war und dort bis 1945 bestehen bleiben sollte, auch im Deutschen Reich eingeführt werden solle. Auch Hans Gross, Kafkas Strafrechtslehrer,³ meldete sich zu Wort. Er plädierte dafür, die »Unverbesserlichen« und »Degenerierten« zu deportieren, und sprach die Hoffnung aus, dass das Deutsche Reich das befreundete Österreich zur Teilnahme an der neuen Strafinstitution einladen würde.⁴

Robert Heindl, ein Freund und Kollege von Hans Gross und dessen Nachfolger als Herausgeber der von diesem gegründeten Zeitschrift *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* und ein Autor, der in den Jahren zwischen 1907 und 1930 eine ganze Reihe von Fachbüchern zur Verbrechensbekämpfung und Polizeipraxis publizierte,⁵ beschloss, der Sache auf den Grund zu gehen. Er reiste als Privatmann, aber, wie Kafka in einer offensichtlichen Anspielung auf Heindls Buch: *Meine Reise nach den Strafkolonien* (Wien: Ullstein 1913) schreibt, mit »Empfehlungen hoher Ämter« (D 222)⁶ nach Neukaledonien, Australien, Afrika, Ostasien, auf die Insel Ceuta und die Andamanen, um sich selbst ein Urteil über die Effizienz dieser Institution im englischen, französischen, spanischen und chinesischen Rechtssystem zu verschaffen.

Heindl gibt in diesem Buch eine Fülle von Erlebnissen, Anekdoten und ethnographischen Berichten, sein erklärtes Ziel aber ist die Entscheidung der Frage, ob es kriminal-, kolonial- und finanzpolitische Gründe dafür gibt, die Institution der Strafversendung auch in Deutschland einzuführen. Seine Antwort ist ein klares Nein. Die Institution der Strafkolonien aber ist nach seiner Diagnose nicht etwa deshalb zu verwerfen, weil die Deportation unmenschlich ist, sondern weil sie den Strafzweck nicht erfüllt, weil es den Gefangenen in den Kolonien zu gut geht, weil die Institution – in Müller-Seidels Worten – viel zu menschlich ist. Die Gefangenen sind schwer zu bewachen, sie sind faul und folglich für kolonial- und finanzpolitische Zwecke nicht zu brauchen.

Der abstoßende zynisch-»humorige« Ton, mit dem Heindl seine These vorträgt, wäre Grund genug, das Urteil dieses Experten anzuzweifeln. Umso bemerkenswerter ist es, dass der Reisende in Kafkas *Strafkolonie* nicht die Deportation, sondern vielmehr ein Rechtssystem verurteilt, von dem bei Heindl keine Rede ist: »Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos.« (D 222)

Allein die Einführung des Begriffs »Verfahren« stellt klar, dass es um mehr als den »deportierten Menschen« geht. Heindls Auftrag war nur die Begutachtung einer bestimmten Form des Strafvollzugs. Jenes eigentümliche Verfahren aber, das Kafka für seine *Strafkolonie* entwirft, schließt alle Stadien des Prozesses von der Anzeige zur Urteilsfindung und von da bis hin zur Strafe ein.⁷ Was Kafka aus Heindls Buch entlehnt, ist also nicht die Frage nach der Institution der Deportation als solcher, es ist vielmehr erstens der exterritoriale Raum der Kolonie, in dem sich ein vom Mutterland vollständig unterschiedenes Rechtssystem entwickeln kann, und zweitens die Institution des Rechtsexperten, die sich von der eines Richters dadurch unterscheidet, dass dieser Experte, statt Urteile innerhalb eines gegebenen Rechtssystems zu fällen, zu einem Urteil über ein Rechtssystem als Ganzes aufgerufen ist:

Der Reisende selbst hatte Empfehlungen hoher Ämter [...] und daß er zu dieser Exekution eingeladen worden war, schien sogar darauf hinzudeuten, daß man sein Urteil über dieses Gericht verlangte. (D 222)

Das ist aus zwei Gründen bemerkenswert. Erstens, weil es die Entlehnung einer rein formalen Struktur, nämlich einer bestimmten Erzählperspektive ist, die hier zum erstenmal in Kafkas Œuvre auftaucht und von da an regelmäßig darin wiederkehren wird.⁸ Und zweitens, weil diese Übernahme ein bestimmtes Thema impliziert, die Frage nach dem Status des scheinbar unbeteiligten Beobachters, nach der Berechtigung des Urteils, nach der Gerechtigkeit des Rechts. Kafka stellt also genau die Position in Frage, die Müller-Seidel nicht nur diesem Autor zuschreibt, sondern in identifikatorischer Lektüre auch sich selber anmaßt. Es ist die Position des aufgeklärten Bürgers, der es sich

leisten kann, von keinem Zweifel angekränkt immer schon Bescheid zu wissen, was rechtens ist und was nicht.

Bleibt die Frage nach der Technik, genauer: nach möglichen Prototypen für den »Apparat«, den der Offizier dem Reisenden in Kafkas *Strafkolonie* vorführt. Bei Heindl gibt es eine ganze Reihe von Foltergeräten: erstens ein großes Brett, das den Gefangenen in einem chinesischen Gefängnis nach Art eines Prangers um den Hals geschlossen wird und sie unter anderem daran hindert, sich selbst Nahrung zum Mund zu führen;⁹ zweitens ein chinesischer Prügelapparat mit Riemen »für die Hände, [...] für die Füße, [...] für den Hals«;¹⁰ und drittens die Guillotine, eine Maschine, die ja im französischen Rechtssystem nicht nur in den Strafkolonien, sondern auch im Mutterland selbst noch bis zur Abschaffung der Todesstrafe im Jahr 1981 in Gebrauch war.

Kafka kann aus dieser Menge im besten Fall zwei Elemente übernommen haben: die Institution der maschinellen Folter und Exekution im Allgemeinen, und die ledernen Riemen, mit denen der Delinquent festgeschnallt wird, im Besonderen. Umso bemerkenswerter ist es, dass »Macé«, der wegen Mordes deportierte Henker in Heindls Buch, der sein altes Handwerk, das Töten, jetzt in der neukaledonischen Strafkolonie im Namen des Gesetzes fortsetzt, allenfalls insofern mit dem Offizier in Kafkas Erzählung zu vergleichen ist, als er dessen genaues Gegenstück darstellt. Der eine ist ein kühler Technokrat, der andere ein »Mörder«, der sich »zum Henker angeboten [hat], um seine Mordgelüste ohne neue Schwierigkeiten mit der Justiz befriedigen zu können. Er ist ein Künstler, der in seine Kunst verliebt ist.«¹¹

Auch die von Heindl beschriebene Erfindung des Gehilfen dieses Henkers hat nur eine entfernte Verwandtschaft mit dem Apparat in Kafkas Text. Es ist eine Guillotine, die – ähnlich wie ein Colt oder ein Maschinengewehr – im Akt einer jeden Hinrichtung neu geladen wird: Wer immer das Schafott betritt, spannt einen Mechanismus, dessen Funktion es ist, das Fallbeil, das ihn selber töten wird, nach seinem Tod wieder in die Ausgangsposition zurück zu befördern.¹² Eine solche Automatisierung von Massenhinrichtungen hat keine Ähnlichkeit mit dem Verfahren in Kafkas *Strafkolonie*, das ganz auf den Einzelnen zugeschnitten ist. Die entscheidenden technischen Details der Maschine des »früheren Kommandanten« (D 205) gehen also ebensowenig auf Heindls Buch zurück wie das Gericht, das diese Maschine definiert. Der Apparat ist entweder Kafkas eigene Erfindung oder aber aus einer anderen Quelle abgeleitet.

In den späten achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, also etwa zur gleichen Zeit wie Müller-Seidel bin auch ich auf Heindls Buch gestoßen und zwar an signifikanter Stelle, nämlich in einer kurzen Notiz in der *Phonographischen Zeitschrift*, die das, was für Heindl nur ein weiterer Beleg der These ist, dass es den Gefangenen in den Strafkolonien zu gut geht, als einen Triumph der Sprechmaschinenindustrie verbucht:

Verbrecher-Musik

In einer Skizze »Die Insel der Verbrecher« von Dr. Robert Heindl im »Berl. Tagebl.«, in der der Verfasser auf sein soeben erschienenenes Buch »Meine Reise in die Strafkolonien« [sic!]¹³ hinweist, gibt er einige äußerst interessante Darstellungen, die in mannigfacher Beziehung von nicht geringem Wert sein dürften. Was uns besonders dabei vom fachmännischen Standpunkte aus berührt, ist die Tatsache, daß auf dieser einsamen, vom Weltverkehr so ziemlich abgeschlossenen Insel »Neukaledonien«, einem größeren Eilande in französischem Besitz, auch das musikalische Element nicht fehlt und dort die Harmonie der Töne wahrscheinlich ebenso wie in den Gefilden der »Nichtgeächteten« seine Kulturmission als besänftigendes, milderndes, die menschlichen Sitten veredelndes Motiv angesehen wird.

In der übrigens mit schier unerschöpflichen (zumeist unbehobenen) Reichtümern an wertvollen Metallen und Bergwerksprodukten gesegneten, von gesündestem Klima und beständig herrlichem Wetter, dem »ewigen Frühling«, begünstigten Deportationskolonie konzertierte bislang nach dem genannten Verfasser auf dem größten Platze der Hafenstadt Noumea »die berühmte Musikbande musikalischer Raubmörder und Diebe«. ¹⁴ Und noch weiter heißt es in der Schilderung der Gebäude und Straßen Noumeas: »fast an jeder Straßenecke stand ein Kabarett, ein Café oder eine Spirituosenkneipe, aus der die verlockenden Töne eines Grammophons tönten«. ¹⁵

Also erweist sich denn wieder als wahr:

»Und die Kultur, die alle Welt beleckt,
Hat auch auf den Teufel sich erstreckt.«

Das heißt auf die Teufel in Menschengestalt, die vor Schandtaten jeglicher Art, Raub, Mord und Verbrechen, nicht zurückschrecken und nach dem Grundsatz: »mach' dir das Leben jung und schön« anscheinend nunmehr sich in einem gesunden, luftigen »fidelen Gefängnisse« befinden. Immerhin von der Welteroberung der Sprechmaschine, von deren Volkstümlichkeit und Verbreitung auf dem ganzen Erdenrund zeugen jene Schilderungen nicht minder. A.C. ¹⁶

Der Artikel erschien am 12. Dezember 1912, eineinhalb Wochen nachdem Kafka seine Briefpartnerin Felice Bauer in seinem großen Brief vom Sonntag, den 24. November, ¹⁷ um »kleine Ausschnitte aus Tageszeitungen« und ganz besonders um »Prospekte der Fabrik«, ¹⁸ also der Lindström A.G., die Diktier- und Sprechmaschinen produzierte, gebeten hatte. (BF 121ff.) Wenn er sich genau zweieinhalb Wochen danach für »das Zeitungsblatt«, das die Geliebte in den Umschlag ihres Briefes »eingelegt« (BF 212) hat, bedankt, dann kann es sich dabei durchaus um diese kleine »förmlich für mich [also für Kafka] allein bestimmte Nachricht« (BF 121) entweder aus der *Phonographischen Zeitschrift*, in der die Lindström A.G. regelmäßig annoncierte, oder direkt aus dem »Berl. Tagebl.« gehandelt haben. Einen Monat später, in der Nacht vom 22. auf den 23. Januar 1913, unterbreitet Kafka der Geliebten jedenfalls seine eigenen Ideen zur Verkopplung der Speicher- und Übertragungsmedien Schreibmaschine, Grammophon, Phonograph und Telephon. (BF 265f.) Diese

Daten sind wichtig, weil die in Kafkas *Strafkolonie* beschriebene Maschine mehr Ähnlichkeit mit einem Phonographen oder vielmehr genauer: einer bestimmten Form dieser Maschine hat als mit den in Heindls Text erwähnten Folterapparaten. Ich komme darauf zurück.¹⁹

II. Die Geschichte

Gegen Ende des Krieges, im August 1917, kamen Kafka und sein Verleger Kurt Wolff auf den schon mehrfach erwogenen Plan zurück, die Erzählung *In der Strafkolonie* zu veröffentlichen. Aus dieser Zeit sind mehrere alternative Schlüsse überliefert,²⁰ die sehr unterschiedliche Schlaglichter auf den Text im Ganzen werfen:

Der Reisende fühlte sich zu müde, um hier noch etwas zu befehlen oder gar zu tun. Nur ein Tuch zog er aus der Tasche, machte eine Bewegung, als tauche er es in den fernen Kübel, drückte es an die Stirn und legte sich neben die Grube. So fanden ihn zwei Herren, die der Kommandant ausgeschiedt hatte, ihn zu holen. Wie erfrischt sprang er auf, als sie ihn ansprachen. Die Hand auf dem Herzen sagte er: »Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse.« Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren herumzulaufen. Nur manchmal sprang er auf, riß sich förmlich los, hängte sich einem der Herren an den Hals rief in Tränen: »Warum mir das alles« und eilte wieder auf seinen Posten. (T 822f.)

»[...] wie ein Hund«, fährt es Josef K. im Augenblick seiner Hinrichtung durch den Kopf,²¹ und Kaufmann Block wirft sich in einer der grotesksten Szenen des *Proceß*-Romans wie ein Hund vor Huld, dem Advokaten, auf den Boden.²² Dass Kafka dieses Thema aus der Zeit der ersten Niederschrift der Erzählung wieder aufgreift, ist ein deutliches Indiz dafür, dass Josef K., der unschuldig Verhaftete und trotzdem am »Ende« in schändlicher Weise Hingerichtete, in der Figur des Reisenden wiederkehrt. Wie K. so neigt auch der Reisende dazu, die Überzeugung seiner Unschuld in Aggressionen gegen subalterne Figuren zu verwandeln – und zwar besonders dann, wenn diese – wie die Wächter im *Proceß* und die Gehilfen im *Schloß* – als Doppelclowns auftreten:

»Wie?« sagte der Reisende plötzlich. War etwas vergessen? Ein Wort? Ein Griff? Eine Handreichung? Sehr möglich. Höchstwahrscheinlich. Ein grober Fehler in der Rechnung, eine grundverkehrte Auffassung, ein kreischender tintenspritzender Strich geht durchs Ganze. Wer stellt es aber richtig? Wo ist der Mann es richtig zu stellen. Wo ist der gute alte landsmännische Müller aus dem Norden, der die zwei grinsenden Kerle drüben zwischen die Mühlsteine stopft? (T 823f.)

Der sadistische Ausbruch des Reisenden, der zwei harmlosen Individuen die grotesk-grausige Todesart der beiden Bösewichte in Wilhelm Buschs *Max und Moritz* an den Leib wünscht, hat seinen guten Grund. Die beiden haben sich nichts zuschulden kommen lassen, und der Verurteilte ist ja eben erst durch den Einspruch des Reisenden von einer grausamen Folter befreit worden, aber sie sind die einzigen Zeugen der Hinrichtung des Offiziers, die sich zum Entsetzen des Reisende selbst als ein Mord enthüllt. Deshalb müssen sie verschwinden: als Mitwisser einer Schuld, die der letzte Alternativschluss der Erzählung näher spezifiziert:

Hätte sich sein Schiff durch diesen weglosen Sand hierher zu ihm [dem Reisenden] geschoben, um ihn aufzunehmen, – es wäre am schönsten gewesen. Er wäre eingestiegen, nur von der Treppe aus hätte er noch dem Offizier einen Vorwurf wegen der grausamen Hinrichtung des Verurteilten gemacht. Ich werde es zuhause erzählen hätte er noch mit erhobener Stimme gesagt, damit es auch der Kapitän und die Matrosen hörten die sich oben neugierig über das Bordgeländer beugten. »Hingerichtet?« hätte daraufhin der Offizier mit Recht gefragt. »Hier ist er doch« hätte er gesagt und auf des Reisenden Kofferträger²³ gezeigt. Und tatsächlich war dies der Verurteilte, wie sich der R. durch scharfes Hinschauen und genaues Prüfen der Gesichtszüge überzeugte. »Meine Anerkennung« mußte der R. sagen und sagte es gern. »Ein Taschenspielerkunststück?« fragte er noch. »Nein« sagte der O. »ein Irrtum ihrerseits ich bin hingerichtet, wie Sie es befahlen.« Noch aufmerksamer horchten jetzt Kapitän und Matrosen. Und sahen sämtlich wie jetzt der O. über seine Stirn hinstrich und einen krumm aus der geborstenen Stirn vorragenden Stachel enthüllte. (T 826f.)

Wie Josef K. im *Proceß* so sucht auch der Reisende *In der Strafkolonie* den Beweis seiner Unschuld darin, dass er andere verklagt. Bevor man erfährt, dass K. verhaftet wurde, »ohne etwas Böses getan zu haben«, wird eine Anklage gegen Unbekannt nach §§ 209-210 des Österreichischen Strafgesetzes erhoben.²⁴ »Jemand mußte Josef K. verläumdet haben [...].«²⁵ Der Traum von einer fluchtartigen Abreise, den der Reisende noch am Tatort hat, treibt diese Logik der Retourkutsche ins Absurde. Mit erhobener Stimme ruft der Reisende den Kapitän und die Matrosen zu Zeugen auf, um dem Offizier die Schuld an einer Hinrichtung zuzuschreiben, die nicht stattgefunden haben kann, weil der Reisende sie selbst verhindert hat. Die Anklage fällt auf den Kläger selbst zurück. Zuerst kehrt der Verurteilte, also einer »der zwei drüben, [...] mit denen er [der Reisende] durch den Tod des Off. jede Verbindung verloren hatte« (T 826), in Gestalt eines Kofferträgers als stummer Zeuge wieder, widerlegt also die Behauptung von seiner grausamen Hinrichtung durch das Faktum seiner bloßen Existenz. Aber damit nicht genug, kehrt schließlich der Gemordete selbst aus dem Totenreich zurück, um den Reisenden vor eben den Zeugen, die dieser für den Beweis seiner eigenen Unschuld und die daraus folgende Anklage gegen den Offizier auf seine Seite ziehen

wollte, an der einzigen Hinrichtung schuldig zu sprechen, die tatsächlich stattgefunden hat, der Hinrichtung des Offiziers.

Im Schluss der gedruckten Fassung der Erzählung, die – ebenso wie der Rest des Textes – nicht als Handschrift überliefert ist und von der man also auch nicht sagen kann, ob sie schon im Oktober 1914 oder erst später geschrieben wurde, hat Kafka diese eindeutige Schuldzuschreibung ausgespart. Er hat sogar den Reisenden aus seiner Verstricktheit in das Verfahren des Offiziers wieder in die Rolle des unbeteiligten Beobachters zurückversetzt, der zwar offenbar eine Begegnung mit dem neuen Kommandanten vermieden hat, dafür aber dem Grab des alten Kommandanten einen Besuch abstattet. Aber die wilde Aggression des Reisenden gegen die beiden Zeugen seiner Tat, die ihm bei seiner fluchtartigen Abreise aus der Kolonie wie ein Schatten auf dem Fuße folgen, das einzige Motiv, das der endgültige Schluss mit einigen der anderen Varianten teilt, bricht auch hier im letzten Absatz durch. Schuld schlägt bei Kafka immer um in Aggression:

Der Soldat und der Verurteilte hatten im Teehaus Bekannte gefunden, die sie zurückhielten. Sie mußten sich aber bald von ihnen losgerissen haben, denn der Reisende befand sich erst in der Mitte der langen Treppe, die zu den Booten führte, als sie ihm schon nachliefen. Sie wollten wahrscheinlich den Reisenden im letzten Augenblick zwingen, sie mitzunehmen. Während der Reisende unten mit einem Schiffer wegen der Überfahrt zum Dampfer unterhandelte, rasten die zwei die Treppe hinab, schweigend, denn zu schreien wagten sie nicht. Aber als sie unten ankamen, war der Reisende schon im Boot, und der Schiffer löste es gerade vom Ufer. Sie hätten noch ins Boot springen können, aber der Reisende hob ein schweres geknotetes Tau vom Boden, drohte ihnen damit und hielt sie dadurch vom Sprunge ab. (D 248)

So viel ist sicher: Der Reisende hat es nicht geschafft, die Distanz des objektiven Beobachters gegenüber dem Verfahren der Strafkolonie zu bewahren. Die Erzählung, die mehr ist als nur die Beschreibung eines Apparates, führt vor, wie es dazu kommen konnte. Es ist die Geschichte eines Mannes, des Reisenden, der, ohne etwas Böses getan zu haben, sich plötzlich in der Rolle eines Henkers, wenn nicht Mörders wiederfindet, die Geschichte eines Mannes, der buchstäblich seine Unschuld verliert.

Es fängt ganz harmlos an. Ein moderner, also auch technisch ausgebildeter Offizier führt einem Gast aus Europa eine neue Maschine vor. Der hat zunächst »wenig Sinn für den Apparat« (D 204), ist aber bald »schon ein wenig für den Apparat gewonnen.« (D 208) Das gilt aber nur für die Maschine selbst. Was dagegen die juristische Seite des Problems betrifft, so heißt es von dem Reisenden: »Die Mitteilungen über das Gerichtsverfahren hatten ihn nicht befriedigt.« (D 214) Umso mehr fühlt er sich aufgerufen, ein Urteil, und zwar ein negatives, über das Verfahren abzugeben:

Der Reisende überlegte: Es ist immer bedenklich, in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen. Er war weder Bürger der Strafkolonie, noch Bürger des Staates, dem sie angehörte. Wenn er diese Exekution verurteilen oder gar hintertreiben wollte, konnte man ihm sagen: Du bist ein Fremder, sei still. Darauf hätte er nichts erwidern, sondern nur hinzufügen können, daß er sich in diesem Falle selbst nicht begreife, denn er reise nur mit der Absicht zu sehen und keineswegs etwa, um fremde Gerichtsverfassungen zu ändern. Nun lagen aber hier die Dinge allerdings verführerisch. Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos. Niemand konnte irgendeine Eigennützigkeit des Reisenden annehmen, denn der Verurteilte war ihm fremd, kein Landsmann und ein zum Mitleid gar nicht auffordernder Mensch. Der Reisende selbst hatte Empfehlungen hoher Ämter, war hier mit großer Höflichkeit empfangen worden, und daß er zu dieser Exekution eingeladen worden war, schien sogar darauf hinzudeuten, daß man sein Urteil über dieses Gericht verlangte. Dies war aber um so wahrscheinlicher, als der Kommandant, wie er jetzt überdeutlich gehört hatte, kein Anhänger dieses Verfahrens war und sich gegenüber dem Offizier fast feindselig verhielt. (D 222f.)

Eine zentrale Passage, die das Problem der Erzählung *in nuce* exponiert: Der Reisende ist als Beobachter unterwegs. Es steht ihm kein Urteil zu. Umgekehrt sieht er sich aber aus zwei Gründen dennoch zu einem Urteil aufgerufen: Erstens kennt er einen Maßstab, der es ihm erlaubt, ein Urteil über fremde Gerichtsverfassungen zu fällen, nämlich das Maß der Menschlichkeit, dem das Verfahren in der Strafkolonie nicht genügt. Und zweitens ist den Mitteilungen des Offiziers zu entnehmen, dass das Verfahren höchsten Ortes, nämlich von dem neuen Kommandanten selbst angefochten wird. Das ist in der Tat »verführerisch«. Der Reisende befindet sich also, wenn auch auf einer höheren Ebene, nämlich nicht nur bei der Begutachtung eines einzelnen Betriebs, sondern vielmehr eines ganzen Rechtssystems, in genau der Lage, die sich die Gewerbeinspektorate nach der Diagnose Kafkas bei der Gefahrenklassen-Einreihung angemaßt hatten: »Die Gewerbeinspektorate sind vor allem im Einspruchsverfahren nicht mehr Hilfsorgane, sondern sie stellen sich auf den Standpunkt der Parteien, ja sogar auf den Standpunkt der entscheidenden Instanzen.«²⁶

Mag der Reisende auch vielleicht weniger parteiisch oder autokratisch sein als die böhmischen Gewerbeinspektoren, die dem Versicherungsbeamten Kafka so viel Kopfzerbrechen bereiteten, und mag er auch an diesem Punkt des Textes sein auf festen Überzeugungen gegründetes Urteil noch für sich behalten, am Ende wird er der Verführung doch erliegen. Der Offizier aber weist seinem Urteil über das Verfahren, das unschwer zu erraten ist, schon einmal seine Stelle in der Weltgeschichte zu: »Sie sind in europäischen Anschauungen befangen, vielleicht sind Sie ein grundsätzlicher Gegner der Todesstrafe im allgemeinen und einer derartigen maschinellen Hinrichtungsart im besonderen.« (D 222)

Der Offizier hat recht. Der Reisende ist ein guter, ein aufgeklärter Europäer mit festen Prinzipien. Der Offizier täuscht sich also gründlich, wenn er glaubt, sein weit gereister Gast huldige einem juristischen Relativismus: »Sie haben allerdings viele Eigentümlichkeiten vieler Völker gesehen und achten gelernt, Sie werden daher wahrscheinlich sich nicht mit ganzer Kraft, wie Sie es vielleicht in Ihrer Heimat tun würden, gegen das Verfahren aussprechen.« (D 222) Die Naivität des Offiziers erreicht ihren Höhepunkt in dem Planspiel, das er für die schlimmste Lösung, die er sich denken kann, hält, für den im letzten Augenblick vereitelten Triumph seiner und der Sache des alten Kommandanten:

»[...] er [der neue Kommandant] spricht: ›Ein großer Forscher des Abendlandes, dazu bestimmt, das Gerichtsverfahren in allen Ländern zu überprüfen, hat eben gesagt, daß unser Verfahren nach altem Brauch ein unmenschliches ist. Nach diesem Urteil einer solchen Persönlichkeit ist es mir natürlich nicht mehr möglich, dieses Verfahren zu dulden. Mit dem heutigen Tage also ordne ich an – usw.‹ Sie wollen eingreifen, Sie haben nicht das gesagt, was er verkündet, Sie haben mein Verfahren nicht unmenschlich genannt, im Gegenteil, Ihrer tiefen Einsicht entsprechend halten Sie es für das menschlichste und menschenwürdigste, Sie bewundern auch diese Maschinerie – aber es ist zu spät; Sie kommen gar nicht auf den Balkon, der schon voll von Damen ist; Sie wollen sich bemerkbar machen; Sie wollen schreien; aber eine Damenhand hält Ihnen den Mund zu – und ich und das Werk des alten Kommandanten sind verloren.« (D 229f.)

Wenn das richtig ist und nicht nur eine verleumderische Übertreibung, dann ist die Art und Weise, wie der neue Kommandant den Widerstand gegen das Werk seines Vorgängers mobilisiert, nicht gerade ein Musterbeispiel für die Befolgung der Prinzipien moderner Rechtsstaatlichkeit in der Strafkolonie. Deshalb geht der Reisende auf die Frage, welchen Einfluss die Damen auf die Rechtsprechung und den Strafvollzug nehmen könnten, auch nicht ein. Das ist nicht so sehr ein Symptom seiner Misogynie, geschweige denn der des Autors der Erzählung, als vielmehr ein Beweis dessen, dass der Reisende den Ansichten der Damen in der Entourage des neuen Kommandanten näher steht als seine scheinbare Gleichgültigkeit gegenüber ihrer Position verrät. Er ist wie diese weder ein Mitglied der Regierung noch des Parlaments, unterscheidet sich von den Damen also nur dadurch, dass er außerdem ein Fremder ist, der keinen Anspruch auf die Rechte eines Bürgers hat. Das Bild von einer Hand, die ihm den Mund zu halten könnte, bringt ihm aber plötzlich zum Bewusstsein, dass er das, was der Offizier den Damen unterstellt, bis jetzt sich selber angetan, dass er sich selbst das Wort verboten hat. Denn er hat sein Urteil zwar schon längst gefällt, aber nur für sich, damit zwar auch an die Adresse des Lesers, aber nicht an die des Offiziers, der sich, wie sich gleich zeigen wird, in eine großartige Illusion verrannt hat. Dessen absurdes Planspiel,

welches davon ausgeht, dass der Fremde als Gutachter des Verfahrens Partei für seine Sache nehmen wird, zwingt den Reisenden, endlich laut und deutlich Farbe zu bekennen: »Die Antwort, die er zu geben hatte, war für den Reisenden von allem Anfang an zweifellos [...]. ›Ich bin ein Gegner des Verfahrens.« (D 235)

Ein großer Augenblick für alle aufgeklärten Leser, ein Sieg der Menschlichkeit. Der Offizier hat sich getäuscht in seinem Glauben, einen Verbündeten in dem Reisenden zu haben. Es sieht fast aus nach einem *happy end*. Dieser Effekt ist sorgfältig kalkuliert. Der Offizier hat bei seinem aussichtslosen Versuch, den Reisenden auf seine Seite zu ziehen, die Leser ihrerseits immer weiter auf die Seite des Reisenden getrieben. Denn schließlich konnte Kafka davon ausgehen, dass diese Leser sich selbst als aufgeklärte Europäer definieren. Für die aber hält der Text noch eine böse Überraschung *in petto*.

Zunächst sieht alles nach wie vor ganz harmlos aus. Der Reisende stellt noch einmal die Bedingungen klar, unter denen er sein Urteil über das Verfahren gefällt hat. Er definiert es als eine Privatmeinung, die nicht vor ein öffentliches Forum gehört und die er deshalb dem neuen Kommandanten auch nur unter vier Augen mitzuteilen gedenkt:

Der Reisende ging dem Offizier nach und sagte: »Sie wissen noch nicht, was ich tun will. Ich werde meine Ansicht über das Verfahren dem Kommandanten zwar sagen, aber nicht in einer Sitzung, sondern unter vier Augen; ich werde auch nicht so lange hier bleiben, daß ich irgendeiner Sitzung beigezogen werden könnte; ich fahre schon morgen früh weg oder schiffe mich wenigstens ein.« (D 236)

Schon an diesem Punkt fasst der Reisende den Plan zu der überstürzten Abreise, die dann in einigen Schlussvarianten der Erzählung wiederkehrt. Er scheint seiner eigenen Aussage von der Folgenlosigkeit seines Urteils nicht ganz zu trauen, weil er nur zu gut weiß, dass die Konsequenzen einer Nachricht nicht allein in der Macht des Senders, sondern auch in der des Adressaten stehen – und der ist in diesem Fall nicht irgendein beliebiger Gesprächspartner, sondern Kommandant der Kolonie selbst. In dessen Macht stünde es sehr wohl, das Urteil des europäischen Experten zum Anlass einer Justizreform zu nehmen, die dessen Versicherungen von der Neutralität seines Standpunktes allerdings Lügen strafen könnte. Aber dazu kommt es gar nicht mehr: »Dann ist es also Zeit«, sagt der Offizier, würdigt die bange Frage des Reisenden: »Wozu ist es Zeit?« keiner Antwort mehr und macht sich für seine eigene Hinrichtung bereit. (D 236f.)

Statt also zu einer privaten Diskussion mit ungewissen öffentlichen oder gar institutionellen Folgen zu führen, wird das Urteil des Reisenden ganz einfach im Rechtssystem der Strafkolonie vollstreckt – und zwar sowohl *von* als auch *an* dem Vertreter dieses Systems selbst, von und an dem Offizier. Der Leser, den eine raffinierte Erzählstrategie in die Arme des Reisenden getrieben hat,

muss nun mit dessen Augen zusehen, wie die Unmenschlichkeit des Verfahrens in eben dieser unmenschlichen Weise geahndet wird. Das ist umso schmerzlicher als der Reisende wild entschlossen scheint, die Rolle des unteiligen Beobachters, dem kein Urteil über ein fremdes Gerichtsverfahren zusteht, bis zum Ende durchzuhalten:

Der Reisende biß sich auf die Lippen und sagte nichts. Er wußte zwar, was geschehen würde, hatte aber kein Recht, den Offizier an irgend etwas zu hindern. War das Gerichtsverfahren, an dem der Offizier hing, so nahe daran, behoben zu werden – möglicherweise infolge des Einschreitens des Reisenden, zu dem er sich seinerseits verpflichtet fühlte – dann handelte jetzt der Offizier vollständig richtig; der Reisende hätte an seiner Stelle nicht anders gehandelt. (D 240f.)

Was aussieht wie ein verspäteter Triumph der Gegner des Verfahrens, ist in Wahrheit seine letzte Bestätigung, sein letzter Einsatz, die Abschaffung seiner selbst. Mit dem Eingeständnis des Reisenden, dass die Maschine für einen Bürger der Strafkolonie in der Tat die einzig bindende Form der Gerechtigkeit verkörpert, dämmert diesem noch eine andere Einsicht, die Möglichkeit nämlich, dass sein Einschreiten nicht ganz so privat, so folgenlos, so rein theoretisch geblieben sein könnte, wie sich das aufgeklärte Bürger gern erträumen, kurz die Einsicht, dass das Urteil, das an dem Offizier vollstreckt wird, von ihm selbst gefällt wurde. Wer immer sich mit ihm und mit seiner Ablehnung des Verfahrens identifiziert hat, trägt jetzt auch die Verantwortung am Tod des Offiziers. Die Dinge liegen also nicht nur »verführerisch« für den Reisenden, sondern auch für die Leser der Geschichte.

So lange die Maschine lautlos ihre Arbeit tut und damit »förmlich der Aufmerksamkeit« (D 243) entwindet, ist all dies nur »möglicherweise« der Fall. Der Reisende aber hat sich schon so weit in das Verfahren verstrickt, dass er gar nicht mehr anders kann als der Exekution bis zu ihrem Ende beizuwohnen. Das einzige, was ihn irritiert, ist die Anwesenheit zweier Zeugen: »Dem Reisenden war es peinlich. Er war entschlossen, hier bis zum Ende zu bleiben, aber den Anblick der zwei hätte er nicht lange ertragen.« (D 243)

Aber Kafka bleibt nicht dabei stehen. Er treibt das Geschehen bis zu seiner letzten Konsequenz, nämlich bis an den Punkt, an dem das bloß Mögliche, wenn auch nur im fiktionalen Raum einer Erzählung, sich verwirklicht. Nicht nur findet sich der Reisende ganz unverhofft in der Rolle des Richters, dessen Spruch der Apparat an dem Offizier vollstreckt, er ist plötzlich auch der Maschinist, der Henker des alten Kommandanten, dessen Aufgabe es ist, die Folter nach allen Regeln der Kunst zu applizieren. Aber selbst um diese Hoffnung auf ein reguläres Verfahren nach den von ihm verurteilten Regeln der Strafkolonie wird er am Ende gebracht: »Der Reisende wollte eingreifen, möglicherweise das Ganze zum Stehen bringen, das war ja keine Folter, wie sie

der Offizier erreichen wollte, das war unmittelbarer Mord. Er streckte die Hände aus.«²⁷ (D 245)

Müller-Seidel kann diese »peinlichen« Konsequenzen nur deshalb so erfolgreich verdrängen, weil er sich gar nicht erst auf eine Lektüre des Textes, also weder auf die Position des Offiziers noch auf die des Reisenden einlässt. Es ist allemal leichter, allgemeine Prinzipien der Menschlichkeit zu proklamieren als entweder im einzelnen Urteile zu fällen oder im Allgemeinen rechtsphilosophische Gründe für Bedingung der Möglichkeit von Urteilen zu deduzieren.

III. Das Verfahren

Wie konnte es dazu kommen, dass ein so dezidiert Gegner des Verfahrens wie der Reisende am Ende selbst als dessen letzter Funktionär und damit als Nachfolger des alten Kommandanten auftritt? Die Antwort auf diese Frage hat der Offizier schon längst gegeben, gegeben in seiner Beschreibung des Apparats, der ein solcher im doppelten Sinn des Wortes ist: nämlich einmal als Rechts- und Verwaltungssystem und zum anderen als Maschine. Für den Offizier ist beides in der Technik des Folterapparates integriert. Der Reisende aber sieht darin nur ein Instrument des Strafvollzugs und fragt deshalb nach denjenigen Teilen der Strafprozessordnung, die ihm (und nicht nur ihm, sondern auch den Lesern der Erzählung) aus dem modernen europäischen Recht vertraut sind:

»Kennt er sein Urteil?« »Nein«, sagte der Offizier [...]. »Aber daß er überhaupt verurteilt wurde, das weiß er doch?« »Auch nicht«, sagte der Offizier und lächelte den Reisenden an, als erwarte er von ihm noch einige sonderbare Eröffnungen. »Nein«, sagte der Reisende und strich sich über die Stirn hin, »dann weiß also der Mann auch jetzt noch nicht, wie seine Verteidigung aufgenommen wurde?« »Er hat keine Gelegenheit gehabt, sich zu verteidigen«, sagte der Offizier [...]. (D 211)

Damit sind einige der Grundsätze eines Rechtssystems benannt, das zur Zeit der Niederschrift der Erzählung gerade erst »vier Jahrzehnte« alt war. Es ist »die österreichische Strafprozeßordnung, das geniale Werk« von Julius Glaser,²⁸ die 1873 in Kraft getreten war und anstelle des bis dahin gültigen Inquisitionsverfahrens ein modernes Strafrecht setzte. Dessen Kennzeichen sind Anklageprinzip, Legalitätsprinzip, Öffentlichkeit und Mündlichkeit, Unmittelbarkeit der Hauptverhandlung und freie Beweiswürdigung.

Kafka, der Dr. juris, hatte diese Strafprozessordnung unter der Leitung seines Lehrers Hans Gross, den auch Ernst Lohsing voller Bewunderung erwähnt,²⁹ studiert. Er wusste, was er tat, als er im Herbst 1914 begann, die Grenzgebiete zu erforschen, die Anfang und Ende eines jeden Strafverfahrens definieren. Im *Proceß*-Roman kommt es nie zur Hauptverhandlung, er bleibt in den Anfängen, nämlich in der Voruntersuchung, dem Spezialgebiet von Hans

Gross, stecken. Dagegen wendet sich die Erzählung *In der Strafkolonie* dem Ende des Verfahrens zu, der Urteilsverkündung, der Urteilsausfertigung und dem daran anschließenden Strafvollzug, genauer: Diese drei Teile des Verfahrens fallen in dem einzigen Moment der Erleuchtung zusammen, die der Verurteilte nach der Aussage des Offiziers in der sechsten Stunde seines Suppliciums erfährt.

Die Voruntersuchung ist im modernen kontinental-europäischen Strafprozess ein letztes Residuum des alten Inquisitionsverfahrens, also schriftlich und geheim. Das passt zum Thema des Romans: Er kreist um die Frage des Schreibens.³⁰ Umso signifikanter ist es, dass dieses Thema in Kafkas *Strafkolonie* auch am anderen Ende des Prozesses wiederkehrt, an einer Stelle, an der die Schrift nur eine untergeordnete Rolle spielt. Denn der moderne Strafprozess schreibt vor, dass »das Urteil [...] in Anwesenheit des Anklägers, des Angeklagten und seines Verteidigers zu verkünden« ist, »nur wenn der Beschuldigte weder erschienen ist noch auch einen Verteidiger oder anderen Machthaber gesendet hat, ist ihm das Urteil in amtlicher Abschrift zuzustellen«.³¹ Und dass der moderne Strafvollzug alles andere als ein schriftliches Verfahren ist, liegt auf der Hand.

Die Voruntersuchung und das Hauptverfahren, das Zentrum des modernen Prozesses, werden in Kafkas *Strafkolonie* einfach übersprungen. Der Offizier beschreibt den Fall, ein komödienhaft harmloses Vergehen gegen ein ebenso komödienhaft lächerliches, wenn auch durchaus grausames militärisches Ritual. Ein Diener, dessen Aufgabe es ist, in der Nacht vor der Tür seines Vorgesetzten, eines Hauptmanns, nicht nur Wache zu stehen, sondern jeweils zur vollen Stunde zu salutieren, wird dabei ertappt, wie er diese Pflicht verschläft. Als ihn der Hauptmann dafür strafen will, bedroht er ihn mit dem Satz: »Wirf die Peitsche weg oder ich fresse dich.« Der Offizier, dem der Hauptmann diesen Vorfall anzeigt, nimmt ihn zu Protokoll und macht dann, wie das Sprichwort sagt, kurzen Prozess damit: »Das ist der Sachverhalt. Der Hauptmann kam vor einer Stunde zu mir, ich schrieb seine Angaben auf und anschließend gleich das Urteil. Dann ließ ich dem Mann Ketten anlegen. Das alles war sehr einfach.« (D 213)

Dass dieses Verfahren ebenso wie das daraus abgeleitete Strafmaß den Prinzipien der modernen europäischen, am Code Napoléon orientierten Rechtssysteme eklatant widerspricht, ist dem Offizier sehr wohl bewusst:

»Sie [angesprochen ist der Reisende] werden etwa sagen: ›Bei uns ist das Gerichtsverfahren ein anderes‹, oder ›Bei uns wird der Angeklagte vor dem Urteil verhört‹, ›Bei uns erfährt der Verurteilte das Urteil‹, oder ›Bei uns gibt es auch andere Strafen als Todesstrafen‹, oder ›Bei uns gab es Folterungen nur im Mittelalter‹. Das alles sind Bemerkungen, die ebenso richtig sind, als sie Ihnen selbstverständlich erscheinen, unschuldige Bemerkungen, die mein Verfahren nicht antasten.« (D 229)

Der Offizier grenzt also das Verfahren, das er in der Nachfolge des alten Kommandanten praktiziert, nicht nur gegen das moderne Strafrecht, sondern auch gegen das des »Mittelalters« ab. Das ist zwar ein weiter Begriff, kann sich aber im Kontext des kontinental-europäischen Rechts, das Kafka nicht nur in Form der neuesten Codices, sondern auch in seiner geschichtlichen Entwicklung studiert hatte,³² nur auf den Inquisitionsprozess beziehen, der im 13. Jahrhundert entstand und, wenn auch gewiss nicht unverändert,³³ bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Geltung blieb. Das ist der Grund, weshalb Ernst Lohsing es noch im Jahr 1912 für nötig hält, den modernen Anklageprozess vom Inquisitionsprozess zu unterscheiden:

In dem auf dem Anklageprinzip fußenden Strafprozesse [...] wird der Strafanspruch von einem vom Richter verschiedenen Organ erhoben. Das Wesen des Inquisitionsprozesses besteht also darin, daß es keinen Ankläger gibt. Denn derjenige, der einer strafbaren Handlung beschuldigt wird, erscheint mangels einer Anklage nicht als Angeklagter, sondern als Untersuchungsobjekt und als solches dient er dem Untersuchungsrichter (Inquirenten) als Mittel zur Wahrheitserforschung, ohne die Rechte eines Prozeßsubjektes (einer Prozeßpartei) zu genießen. Darum ist beim Inquisitionsprozesse nicht nur der Beschuldigte verpflichtet, ein Geständnis abzulegen, sondern dem Gericht sind auch Zwangsmittel zur Erlangung eines solchen eingeräumt. Hingegen hat auch beim Inquisitionsprozesse das Gericht die Feststellung der Wahrheit anzustreben und nicht nur die belastenden, sondern auch die entlastenden Umstände mit gleicher Sorgfalt zu erheben und die einen wie die andern der Entscheidung zugrunde zu legen. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn gesagt wird, der Inquirent sei Ankläger, Verteidiger und Richter in einer Person und so fehlt denn dem Inquisitionsprozesse, wie Ullmann sagt, »das wesentliche jedes Prozesses, nämlich das Streiten um das Recht durch die selbständigen Träger der in Widerstreit befindlichen Rechte und die unbefangene Tätigkeit des über den Parteien stehenden Richters«.³⁴

Das betrifft die Hauptverhandlung. Die Voruntersuchung im modernen Strafprozess wird dagegen immer noch von einem Inquirenten geführt, woraus folgt, dass der Beschuldigte in diesem Stadium nicht Partei ist, sondern »Mittel zur Wahrheitserforschung« wie im Inquisitionsprozess. Er hat zum Beispiel nicht das Recht zur Einsicht in die Akten. Das ist die Position Josef K.s im *Prozeß*-Roman: Er wird nie Prozess-Subjekt, weil es nie zum Hauptverfahren kommt.

Sowohl im Inquisitions- wie im Anklageverfahren markiert das Urteil den Moment der Wahrheit. Das Subjekt dieser Wahrheit aber ist ein jeweils anderes. Zwar ist der Angeklagte im Inquisitionsprozess bloßes Objekt der Untersuchung, aber das ist nur die eine Seite der Medaille. Denn dieses Verfahren zielt einzig und allein darauf ab, den Angeklagten als Subjekt einer authentischen Rede, der so genannten »urgicht«,³⁵ herauszufordern. Es kann im Inquisitionsverfahren kein Urteil geben, wenn der Angeklagte kein

Geständnis abgelegt hat. Das ist der Grund, weshalb »dem Gericht [...] auch Zwangsmittel [das heißt Foltermethoden] zur Erlangung eines solchen eingeräumt« sind. Blieb das Geständnis dennoch aus, konnte der Angeklagte nur verurteilt werden, wenn seine Täterschaft »zum wenigsten mit zweyen oder dreien glaubhafftigen guten zeugen [...] bewiesen« war. (Carolina 1532: § 67) Andernfalls hatte er ein »Ordal«, ein Gottesurteil bestanden und war frei. Diese äußerst strikte Regelung nennt die moderne Rechtswissenschaft die »gebundene Beweiswürdigung«. Wenn man mit Karl Binding »das inhaltlich gleiche Strafgesetz erlassen denkt, das eine Mal in der germanischen Zeit, das andere Mal heute«, dann ergibt sich die folgende Unterscheidung:

Damals Privatklage, formalistisch-einseitiges Beweisverfahren, also keine unmittelbare Wahrheits-Erforschungspflicht der Urtheiler, keine obrigkeitliche Strafvollstreckung, heute Offizialklage des gerichtsherrlichen Organs, Prinzip materieller Wahrheit, Pflicht der Vollstreckung und zwar der Vollstreckung durch die Obrigkeit.³⁶

Erst im Moment des Strafvollzugs, also nach dem Urteil, trat das Inquisitionsverfahren aus der Heimlichkeit und Schriftlichkeit vor aller Augen. Die Folter in diesem Stadium hatte eine ganz andere Funktion als während der Untersuchung selbst. Sie war ein großes Schauspiel, in dem das Gesetz im Namen des Souveräns in den Körper des Verurteilten eingeschrieben wurde als ein Zeichen der Gerechtigkeit, das sowohl für den Gefolterten wie für alle anderen Untertanen lesbar war. Die Vielfalt der Körperstrafen entsprach idealiter der Vielfalt der Verbrechen. Es gab also eine metaphorisch-qualitative Beziehung zwischen dem Strafmaß und dem Urteil. Es gab den unehrenhaften Tod durch Hängen und den ehrenhaften durch das Schwert. Es gab die »Straff der weiber, so ire kinder tödtenn. Die werden gewonlich weis lebendig vergraben und gepfaelet«, (Carolina 1532: § 131) eine grausame Parodie auf den Tod des Ungeborenen im Mutterleib. Und es gab – wie noch heute in islamischen Kulturen – das Abhacken »der zwen rechten finger, damit er mißhandelt und gesündigt hat.« (Carolina 1532: § 198)

Im Anklageprozess ist es genau umgekehrt. Was die Methoden der Wahrheitsfindung anbetrifft, so hat das moderne europäische Strafrecht die Folter abgeschafft: »Bei uns gab es Folterungen nur im Mittelalter.« In der Voruntersuchung gilt: *habeas corpus*. Nur wenn Flucht- oder Verdunkelungsgefahr besteht, ist die Untersuchungshaft erlaubt. Diesen Fall diskutiert Josef K. im *Proceß*-Roman mit seinem Onkel.³⁷ Im Hauptverfahren ist der Angeklagte nicht Objekt, sondern Partei, Prozess-Subjekt, er kann sich zu allem äußern, sich verteidigen und sogar das Urteil kommentieren. Aber wenn das Gericht nach »freier Beweiswürdigung«, also ohne die Zwangsmittel der Folter sein Urteil spricht, kann er sagen, was er will, er ist jetzt Objekt eines Verfahrens, das Hans Gross mit einem bezeichnenden Wort »wissenschaftlich«³⁸ genannt

hat und in dem die Meinung des Angeklagten, selbst wenn sie ein Geständnis ist, nur als eines unter vielen Indizien in Betracht kommt.

Im Inquisitionsprozess hat also das Urteil nicht nur im Namen des Souveräns, sondern auch in dem des Angeklagten zu ergehen, denn er muss im besten Fall gestanden haben und im schlimmsten Fall von mindestens zwei bis drei glaubhaften Zeugen als Täter überführt worden sein, um überhaupt verurteilt werden zu können. Im Anklageprozess dagegen ergeht das Urteil ausschließlich im Namen der Anderen, in dem des Kaisers zu Kafkas Zeit oder neuerdings in dem des Volkes. Deshalb ist Hans Gross nicht müde geworden, Fälle zu sammeln, in denen er zeigen kann, dass ein Geständnis nicht dazu gedient hat, die Wahrheit zu enthüllen, sondern vielmehr nur ein anderes, in der Regel schwereres Verbrechen zu vertuschen. Am Ende findet der Angeklagte kein Gehör. Er ist nicht mehr Prozess-Subjekt, sondern Objekt des Strafvollzugs.

Was die Strafarten anbetrifft, so bleibt im modernen Recht der Körper – zumindest in den Ländern, in denen die Todesstrafe abgeschafft ist – auch nach dem Urteil unantastbar. Nicht einmal der Selbstmord ist erlaubt. Deshalb gibt es im Prinzip nur eine Strafe: Gefängnis oder Zuchthaus von x bis y Jahren.³⁹ Das schließt eine qualitative Beziehung zwischen dem Urteil und der Strafe aus, vielmehr werden Qualitäten von Schuld in Zeitquanten übersetzt. Bestraft werden heißt: »Doing time«. In dieser Zeit soll der Verurteilte sich bessern. Die Strafe soll ihn in der Seele treffen. Dass man damit gleichzeitig die Gesellschaft vor schädlichen Elementen schützt, ist ein erwünschter Nebeneffekt. Auch die Verteilung von Heimlichkeit und Öffentlichkeit auf die verschiedenen Teile des Prozesses kehrt sich damit um. Zur Zeit der Inquisition war das Verfahren heimlich und schriftlich, die Strafe dagegen eine öffentliche Sache. Das moderne Strafrecht fordert Öffentlichkeit und Mündlichkeit des Verfahrens, verlegt aber den Strafvollzug fern von den Augen der Öffentlichkeit ins Dunkel der Gefängnisse.

Die Frage, ob diese verschiedenen Strafen rational sind oder nicht, ist nicht leicht zu entscheiden. Denn jede Strafe ist, weil sie ein Zeichen ist und sein soll, arbiträr, nur sinnvoll und gerechtfertigt in einem System des Rechts. Wer das Ganze nicht versteht oder gar nicht erst zur Kenntnis nimmt, sieht nur die pure Willkür. Das ist das Problem des vergleichenden Rechts im Allgemeinen und der Kafkaforschung im Besonderen. Man liest von der Verhaftung eines Mannes, der niemandem »etwas Böses« getan hat, von Hinrichtungen ohne ordentliches Verfahren, und man denkt an die großen Justizskandale vom Anfang des 20. Jahrhunderts: Dreyfus, Otto Gross, Hülsner, oder gleich an die totalitären Systeme des Faschismus und muss, weil Kafka selbst allerhöchstens deren Anfänge noch erlebt hat, ihm dann prophetische Fähigkeiten unterstellen.

Das Strafverfahren in Kafkas *Strafkolonie* ist ein System *sui generis*, das die komplexen Prozeduren sowohl des Inquisitions- als auch des Anklageverfahrens, die allesamt dazu dienen, Zweifel an Schuld oder Unschuld des

Angeklagten auszuräumen, kurzerhand überspringt. Die beiden Strafverfahren, die der Text beschreibt, werden – wie in der *Carolina* – von Privatklägern, nämlich von dem Hauptmann und dem Reisenden, eingeleitet. Wahrheitsfindung, Urteil und Strafmaß stehen – ebenso wie in der *Carolina* – in der Willkür eines einzigen Subjekts, des alten Kommandanten und seines Nachfolgers, des Offiziers. Dieser hat aber darüber hinaus – anders als in der *Carolina* – noch eine weitere Funktion. Er ist auch verantwortlich für den Strafvollzug, also Richter und Henker in einer Person.

Der Verurteilte hat weder durch sein Geständnis zur Wahrheitsfindung beigetragen noch ist ihm das Urteil nach einer »öffentlich und mündlich« geführten Verhandlung »öffentlich und mündlich« verkündet worden. Es wird vielmehr – und das scheint mir der entscheidende Punkt zu sein sowohl für die Rechtsauffassung in Kafkas Erzählung als auch für deren Poetologie – öffentlich und schriftlich an ihm vollstreckt. Niemand außer dem Richter kennt also das Urteil, solange es nicht exekutiert, und das heißt, von dem Verurteilten gelesen worden ist. Die Verkündung des Urteils und die Ausführung der Strafe konvergieren in einem öffentlich zur Schau gestellten Akt der Lektüre. Deshalb spricht der Offizier Französisch mit dem Reisenden, eine Sprache, die der Verurteilte nicht versteht. (D 207) Und deshalb kommt der Text immer wieder darauf zurück, dass das Urteil in einer Schrift abgefasst ist, die für die Augen Uneingeweihter wie den Reisenden und den Soldaten unlesbar ist. Erst der Verurteilte »entziffert sie mit seinen Wunden.« (D 220)

Der »ganzen Zuschauerschaft seines Todes«, um eine Formel aus Kafkas Erzählung *Eine kaiserliche Botschaft* zu zitieren (D 281), bleibt das Urteil bis zum Schluss ein Geheimnis. Nur den Ausdruck der Selbsterkenntnis auf dem Gesicht des Verurteilten können die Zuschauer bezeugen. Die Unmöglichkeit, die Erleuchtung eines anderen in ihrer Singularität wahrzunehmen, von Teil haben ganz zu schweigen, könnte auch der Grund sein, weshalb das Interesse an den öffentlichen Hinrichtungen in der Strafkolonie nach dem Tod des alten Kommandanten ebenso nachgelassen hat wie die öffentliche Anteilnahme an den ersten Vorführungen des edisonschen Phonographen während Kafkas Lebenszeit. (D 203 und 224ff.)

In der *Strafkolonie* ist also die Wahrheitsfrage vom Anfang auf das äußerste Ende des Verfahrens verschoben. Es gibt keine Voruntersuchung und kein Hauptverfahren, weil der lapidare Satz: »Die Schuld ist immer zweifellos« (D 212), die Frage nach Wahrheit und Lüge mit einem Schlag vom Tisch fegt. Sowohl die Inquisition als auch der Rechtsstreit werden übersprungen. Aber die Wahrheitsfrage ist damit keineswegs eliminiert. Sie kehrt vielmehr an markanter Stelle wieder, nämlich im Strafvollzug, der wie gesagt mit der Urteilsverkündung zusammenfällt. Das ist mehr als eine bloße Verschiebung in der zeitlichen Ordnung des Verfahrens, es ist eine radikale Verkehrung des Wahrheitsbegriffs. Zwar erscheint auch hier der Verurteilte als bloßes Objekt des Verfahrens, aber nicht – wie im Inquisitionsprozess – als Mittel einer

Wahrheitserforschung, die dann als Basis eines Urteils dienen kann, sondern vielmehr als Medium einer Wahrheitsfindung, die unter der Voraussetzung, dass der Offizier den Sachverhalt korrekt beschreibt, ihn, den Verurteilten, selbst allererst als Subjekt konstituieren wird: im Moment der Erleuchtung in der sechsten Stunde seiner Hinrichtung:

»[...] Nun, und dann kam die sechste Stunde! Es war unmöglich, allen die Bitte, aus der Nähe zusehen zu dürfen, zu gewähren. Der Kommandant in seiner Einsicht ordnete an, daß vor allem die Kinder berücksichtigt werden sollten; ich allerdings durfte kraft meines Berufes immer dabeistehen; oft hockte ich dort, zwei kleine Kinder rechts und links in meinen Armen. Wie nahmen wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarterten Gesicht, wie hielten wir unsere Wangen in den Schein dieser endlich erreichten und schon vergehenden Gerechtigkeit! Was für Zeiten, mein Kamerad!« (D 226)

In der Strafkolonie gibt es – wie im modernen Recht – im Prinzip nur eine Strafe, nicht das Gefängnis, sondern den Tod. Er tritt nach einer zwölfstündigen Folter unter der Maschine des alten Kommandanten ein. Das ist das grausige, immer gleiche Resultat. Aber die Strafe ist trotz dieser äußerlichen Gleichförmigkeit alles andere als uniform. Sie ist vielmehr, und das ist der entscheidende Punkt, auf die Singularität eines jeden einzelnen Täters abgestimmt.⁴⁰ Ihr Ziel ist ein doppeltes: Selbsterkenntnis als geheimer, nicht mitteilbarer Akt – und Öffentlichkeit als Bezeugung der Grenze, die die Eigentümlichkeit des Einzelnen von allen anderen unterscheidet. Das heißt nicht, dass die Verklärung auf dem Gesicht des Gemarterten, die der Offizier beschreibt, auch tatsächlich der subjektiven Erfahrung des Verurteilten entspricht. Was der »Gesetzgeber« mit der Strafe beabsichtigt, und was der einzelne Bestrafte erfährt, das war schon Heindls Diagnose im speziellen Fall der Strafkolonien seiner Zeit, ist und bleibt inkommensurabel. Dafür steht der krasse Gegensatz zwischen der Singularität des Gemarterten und der Öffentlichkeit seiner Folter.

Und dass die versprochene Verklärung durch die Strafe schließlich ausgerechnet bei der Hinrichtung des Offiziers ausbleibt, ist kein Beweis dafür, dass er einen zynischen Begriff vom Verhältnis zwischen Strafzweck und Strafwirkung hat. Denn das Versagen der Maschinerie in seinem Fall kann viele Gründe haben. Es kann zum Beispiel daran liegen, dass das Urteil, das an ihm vollzogen wird, nicht innerhalb des von ihm vertretenen Systems ausgesprochen wird, sondern vielmehr dieses System selbst betrifft, daran, dass eine Rechtsordnung, wenn sie im Namen der Menschlichkeit und Gerechtigkeit auf sich selbst angewendet wird, nach den Gesetzen der Logik auch sich selbst strafen und, wenn es wie in Kafkas Strafkolonie nur eine, die Todesstrafe gibt, sich selbst zerstören muss.

Empörung über die Willkür der Urteilsfindung und die Grausamkeit der Folter in der *Strafkolonie* ist jedenfalls kein Grund, das wahrhaft utopische Moment der Erzählung zu verdrängen. Die Frage, die der Text stellt und in einzigartiger Weise beantwortet, ist die nach dem Verhältnis von Urteil und Strafe als Funktionen von Wahrheit und Schmerz. Oder, um den Begriff zu gebrauchen, den Kafka im Text selbst (D 243), aber auch in seiner Korrespondenz mit Kurt Wolff ganz bewusst sowohl in seinem trivialen modernen als auch in seinem alten strafrechtlichen Sinn gebraucht, nach dem Verhältnis von Wahrheit und Pein.

IV. Das Urteil

Der Offizier in Kafkas *Strafkolonie* fällt zwei Urteile, führt aber, da der Reisende die Exekution des Mannes, der im Text lakonisch »der Verurteilte« heißt, erfolgreich hintertreibt (D 222), nur eines davon aus – das Urteil an sich selbst. Sie lauten: »Ehre deinen Vorgesetzten!« (D 210) und »Sei gerecht!« (D 238) Der Imperativ, die Form dieser Gesetze, ist uns vertraut, aber nicht aus dem modernen Strafgesetzbuch, sondern aus dem Dekalog. In einem Buch, das 1890 in der zweiten Auflage erschien und also auf der Lektüreliste des *can. iur.* Franz Kafka gestanden haben kann, schreibt der Freiburger Strafrechtler Karl Binding dazu:

Das Wesen des Verbrechers fanden die alten und finden die neuen Völker darin, daß er den Frieden, das Recht, die Gesetze bricht. Davon wird ihm der Name. Die den Deutschen geläufigen Ausdrücke, der Übeltäter übertrete das Gesetz, er handle ihm zuwider, er füge sich nicht darunter, er verachte es, kehren nicht nur bei den Hellenen und Römern, sondern auch bei allen unseren zeitgenössischen Völkern wieder. Seltsam aber ist es zu sehen, wie neuerdings durch eine falsche Auslegung dieser Ausdrucksweisen der ihnen zu Grunde liegende ebenso alte wie wahre Gedanke ganz regelmäßig eine Umdeutung allerbedenklichster Art erhält, deren schlimme Folgen sich tief in die verschiedensten Teile der Strafrechtswissenschaft, ja der gesamten Jurisprudenz eingestrichelt haben. Bevor diese Verwirrung sammt allen ihren Folgen gründlich beseitigt ist, halte ich die endgültige Antwort auf eine Reihe der wichtigsten Rechtsfragen für unmöglich. [...]

Wenn das Gesetz sagt (Deutsches Strafgesetzbuch § 242): »Wer eine fremde bewegliche Sache einem Andern in der Absicht wegnimmt, dieselbe sich rechtswidrig zuzueignen, wird wegen Diebstahls mit Gefängnis bestraft«, so bildet in dem Urteil über den Dieb diese Anordnung den Obersatz, die diebische Handlung des Verbrechers den Untersatz, die Verhängung der Strafe den Schluß. Die Strafe darf ja nur deshalb ausgesprochen werden, weil die in jenem Gesetze geschilderte und die vom Dieb begangene Handlung begrifflich sich decken. Weit entfernt also daß der Verbrecher das Strafgesetz übertritt, nach welchem er beurteilt wird, muß er vielmehr immer, damit er gestraft werden könne, diesem Gesetze gemäß, in Einklang damit gehandelt haben.

Dieser erste Teil will ja gerade die strafwürdige Tat genau charakterisieren; liegt in ihr eine Gesetzesübertretung so schildert das Strafgesetz diese mit. Mit anderen Worten: das Gesetz, welches der Verbrecher übertritt, geht begrifflich und regelmäßig aber nicht notwendig auch zeitlich dem Gesetze, welches die Art und Weise seiner Verurteilung anordnet, voraus. Aus dieser unrichtigen Identifizierung entspringt die weitverbreitete aber ebenso unrichtige Vorstellung, es übertrete der Verbrecher ein »Strafgesetz«, während sich zeigen wird, daß seine Tat allerdings die strafbare Übertretung eines Gesetzes im weiteren Sinne, d. h. eines Rechtssatzes, keineswegs aber die Übertretung eines Strafe drohenden oder Strafgesetzes darstellt.⁴¹

Der Rechtsatz, den der Verbrecher nach Binding übertritt, ist ein »verbindlicher Befehl« (44), eine »Norm als bejahender Rechtssatz.« (96-108) Das moderne Strafgesetz setzt diese Norm implizit voraus, spezifiziert aber nicht sie, sondern vielmehr nur die Tat und deren strafrechtliche Folgen. Warum dem so ist, erklärt Binding aus der Rechtsgeschichte. Am Anfang der frühesten Gesetzgebungen in der menschlichen Geschichte steht für ihn die Formulierung von Normen, das heißt, von bejahten und verneinten Imperativen, also von Geboten und Verboten. Das ist so in der »jüdischen Gesetzgebung«, den zehn Geboten (135-142), im römischen Zwölf Tafelgesetz (142-148) und im alten germanischen Recht.⁴² (148-153) Der »Großartigkeit, der Wucht und – vielleicht ist der moderne Ausdruck erlaubt – [...] der Technik dieser gesetzgeberischen Leistung« (138) entspricht nach Binding eine eigentümliche Uniformität auf der Seite des Strafmaßes. Es gibt nur eine Strafe: den Tod. (139-140)

Mit der Ausdifferenzierung von immer feiner abgestuften Strafen in der Moderne verschiebt sich das Gewicht der Gesetzestexte von der Norm auf die genaue Bestimmung der Tat und die darauf gesetzten strafrechtlichen Folgen. Das geschieht in drei Schritten, die Binding so beschreibt:

Überblickt man endlich die Geschichte der germanisch-deutschen Gesetzgebung in ihren großen Zügen, so zeigt sie alle drei möglichen Formen des Verhältnisses von Norm und Strafdrohung. Dieselben sind eben allgemein welthistorisch. Die Norm ist Gesetzesrecht, aber wie im Dekaloge folgt ihr keine Strafdrohung und doch trifft ihre Übertretung Strafe; oder aber die Norm und Strafdrohung stehen in ausdrücklicher Satzung neben einander wie in der älteren römischen Gesetzgebung; oder endlich die Norm verschwindet aus dem geschriebenen Rechte und das Strafgesetz herrscht vor. (148)

Selbst auf dieser dritten und letzten Stufe, der Moderne, muss die Norm als im Strafgesetz implizit enthalten gedacht werden. Denn sie hat eine entscheidende Funktion. Wenn zum Beispiel ein neues Gesetz erlassen wird, dann stellt sich die Frage, was in dem Zeitraum geschieht, in dem das alte Gesetz ungültig geworden und das neue noch nicht in Kraft getreten ist. Nach

Binding ist die in beiden Gesetzen implizierte Norm »das stabile Element« (142), das sicherstellt, dass in solchen Fällen kein rechtloser Raum entsteht. (86) Derartige Überlegungen waren angesichts der Vielzahl von Rechtsreformen im Europa des neunzehnten Jahrhunderts dringend nötig.

Ich kann es nicht beweisen, aber es würde mich sehr wundern, wenn Kafka diesen Text nicht in irgendeiner Form während seines Jurastudiums zur Kenntnis genommen hätte. Die Kombination von drei entscheidenden Momenten des in seiner *Strafkolonie* entworfenen Rechtssystems spricht jedenfalls dafür: erstens die Form des Gesetzes, das ein bejahender Rechtssatz, ein Gebot nach Art des alten jüdischen, römischen und germanischen Rechts, eine Norm im Sinn Bindings ist; dass in diesen Gesetzen zweitens keine Strafdrohung ausgesprochen, aber die Übertretung dennoch gestraft wird; und drittens die Tatsache, dass es in diesem System keine andere Strafe als die Todesstrafe gibt. Die Form des Gesetzes in Kafkas *Strafkolonie* ist aber nicht nur aus den ältesten Rechtssystemen der abendländischen Kultur entlehnt, sie ist nach Bindings These auch das begrifflich erste einer jeden Rechtsprechung, ihr Prinzip.

Unter der formalen Identität der beiden Urteile in Kafkas *Strafkolonie* verbirgt sich aber eine fundamentale Differenz. »Ehre deinen Vorgesetzten!« ist ein Befehl, der zur Gattung derjenigen Normen gehört, die, wie Binding schreibt,

nicht immer unmittelbar vom Gesetzgeber ausgehen werden. Das Bedürfniss heischt vielfach sie dem Momente und bestimmten Verhältnissen anzupassen. So werden sie nicht selten in den Organen der abgeleiteten Gesetzgebung ihre Quelle finden müssen, ja die Gehorsampfligkeit kann auch durch Ausübung einer Befehlsgewalt, ganz besonders durch den Amtsbefehl begründet werden. Dieser Unterschied des Urhebers der Norm würde aber auf Form und Inhalt derselben nicht zurückwirken. (51)

Das gilt für den ersten Fall in Kafkas *Strafkolonie*, den der Reisende so kommentiert: »Immerhin mußte man sich sagen, daß es sich hier um eine Strafkolonie handelte, daß hier besondere Maßregeln notwendig waren und daß man bis zum letzten militärisch vorgehen mußte.« (D 214)

Ganz anders steht es mit dem Satz: »Sei gerecht!« Er betrifft nicht einen einzelnen, nicht einmal vom Gesetzgeber, sondern nur von einem Organ der abgeleiteten Gesetzgebung, dem Militär, ausgehenden Befehl; vielmehr betrifft er das Rechtssystem als Ganzes, die Gerechtigkeit als Bedingung der Möglichkeit von Recht überhaupt. Die Falle, die der Text dem Leser stellt, besteht darin, dass der einfache Fall des »Verurteilten« nach einem Gesetz verhandelt wird, welches alle Prinzipien und Normen desjenigen Rechtssystems in den Wind schlägt, das die Leser mit dem Reisenden teilen, während der sehr viel grundsätzlichere Fall des Offiziers scheinbar außerhalb des genormten Rechts auf einer rein privaten Ebene abgeurteilt wird. Was der Reisende von sich selber sagt, gilt auch für Kafkas Leser:

»Wenn ich [sagt der Reisende zu dem Offizier] eine Meinung aussprechen würde, so wäre es die Meinung eines Privatmannes, um nichts bedeutender als die Meinung eines beliebigen anderen, und jedenfalls viel bedeutungsloser als die Meinung des Kommandanten, der in dieser Strafkolonie, wie ich zu wissen glaube, sehr ausgedehnte Rechte hat.« (D 230)

Der Begriff des Urteils wird im Text also doppeldeutig gebraucht: im Sinn der verbindlichen Rede eines Vertreters der Judikative, als performativer Akt einerseits und im Sinn einer bloßen Meinungsäußerung, die keine rechtlichen Folgen hat, als bloßer *flatus vocis* andererseits. Diesen feinen Unterschied aber straft Kafkas Text Lügen. Sobald der Offizier das Urteil des Reisenden gehört hat, macht er sich an die Aufgabe, die ihm als Richter und Henker obliegt: an die Exekution seiner selbst. Er fungiert als Richter, Henker und Verurteilter in ein und derselben Person. Warum tut er das? Weil er sich als der gute Justizbeamte, der er ist, an den Buchstaben des Gesetzes hält, das genau zwei Prinzipien für ein rechtmäßiges Verfahren stipuliert: 1. Der Strafprozess ist ein privatrechtliches Verfahren. 2. »Die Schuld ist immer zweifellos.« (D 212) Genau diese beiden Bedingungen sind im Urteil des Reisenden über das Verfahren der Strafkolonie erfüllt. Der Reisende hat seine Meinung, erstens, ausdrücklich als die eines »Privatmannes« (D 230) definiert. Und er hat, zweitens, sein Urteil, das der Offizier zu Recht als einen Schuldspruch versteht, genau so »zweifellos« gefällt wie es das Verfahren des alten Kommandanten vorschreibt. Der Reisende spricht dieses Wort, das die Interpreten im Mund des Offiziers so oft skandalisiert hat, nicht offen aus, umso überzeugter aber gebraucht er es in seinen inneren Monologen – und zwar nicht nur einmal, sondern, als ginge es darum, jeden Zweifel auszuräumen, insgesamt zweimal:

Nun lagen aber die Dinge hier allerdings sehr verführerisch. Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos. (D 222)

Die Antwort, die er zu geben hatte, war für den Reisenden von allem Anfang an zweifellos; er hatte in seinem Leben zu viel erfahren, als daß er hier hätte schwanken können; er war im Grunde ehrlich und hatte keine Furcht. (D 235)

Über das Strafrechtssystem der *Strafkolonie* urteilend richtet der Reisende also, offenbar ohne es zu merken, nach genau den Prinzipien, die er selbst innerhalb dieses Systems der Unmenschlichkeit bezichtigt. Es gehört zur tödlichen Konsequenz der Geschichte, dass er infolgedessen den performativen Schluss, den der Offizier aus seinem Urteil zieht, keineswegs kritisiert oder verurteilt, sondern vielmehr ausdrücklich gut heißt.

Der Reisende biß sich auf die Lippen und sagte nichts. Er wußte zwar, was geschehen würde, aber er hatte kein Recht, den Offizier an irgend etwas zu hindern. War das

Gerichtsverfahren, an dem der Offizier hing, wirklich so nahe daran, behoben zu werden – möglicherweise infolge des Einschreitens des Reisenden, zu dem sich dieser seinerseits verpflichtet fühlte – dann handelte jetzt der Offizier vollständig richtig; der Reisende hätte an seiner Stelle nicht anders gehandelt. (D 240f.)

Es ist eine Sache, innerhalb eines gegebenen Rechtssystems – und sei es nach den Begriffen dessen, der es beurteilt, noch so unmenschlich – zu richten und zu strafen. Aber es ist etwas gänzlich anderes, ein Rechtssystem als solches zu beurteilen, geschweige denn zu richten und zu strafen. Der sorgfältig aufgebaute Unterschied zwischen den jeder modernen Rechtsform widerstreitenden Prinzipien des alten Kommandanten und den allen Lesern nur allzu vertrauten Normen des modernen Rechts täuscht darüber hinweg, dass es hier um etwas anderes geht als nur die Unmenschlichkeit oder – mit Müller-Seidel zu sprechen – Perversität eines bestimmten Verfahrens. Es geht um die Frage nach der Möglichkeit eines universal gültigen Rechts überhaupt.

Die Freude darüber, dass »das Gerichtsverfahren, an dem der Offizier hing«, am Schluss behoben wird, ist also fehl am Platz. Mag er in seinem Leben noch so ungerecht gewesen oder besser: dem Urteil moderner Mitteleuropäer ungerecht erschienen sein, am Ende ist er doch das sinnlos hingerichtete Opfer. Die Schuld an seinem Tod aber fällt auf den Reisenden und alle diejenigen zurück, die sich mit ihm identifiziert haben. Infrage steht hier nicht nur, nach welchen Prinzipien man die Gerechtigkeit des Rechts⁴³ bestimmen soll, sondern auch wie Gerechtigkeit in die Tat umzusetzen wäre. Denn Rechtssysteme sind nicht nur dazu bestimmt zu entscheiden, was menschlich ist oder nicht, sie sind auch Institutionen, Apparate, die bestimmte Verfahrensweisen und Technologien als Bedingungen ihrer Möglichkeit voraussetzen. Diese Bedingungen aber sind, wie die Erzählung zeigt und wie wir es seit Guantánamo Bay nicht mehr übersehen können, nicht universal, sondern partikular: historisch und lokal.

Bei Kafka heißt das im Einzelnen: 1. Das Urteil des Reisenden über die von ihm behauptete Unmenschlichkeit des Verfahrens in der »Strafkolonie« wird gefällt nach den Normen, die in den westeuropäischen Rechtssystemen gelten. 2. In die ahnungslose Zweifellosigkeit, mit der der Reisende als Privatmann dieses sein vermeintlich folgenloses Urteil spricht, schleichen sich paradoxerweise schon die Prinzipien des Systems ein, das er verurteilt. 3. Es ist deshalb konsequent, dass das Urteil mit eben dem Apparat vollstreckt wird, den es am Schluss zerstört oder – mit Kafkas Wort – behebt. Ein Außen, eine Metaebene sowohl der Rechtsprechung als auch des Rechtsvollzuges gibt es nicht. Kann es nicht geben.

Der Widerspruch zwischen dem, was *über* das System gesagt wird, und dem, was *innerhalb* des Systems getan wird, führt zu einer doppelten Katastrophe: zum Tod einer einzelnen Person und zum Zusammenbruch eines ganzen Rechtssystems. Die Singularität des hingerichteten Subjekts steht im krassen

Gegensatz zur Generalität der zerstörten Rechtsverfassung. Das eine ist unwiderbringlich, das andere aber, weil es eine Maschine ist, durchaus reparabel. Die lächerliche und von den Umstehenden in der Tat belächelte »Prophезеіеung« (D 247f.) der Auferstehung des alten Kommandanten hebt diesen Unterschied in aller Deutlichkeit hervor.

Es gibt aber – außer den drei genannten – noch eine vierte Möglichkeit, die in der Erzählung zwar nicht ausgeführt, aber durchaus angedeutet wird, nämlich im Schuldgefühl des Reisenden, an dem vor allem die Varianten zum Schluss des Textes, aber auch die überstürzte Flucht des Reisenden am Ende der Druckfassung keinen Zweifel lassen. Denn statt des Offiziers könnte auch der Zerstörer der Rechtsordnung in Kafkas *Strafkolonie* zur Verantwortung gezogen werden. Wobei sich dann erstens die Frage stellt, nach welchem System man ihn bestrafen müsste, nach dem in seiner »Heimat« (D 228) oder nach dem des alten Kommandanten, und zweitens die Frage nach den Folgen einer solchen Betrafung für jedes dieser beiden Rechtssysteme. Würde die Bestrafung des Reisenden eine der beiden Rechtsordnungen, die Kafka in seiner Erzählung gegeneinander abgrenzt, ebenso zerstören wie die Hinrichtung des Offiziers? Und wenn ja, welche? Würde sie beide zerstören oder beide intakt lassen? Und was würde mit dem Reisenden geschehen?

V. Der Apparat

Große Teile von Kafkas Erzählung und das besondere Interesse des Offiziers, der die Rechtsordnung der »Strafkolonie« vertritt, gelten der Beschreibung der Maschine, die die Vollstreckung des Urteils vollzieht. Sie besteht aus drei Teilen, dem »Bett«, dem »Zeichner« und der »Egge«. (D 206) Der Verurteilte wird auf das Bett geschnallt. Der Zeichner besteht aus einem »Räderwerk«,⁴⁴ das »nach der Zeichnung, auf welche das Urteil lautet, angeordnet« und mit einer »Kurbel« (D 242) angestoßen wird – wie die Uhrwerke der Phonographen. Das Faktum, dass hier von einer Zeichnung die Rede ist, die der Reisende »nicht entziffern« kann und von der der Offizier bemerkt, es sei »keine Schönschrift für Schulkinder« (D 217), ist gegenüber denjenigen Interpretationen festzuhalten, die allzu schnell und leichtfertig von einer »Schreibmaschine« sprechen. Es ist zwar richtig, dass im Text vom Akt des Schreibens (D 215, 244) und des Lesens (D 217) und von »Schrift« (D 215, 217, 220) die Rede ist, umso signifikanter aber ist es, dass Kafka daneben – und zwar gleichberechtigt – auch das Vokabular des Zeichnens gebraucht: »Handzeichnungen des Kommandanten selbst?« fragte der Reisende: »Hat er denn alles in sich vereinigt? War er Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner?« (D 210; vgl. 206, 208, 217f.)

Eine Schreibmaschine von der Art, wie sie sowohl dem Concipisten und späteren Sekretär der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Gesellschaft Franz Kafka als auch der Steno- und Typographin Felice Bauer geläufig war, ist dieser

Apparat jedenfalls nicht. Sonst könnte er nicht ein »Schriftbild« produzieren, das dem Reisenden so erscheint: »er sah nur labyrinthartige, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, daß man nur mit Mühe die weißen Zwischenräume erkannte.« (D 217) Die Schrift in Kafkas *Strafkolonie* ist eine Aufzeichnung, kein Text. Sie setzt sich nicht aus diskreten Buchstaben zusammen, sondern ist vielmehr eine kontinuierliche Linie und gleicht damit einer analogen Schallaufzeichnung.⁴⁵

Der »mittlere, schwebende Teil« (D 206) der Maschine heißt die Egge. Der »Name paßt«, bemerkt der Offizier dazu, denn: »Die Nadeln sind eggenartig angeordnet, auch wird das Ganze wie eine Egge geführt, wenn auch bloß auf einem Platz und viel kunstvoller.« (D 207)

»Ein Nichteingeweihter merkt äußerlich keinen Unterschied in den Strafen. Die Egge scheint gleichförmig zu arbeiten. Zitternd sticht sie ihre Spitzen in den Körper ein, der überdies vom Bett aus zittert. Um es jedem zu ermöglichen, die Ausführung des Urteils zu überprüfen, wurde die Egge aus Glas gemacht. Es hat einige technische Schwierigkeiten verursacht, die Nadeln darin zu befestigen, es ist aber nach vielen Versuchen gelungen. Wir haben keine Mühe gescheut. Und nun kann jeder durch das Glas sehen, wie sich die Inschrift im Körper vollzieht. Wollen Sie nicht näher kommen und sich die Nadeln ansehen?«

Der Reisende erhob sich langsam, ging hin und beugte sich über die Egge. »Sie sehen«, sagte der Offizier, »zweierlei Nadeln in vielfacher Anordnung. Jede lange hat eine kurze neben sich. Die lange schreibt nämlich, und die kurze spritzt Wasser aus, um das Blut abzuwaschen und die Schrift immer klar zu erhalten.« (D 215)

Das technische Problem, eine Schrift im Akt des Schreibens sichtbar zu machen, gehört zur Geschichte der Schreibmaschine im engen Sinn. Die Wasser ausspritzenden Nadeln aber gehören, wie ich an anderer Stelle schon belegt habe,⁴⁶ zur Technologie der frühesten Phonographen. Sie dienten natürlich nicht dazu, Blut, sondern vielmehr die bei der Aufzeichnung von Ton-schwingungen auf Wachszyylinder anfallenden Späne abzuwaschen.

Die Schrift wird »zitternd« (D 215; vgl. 209, 214, 242) eingeschrieben oder, wie man Kafka folgend sagen muss: aufgezeichnet, gibt also Vibrationen, Schwingungen wieder – wie Edisons Phonograph oder Berliners Grammo-phon. Kafka hat sich den Spaß erlaubt, die unterschiedliche Technik dieser beiden Apparate in einer einzigen Maschine zu vereinen: Der Phonograph schrieb in Tiefenschrift, bewegte die Nadel also »auf und ab«, das Grammo-phon in Seitenschrift, lenkte die Nadel »seitlich« aus.⁴⁷ (D 209)

Dem Einwand, dass die Vielzahl der nach Art einer Egge angeordneten Nadeln in Kafkas *Strafkolonie* gegen meine Deutung der Maschine als einer Form des Phonographen spricht, wäre zu entgegnen, dass diese Nadeln nur den Körper des Verurteilten bearbeiten. »Für den Kopf ist nur dieser kleine Stichel bestimmt.« (D 213f.) Ein technisches Detail, das Kafka im letzten Satz

des Hauptteils der Geschichte wieder aufgreift: »durch die Stim [des Offiziers] ging die Spitze des großen eisernen Stachels.« (D 246)

Das meiner Meinung nach entscheidende Argument für meine These, dass es sich bei dem Apparat in Kafkas *Strafkolonie* um eine Sprechmaschine handelt, aber ist die Tatsache, dass der Akt des Schreibens, welcher mit dem der Lektüre durch den Verurteilten zusammenfällt, alles andere als zeitlich variabel ist – was beim Schreiben und Lesen von Texten bekanntlich der Fall ist –, sondern vielmehr auf einen genauen Zeitrahmen festgelegt ist: sechs Stunden bis zum »Wendepunkt« (D 218), zur »Vollendung« der Lektüre (D 220), zwölf bis zum Tod. (D 205, 217f.) Das ist zwar wesentlich länger als die Zeit einer Tonaufnahme im Jahr 1914, die – gleich, ob es sich dabei um einen Zylinder oder um eine Platte handelte – nicht viel länger war als etwa fünf Minuten. Die qualitative Identität einer auf einen genauen Zeitraum festgelegten Lektüre fällt aber gegenüber diesem rein quantitativen Unterschied sehr viel stärker ins Gewicht – zumal wenn man bedenkt, dass Kafka diese genau begrenzte Zeit der Folter mit dem Begriff verknüpft, in dessen Namen der Offizier am Ende hingerichtet oder auch ermordet wird, mit dem Begriff der Gerechtigkeit: »Manche sahen gar nicht mehr zu, sondern lagen mit geschlossenen Augen im Sand; alle wußten: Jetzt geschieht Gerechtigkeit.« (D 226) Diese Gerechtigkeit aber ist in Kafkas Erzählung ein Augenblick der Selbsterkenntnis:

»Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er. Sie haben gesehen, es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden.« (D 219f.)

»[...] als horche er«, aber nicht auf einen wirklich erklingenden Ton. Denn das ganze Ritual der Urteilsverkündung und des Strafvollzugs ist durch tiefes Schweigen geprägt. Also doch kein Phonograph? Nicht von der gewöhnlichen Art, die nur für die Aufnahme und Wiedergabe von Schallaufzeichnungen zu gebrauchen war, sondern vielmehr eine Maschine, deren Nützlichkeit Edison schon sehr früh erkannte und deren Aufgabe es war, Schallaufnahmen zu kopieren, ein Duplikator.⁴⁸ Es bedurfte dazu einer besonderen Maschine, weil man von dreidimensionalen Körpern wie den phonographischen Zylindern nur sehr schwer Abgüsse machen kann. Deshalb erfand Edison eine Maschine, die genau wie Kafkas Folterapparat aus drei Teilen bestand: einer Drehvorrichtung, in die der schon bespielte Zylinder eingespannt wurde, einer zweiten solchen Spindel für den unbespielten Zylinder, und schließlich einem Übertragungsmechanismus, der die Tonspur pantographisch von dem einen auf den anderen Zylinder übertrug. Diese Teile können auch – anders als bei Kafka –

nebeneinander statt übereinander angeordnet sein. (Siehe die Abbildungen, S. 66ff.) Die Maschine arbeitete lautlos wie der Apparat in Kafkas *Strafkolonie*, am Ende aber hatte man zwei Schallaufzeichnungen statt einer. Berliners Erfindung der Schallplatte, von der man leicht Abdrücke nehmen, die man ihrerseits in Stempel für die Massenproduktion von Schallaufnahmen umprägen konnte, machte diese Technik obsolet. Dennoch wurden solche Duplikatoren wegen der Vormachtstellung der Edison Gesellschaft auf dem Phonographenmarkt noch bis zum Anfang des ersten Weltkriegs, also bis zu der Zeit produziert, in der Kafkas Erzählung entstand.

Einer der entscheidenden Unterschiede zwischen dem Inquisitionsprozess und dem modernen Strafprozess ist das Prinzip der Mündlichkeit und Öffentlichkeit, das den letzteren charakterisiert. Die von Johann Freiherr von Schwarzenberg geschaffene *Carolina* zeichnet sich dagegen durch das so genannte Prinzip der »Aktensendung« (*Carolina*: § 219) aus. Es wurde eingeführt um sicherzustellen, dass alle wichtigen Rechtsfälle nicht in die Hände von unerfahrenen, laienhaften Richtern fielen, die also dem Prinzip *iuria novit curia* nicht Genüge leisteten. Die Aktensendung erwies sich aber als so umständlich, dass sie schon im 18. Jahrhundert durch die Reform des Großkanzlers Samuel von Cocceji, der die Grundlagen für das Allgemeine Preussische Landrecht legte, beseitigt wurde. Im modernen Strafverfahren ist die Mündlichkeit und Öffentlichkeit ein Korrelat dessen, dass das Recht nicht mehr im Namen des Souveräns, sondern in dem des Volkes gesprochen wird. Aber dennoch

kann der mündliche Prozeß der Schriftlichkeit nicht entbehren. Sie erscheint einerseits als Ausnahme von der Mündlichkeit, andererseits als ihre Ergänzung. In ersterer Hinsicht kommen hier in Betracht gewisse außerhalb einer mündlichen Hauptverhandlung erfolgenden prozessualen Akte, die entweder nur schriftlich erfolgen können (wie die Ladung, die Anklageschrift im Verfahren wegen Verbrechen und Vergehen, die Strafverfügungen und die für den Akt bestimmten Urteilsausfertigungen) oder hinsichtlich welcher die Wahl zwischen mündlicher und schriftlicher Form (sei es dem Gericht, sei es den Parteien, Zeugen, Sachverständigen) freisteht (Beweisanträge zur Hauptverhandlung, schriftliche Darstellung des Sachverhalts an Stelle von Aussagen im Vorverfahren), in letzterer Hinsicht Beurkundung mündlicher Prozeßhandlungen, mag diese Beurkundung in Form von Protokollen oder Entscheidungsausfertigungen erfolgen.⁴⁹

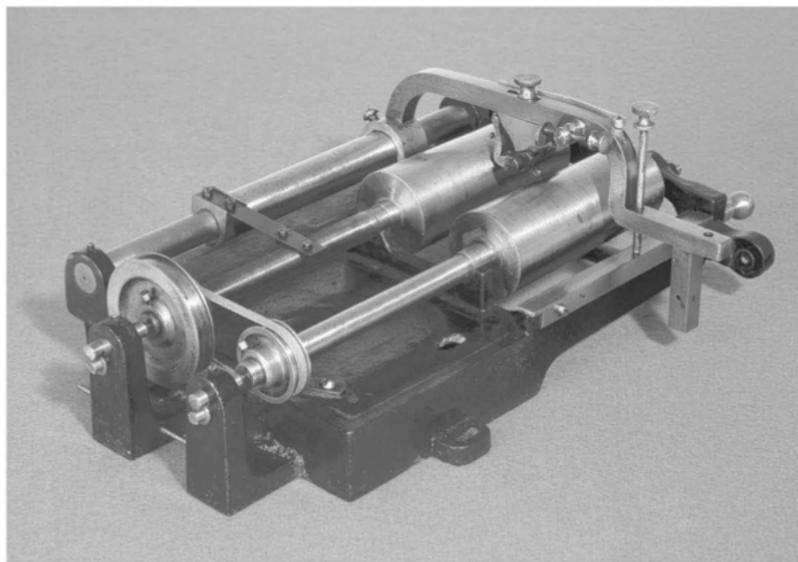


Abb. 1: Thomas Alva Edison:
Duplicating Machine for Wax Phonograph Records (1897)
© Science Museum, Science & Society Picture Library

Indem sie garantiert, dass jeder Schritt des Verfahrens noch einmal gelesen und überprüft werden kann, fungiert die Schrift seit alter Zeit als Instrument des Zweifels vor Gericht, der nach dem Prinzip, *in dubio pro reo*, zuerst und zumeist für den Angeklagten spricht.

Kafkas böse Utopie von einem Rechtssystem, das auf dem Satz: »Die Schuld ist immer zweifellos«, basiert, ist die Folge einer neuen Schreibtechnik, die eine ganze Reihe von altherwürdigen Oppositionen obsolet macht. Seit Edisons Erfindung des Phonographen gibt es keinen grundsätzlich medialen Unterschied mehr zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit,⁵⁰ Öffentlichkeit und Heimlichkeit, Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit, Präsenz und Abwesenheit, Zweifel und Gewissheit. Anstelle der geduldigen Arbeit von Schreibern, die das Gesagte zuerst stenographisch notieren und dann entweder von Hand oder von Maschine ins Reine schreiben, tritt eine Maschine, die es automatisch und in Echtzeit registriert. Das hat, wie Kafkas Erzählung in aller Klarheit demonstriert, auch Folgen für den Akt des Lesens. Während der Leser von alphabetisch codierten Texten sich für die Entzifferung des Geschriebenen Zeit lassen, zurück und voraus blättern kann, legt der Phonograph eine zeitlich genau bestimmte Dauer der Lektüre fest. Denn bekanntlich sind unsere Ohren sehr viel weniger tolerant als unsere Augen für das, was

Ingenieure *time axis manipulation* nennen. Im übrigen sind Phonogramme sehr viel präziser als diktierter Texte. Was Hans Gross für Fingerabdrücke konstatiert, gilt auch für sie: Sie sind »absolute Abdrücke, die von dem Körper selbst unter Bedingungen aufgenommen werden, die einen Fehler in bezug auf Aufschreiben oder Eintragen ausschließen.«⁵¹

Mittels einer neuen Technik, welche die Prinzipien der Mündlichkeit und Schriftlichkeit kombiniert, erfindet Kafka eine Rechtsordnung, die den Gang der Rechtsgeschichte, wie ihn Karl Binding rekonstruiert, buchstäblich umkehrt: Die Maschine des alten Kommandanten, welche eine Sprechmaschine ist, führt zurück zu den historisch und begrifflich ersten Prinzipien des Rechts, zum einfachen Gebot ohne Strafandrohung und zu der darin implizierten immer gleichen Strafe auf den Tod.

Experten der Verbrechensaufklärung wie Hans Gross und Robert Heindl begrüßten die neuen Techniken der Spurensicherung, deren zur Zeit letzter Triumph die Präzision von DNA-Analysen ist. Für die Struktur des Strafverfahrens als solchen und vor allem für den Strafvollzug aber hat man daraus, wenn man vom elektrischen Stuhl und lethalen Injektionen einmal absieht, so weit ich sehe, bis heute keine Konsequenzen gezogen. Denn es ist eine Sache, die Beweiswürdigung von der Frage nach der Glaubwürdigkeit des Angeklagten und der Zeugen auf Aufzeichnungen zu verschieben, die das, was Subjekte tun, automatisch registrieren.⁵² Es ist aber ein sehr viel entscheidenderer Schritt, daraus zugleich ein neues Verhältnis zwischen Urteil und Strafvollzug abzuleiten. Das ist die Pointe von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*.

Der *Proceß*-Roman kommt, wie ich versucht habe zu zeigen, über das Stadium des Vorverfahrens nicht hinaus, weil dieses im modernen Strafverfahren auf dem Prinzip der Heimlichkeit und Schriftlichkeit, den entscheidenden Kriterien von Kafkas eigenem Schreiben, beruht. Schreiben heißt den Prozess und damit das Urteil und seine Vollstreckung verzögern. Deshalb liegt das Kapitel »Ende«, die Beschreibung von Josef K.s Hinrichtung, in der Chronologie der Textentstehung vor den Teilen des Romans, in denen zuerst der »Untersuchungsrichter« und dann die Hauptfigur selbst zu schreiben beginnen. Die Erzählung *In der Strafkolonie* verlagert den Schwerpunkt auf die andere Seite: vom Vorverfahren auf die Urteilsverkündung und den Strafvollzug und damit vom Akt des Schreibens auf die Lektüre, aber auf eine Lektüre nach den modernsten technischen Bedingungen der Sprechmaschinenindustrie. Lesen, fühlen und peinlich gestraft werden fallen in eins zusammen.

Wie in der Erzählung *In der Strafkolonie* so gibt es auch in Kafkas *Proceß*-Roman keine andere Strafe als den Tod, allerdings mit dem Unterschied, dass in diesem Fall durchaus noch »Händearbeit« (D 204) nötig ist. Der Unterschied zwischen den beiden Texten betrifft also eins der wesentlichen Krite-

rien der Gefahrenklassen-Einreihung, wie dem »Frage-Bogen zur Einschätzung in die Gefahrenklassen für Kleinbetriebe« zu entnehmen ist:

9. Kommt in Ihrem Betriebe nur Handarbeit (Hand- und Fußbetrieb⁵³) vor

10. Welche elementare oder tierische Betriebskraft (Motor) ist vorhanden und wie groß ist die Anzahl der Motoren jeder Gattung (Dampf-, Gas-, Wasserrad-, Wasserturbinen-, Benzin-, Wind-, Heißluft-, Elektro-, Petroleum-, Druckluft-, etc. Motor, Göpel mit Tierkraft)⁵⁴ (ASM 883-884; keine Interpunktion im Text.)

Einer der beiden Herren, die zur Hinrichtung Josef K.s erschienen sind, öffnet seinen »Gehrock« und nimmt aus »einer Scheide, die an einem um die Weste gespannten Gürtel hing, ein langes dünnes beiderseitig geschärftes Fleischermesser.« Und da K. »seine Pflicht [...], das Messer zu fassen und sich einzubohren«,⁵⁵ nicht wahrnimmt, müssen die beiden Herren selbst buchstäblich Hand anlegen: »[...] an K's Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte.«⁵⁶

Das ist aber noch nicht alles. Die Szene – und vielleicht ist es ja auch nur eine Szene, ein »Teater«⁵⁷ – spielt nämlich im Bereich der höchsten Gefahrenklasse XII,⁵⁸ die Kafka gerade im Jahr 1914, in dem dieser Text entstand, intensiv studiert hatte, wie der von ihm verfasste Bericht »Die Unfallverhütung in den Steinbruchbetrieben« bezeugt. Denn an einen solchen Ort führt der Weg, den K. sowohl aus eigener Wahl als auch »im Einvernehmen« mit seinen beiden Begleitern in dem Kapitel »Ende« einschlägt:⁵⁹

Ein kleiner Steinbruch, verlassen und öde, lag in der Nähe eines noch ganz städtischen Hauses. Hier machten die Herren halt, sei es dass dieser Ort von allem Anfang an ihr Ziel gewesen war, sei es dass sie zu erschöpft waren, um noch weiter zu laufen.⁶⁰

Der Ort von K.s Hinrichtung wird aber noch sehr viel genauer spezifiziert:

Um K. nicht ohne Bewegung der immerhin kühlen Nachtluft auszusetzen, nahm er [einer der beiden Herren] ihn unter den Arm und gieng mit ihm ein wenig auf und ab, während der andere Herr den Steinbruch nach irgendeiner passenden Stelle absuchte. Als er sie gefunden hatte winkte er und der andere Herr geleitete K. hin. Es war nahe an der Bruchwand, es lag dort ein losgebrochener Stein. Die Herren setzten K. auf die Erde nieder, lehnten ihn an den Stein und betteten seinen Kopf obenauf.⁶¹

Offenbar haben die Herren Kafkas Bericht nicht gelesen, die darin abgebildeten und kommentierten Photographien nicht zur Kenntnis genommen, sonst müssten sie wissen, dass sie die Hinrichtung an einen äußerst riskanten Ort verlegt haben:

Abb. IV. Rechts oben, schon im Abraum, mit »B« bezeichnet, ist ein loser Steinblock von 1m^3 Größe fast schwebend über einer überhängenden Felswand zu sehen.

Abb. V. [...] Auch hier ist oben in der Mitte des Bildes ein fast schwebender, überhängender Felsblock. (AS 398-399)

Die »Detailaufnahme eines, infolge Tauwetters abgestürzten Blockes« (AS 406, Abb. XII) könnte also sehr wohl den Stein darstellen, auf den die beiden Herren Josef K.s Kopf betten. Da dort, wo schon ein »abgestürzter«, also nicht beim regulären Abbau losgebrochener Stein liegt, sehr leicht ein zweiter abstürzen kann, setzen sie also nicht nur K., sondern vor allem auch sich selbst einer großen Gefahr aus, die, da keiner von ihnen in dem Steinbruch angestellt ist, nicht unter die Unfallversicherungs-, sondern unter die Haftpflicht des Unternehmers fällt. Sie gehen dieses Risiko ein, obwohl sie, wie das die Pflicht moderner Strafvollzugsorgane ist, noch wenige Minuten vor K.s Tod besonderen Wert darauf legen, dass er sich nicht verkühlt. Sie sind mit anderen Worten selbst potentielle Opfer eines aus der Bruchwand losbrechenden Blockes. Dass das in der Tat so gemeint ist, belegt eine Stelle im Text, die der Ankunft der drei Herren im Steinbruch um acht Seiten vorausgeht:

K. gieng straff gestreckt zwischen ihnen, [den beiden Herren] sie bildeten jetzt eine solche Einheit, dass wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären.⁶²

Der Bezug dieses Satzes zu Kafkas Bericht über die Unfallverhütung in Steinbrüchen ist offensichtlich. Und es kann ihm, als dem Einreihungsspezialisten, der er war, nicht entgangen sein, dass sich die bemerkenswert große Menge von Todesarten in dem Kapitel »Ende« in zwei Klassen mit jeweils drei Gliedern unterteilt. Wenn man die Notation der Gefahrenklassen auf diesen Fall anwendet, ergibt sich das folgende Schema:

I. Todesursachen als Gegenstand der Medizin:

1. Zerschlagen,
2. Erwürgen,
3. Erstechen;

II. Todesursachen als Gegenstand der Rechtsprechung:

1. Selbstmord,
2. Hinrichtung,
3. Unfall.

Die Zahl der möglichen Ereignisse ist gleich dem Produkt aus der Zahl der Elemente einer jeden Klasse, im gegebenen Fall also 3×3 . Dass diese Multiplikation von möglichen Todesursachen nicht ganz ernst zu nehmen, sondern auch mit einem Schuss Humor zu genießen ist, halte ich zumindest für wahrscheinlich.

Aber warum muss, so fragt man sich, die an sich schon riskante Operation von K.s Hinrichtung überhaupt nahe der Bruchwand eines Steinbruchs stattfinden, der offensichtlich nicht, wie es die Vorschriften gebieten, »terassen- oder staffelförmig mit höchstens mannshohen Absätzen« (AS 391), abgebaut wird, sondern durch eine hohe Bruchwand charakterisiert ist? Warum wird das Trio aus K. und den beiden Herren dem höchsten Risiko, der Gefahrenklasse XII ausgesetzt? Weil die Hinrichtung K.s, die explizit mit der Möglichkeit des Selbstmords verknüpft wird, wie jeder Suizid auch einen Todeswunsch gegen die anderen und zwar nicht nur gegen die beiden Herren, sondern auch gegen das System selbst enthält, das sie vertreten und dem K. zum Opfer fällt.

Auch in dieser Hinsicht erscheint *Der Proceß* als Spiegelbild der Erzählung *In der Strafkolonie*. Im Roman wird die Identifikationsfigur Josef K. hingerichtet, in der Erzählung ist es der Vertreter des Systems, der Offizier, mitsamt dem Apparat, den er vertritt und bedient. Die Parallele wird aber noch deutlicher sichtbar, wenn man beachtet, dass die beiden Herren, die zwei letzten Vertreter der Rechtsordnung im *Proceß*, nach der Hinrichtung selbst, ohne das zu ahnen, in der Gefahrenzone des Steinbruchs zurückgelassen werden. Man erfährt zwar nicht, ob der tödliche Unfall, auf den der Text so eindeutig anspielt, am »Ende« eintritt oder nicht, aber gerade diese Unentschiedenheit verbindet den Roman mit der Erzählung *In der Strafkolonie*. Denn was nach dem Tod Josef K.s geschieht, wird ebenso verschwiegen wie die Zukunft der Strafkolonie und das Schicksal ihres Führers, des neuen Kommandanten, nach der fluchtartigen Abreise des Reisenden. Der Schaden, den die Hauptfigur erleidet, wird ausgemalt, der, den sie hinter sich lässt, bleibt ausgespart.⁶³

Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Texten besteht darin, dass der Roman keine Außenperspektive zulässt, weil sowohl die Hauptfigur Josef K. als auch seine Gegenspieler ein und demselben Rechtssystem angehören, während die Erzählung *In der Strafkolonie* eine klare – aus Heindls Buch entlehnte – Grenze zwischen zwei Rechtsordnungen zieht:⁶⁴ zwischen dem System der »Strafkolonie«, der noch bestehenden, aber vielleicht schon kurz vor ihrer Abschaffung befindlichen Ordnung des alten Kommandanten, und dem westeuropäischen Strafprozessrecht, das sich seinerseits von den Verhältnissen im Mittelalter abgrenzt, die wir seit der Aufklärung gelernt haben als »finster« zu bezeichnen. Jede dieser beiden Rechtsordnungen hat einen oder, wenn man genauer hinsieht, mehrere Repräsentanten im Text. Für das System der »Strafkolonie« steht der alte Kommandant und sein Nachfolger, der Offizier, für das moderne westeuropäische Recht der Reisende und all die Leser, die sich mit ihm und seiner Position indentifizieren. Zugrunde

geht eine dieser beiden Personen, der Offizier, und mit ihm das Rechtssystem, das er vertritt.

Soll man daraus schließen, dass die westeuropäische Rechtsordnung und der Reisende, ihr Vertreter, aus der Konfrontation mit dem System der Strafkolonie unversehrt hervorgehen? Wohl kaum. Erstens entkommt der Reisende, der sich den Soldaten und den Verurteilten am Ende nur mit Mühe vom Leib halten kann, nur knapp, zweitens aber – und das ist entscheidend – wird die europäische Rechtsordnung innerhalb des Textes nicht auf die Probe gestellt – zumindest nicht direkt. Sie ist der blinde Fleck, von dem aus alles andere, nur nicht sie selbst im krassen Licht der Unmenschlichkeit erscheint. Daraus folgt aber nicht, dass sie am Ende als dasjenige System dasteht, welches den Imperativ der Gerechtigkeit zweifellos verwirklicht.

In der Konfrontation des Reisenden mit dem Offizier zeichnen sich drei unvereinbare Momente ab: Die absolute Singularität des Einzelnen »vor dem Gesetz«, der Anspruch des Gesetzes auf universale Geltung und die Besonderheit historisch und national unterschiedlicher Rechtssysteme. An diesem Konflikt geht der Offizier, das eine, einzelne Subjekt zugrunde, es sei denn, man glaubt an eine Auferstehung. Das Rechtssystem des alten Kommandanten ist leicht zu reparieren. Denn es ist eine Maschine. Die moderne westeuropäische Rechtsordnung bleibt im Schatten, weil sie als blinder Fleck der Erzählung nicht sichtbar gemacht werden kann, woraus jedoch nicht folgt, dass sie unantastbar ist. Aber für die Vollstreckung des Urteils: »Sei gerecht!«, das die Bedingung der Möglichkeit des Urteilens überhaupt definiert, bleibt niemand und nichts übrig: kein Kläger, kein Richter, kein Henker, kein Gesetzbuch, kein Verfahren, keine Institution.

No. 648,935.

Patented May 8, 1900.

T. A. EDISON.

APPARATUS FOR DUPLICATING PHONOGRAPH RECORDS.

(Application filed Oct. 28, 1899.)

(No Model.)

2 Sheets—Sheet 2.

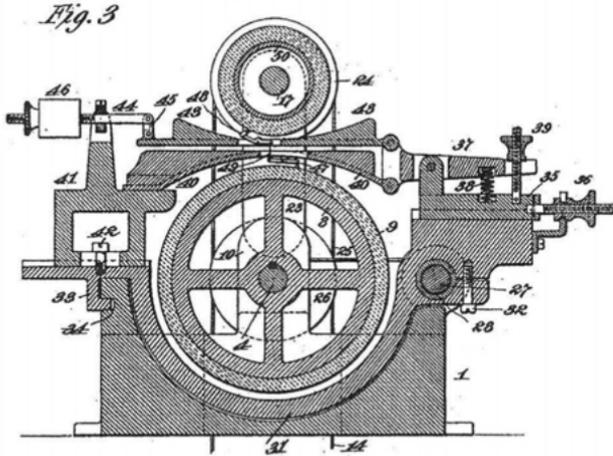


Abb. 2: Thomas Alva Edison:
Apparatus for Duplicating Phonographic Records

Auszug aus der Patentbeschreibung von Thomas A. Edison:

To all whom it may concern:

Be it known that I, THOMAS A. EDISON, a citizen of the United States, residing at Llewellyn Park, in the country of Essex, State of New Jersey, have invented a certain new and useful Improvement in Apparatus for Duplicating Phonograph-Records, (Case No. 1,016,) of which the following is a description.

My invention relates to improvements in apparatus for duplicating phonographic records from a master by a mechanical process.

In duplicating phonograph-records from masters a reproducing-ball is engaged with the master and communicates its vibrations to a cutting or recording device which is maintained in engagement with a blank on which the duplicate record is to be formed, both master and duplicate blank being simultaneously rotated in the process of duplication.

(No Model.)

G. BETTINI.
PHONOGRAPH.

No. 488,381.

Patented Dec. 20, 1892.

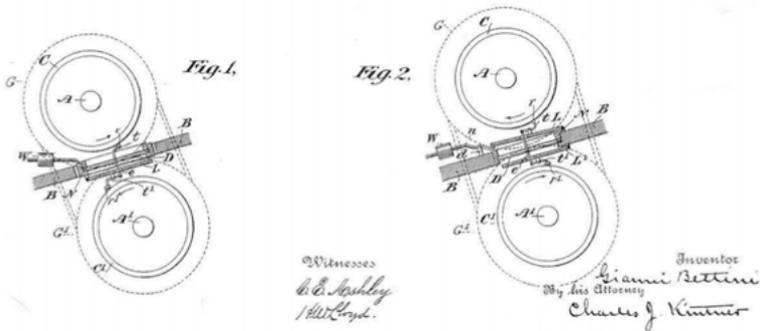


Abb. 3: Gianni Bettini: Phonograph

Auszug aus der Patentbeschreibung von G. Bettini:

To all whom it may concern:

Be it known that I, GIANNI BETTINI, a subject of the King of Italy, and a resident of New York, in the country of New York and State of New York, have made certain new and useful Improvements in Phonographs, of which the following is a specification.

My invention is directed particularly to a novel apparatus for duplicating phonographic records, and its object is to simplify and cheapen the present expensive methods of making records where it is desired to place the same record upon many phonogram surfaces or cylinders. I accomplish this object with the apparatus hereinafter described, but particularly pointed out in the claims at the end of this specification.

The operation of this apparatus is as follows:—The axis (A) is set in motion in its usual way in the direction of the arrow, the stylus (t) having been properly adjusted in connection with the original record upon the phonogram cylinder (C) and the recording or record producing stylus (t') having been properly adjusted to bear upon the surface of the cylinder (A') with the desired pressure through the agency of the adjustable weight (W). The pulley (G) therefore, transmits to the pulley (G') motion in the direction of the lower arrow, so that the cylinder (C') rotates in the same direction as does the cylinder (C), and a correct record is therefore, transmitted from the stylus (t) through the link (e) and diaphragm (D) to the pivoted recording or record producing stylus (t'), thus causing the part r' to cut or produce in the cylinder (C') an accurate duplication of the record on the cylinder (C). After the record has been thus duplicated the second cylinder (C') may be removed and the operation repeated with duplicate cylinders for an indefinite number of times.

(No Model.)

L. F. DOUGLASS.
METHOD OF AND MEANS FOR DUPLICATING OR TRANSFERRING
PHONOGRAPHIC RECORDS.

No. 475,490.

Patented May 24, 1892.

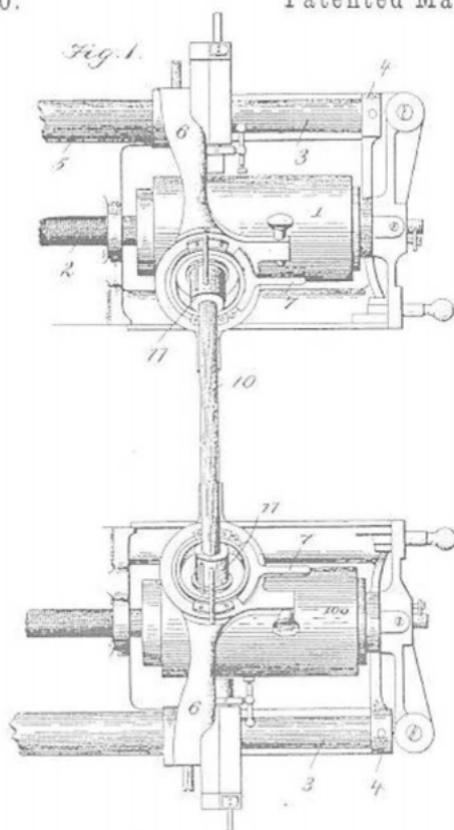


Abb. 4: Leon F. Douglass: Method and Means for Duplicating or Transferring
Phonographic Records

Auszug aus der Patentbeschreibung von Leon F. Douglass:

Be it known that I, LEON F. DOUGLASS, a citizen of the United States, residing at Washington, District of Columbia, have invented certain new and useful Improvements in Methods of and Means for Duplicating or Transferring Phonographic Records; and I hereby declare the following to be a full, clear, and exact description of the same, such as will enable others skilled in the art to which it appertains to make and use the same. My invention relates to a new and useful method of duplicating or transferring phonographic records; and it consists, generally stated, in delivering the sound-waves emitted by the reproducing-diaphragm to a receiving-diaphragm carrying the cutting-

stylus, which causes said diaphragm to move successively or in the order of the force of the sound-waves and cut like forms of sound-waves upon the receiving phonogram-blank, thus making a duplicate of the record.

A second feature of the invention resides in providing means for confining and directing the sound-waves from one diaphragm to the other.

A third feature resides in delivering the sound-waves through a channel or conduit of rarefied air or air at a reduced pressure, and, finally, in the construction and arrangement of the several parts, whereby these features are obtained, all as will hereinafter be described, and afterward pointed out in the claims.

Anmerkungen

- 1 Siehe die Tagebucheintragungen vom 7. und 15. Oktober 1914: T 678.
- 2 Walter Müller-Seidel: Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung »In der Strafkolonie« im europäischen Kontext, Stuttgart: J. B. Metzler 1986.
- 3 Materielles Strafrecht, WS 1903/04; Österreichischer Strafprozeß, SS 1904. (ASM 851)
- 4 Zitiert nach W. Müller-Seidel: Die Deportation des Menschen, S. 55ff.
- 5 Robert Heindl: Die Theaterzensur, Wolfratshausen: A. Schwankl 1907; ders.: Der Berufsverbrecher: ein Beitrag zur Strafrechtsreform, Berlin: Pan-Verlag R. Heise 1926 und 1927; ders.: Polizei und Verbrechen, Berlin: Gersbach 1926; ders.: System und Praxis der Daktyloskopie und der sonstigen technischen Methoden der Kriminalpolizei, Berlin/Leipzig: W. de Gruyter & Co. 1922 und 1927.
- 6 Robert Heindl: Meine Reise nach den Strafkolonien, Wien: Ullstein 1913, S. 36.
- 7 Es ist zwar richtig, dass der Strafvollzug ein Teil des Strafprozessrechts ist, aber Ernst Lohsing: Österreichisches Strafprozeßrecht in systematischer Darstellung, Graz und Wien: Verlag von Ulrich Moser's Buchhandlung (J. Meyerhoff) k.u.k. Hofbuchhändler 1912, räumt dem »Vollstreckungsverfahren« nur ganze 28 von insgesamt 759 Seiten ein.
- 8 Die Perspektive des Völkerkundlers oder Ethnologen bestimmt, um nur einige der bekannteren Texte zu erwähnen, die Struktur der Erzählungen: *Beim Bau der Chinesischen Mauer, Der neue Advokat, Forschungen eines Hundes, Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. Gerhard Neumann: »Kafka als Ethnologe«, in: Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.), Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka, Freiburg: Rombach 2002, S. 325-345, sieht weder die Herkunft dieser Figur aus Heindls Buch noch erkennt er die juristischen Konsequenzen dieser Entlehnung.
- 9 Siehe die Photographie bei R. Heindl: Meine Reise nach den Strafkolonien, S. 321.
- 10 Ebd., S. 55 und S. 336; D 208, 221 und 242.
- 11 R. Heindl: Meine Reise nach den Strafkolonien, S. 50-58; Zitat S. 51.
- 12 Vgl. ebd., S. 52f.
- 13 Die irrtümliche Formulierung »in die« statt »nach den Strafkolonien« legt den Schluss nahe, dass Kafka den Artikel aus der Phonographischen Zeitschrift kannte.
- 14 R. Heindl, Meine Reise nach den Strafkolonien, S. 26.
- 15 Ebd., S. 31.
- 16 Phonographische Zeitschrift, 13. Jg, 12. Dezember 1912, 1191. Ich habe schon 1990 auf diese Quelle hingewiesen. Da ich damals aber nur einen Teil der juristischen Quellen der Erzählung kannte, komme ich jetzt darauf zurück. Siehe meinen Aufsatz: »Schreibmaschinen Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas«, in: Wolf Kittler/Gerhard Neumann (Hg.), Franz Kafka. Schriftverkehr, Freiburg: Rombach 1990, S. 75-163, Zitat S. 138f.
- 17 Derselbe Brief enthält auch das Gedicht »In tiefer Nacht«, das ich versucht habe, als Schlüsseltext für den *Prozeß*-Roman zu deuten. Vgl. Wolf Kittler: »Burial Without Resurrection. On Kafka's Legend »Before the Law«, in: Modern Languages Notes 121 (2006) 3, The Johns Hopkins University Press, S. 647-678.

- 18 Einige dieser Prospekte sind abgebildet in W. Kittler: Schreibmaschinen Sprechmaschinen, S. 118 und S. 120f.
- 19 Eine Parallele zu Octave Mirbeau: *Le jardin des supplices*, Paris: Bibliothèque Charpentier 1899, einem Buch, das oft als Quelle von Kafkas Erzählung zitiert wird, kann ich beim besten Willen nicht entdecken.
- 20 Ein Brief an Kurt Wolff vom 4. September 1917 spielt auf diese Suche nach einem gültigen Schluss der Erzählung an: »Zwei Seiten kurz vor ihrem Ende sind Machwerk, ihr Vorhandensein deutet auf einen tieferen Mangel, es ist da irgendwo ein Wurm, der selbst das Volle der Geschichte hohl macht.« (Br 159)
- 21 FKA/P: Ende, S. 24f.
- 22 FKA/P: Kaufmann Block Kündigung des Advokaten, S. 64f.
- 23 Der »Bagnard« als Kofferträger wird schon auf den ersten Seiten von R. Heindl: *Meine Reise nach den Strafkolonien*, S. 4f., als Beispiel dafür eingeführt, dass »die Missetäter« in den Strafkolonien nicht »wie in Frankreich von den ehrlichen Leuten getrennt« sind.
- 24 Max Leopold Ehrenreich (Hg.), *Österreichische Gesetzeskunde*, Bd II: *Das Strafgesetz über Verbrechen, Vergehen und Übertretungen: nebst den hiezu erlassenen Nachtragsgesetzen und Die Strafprozeßordnung*. Wien: Verlag der patriotischen Verlagsbuchhandlung 1911, S. 146f.
- 25 »Jemand musste Josef K. verläumdete haben.« (FKA/P 2f.)
- 26 »Arbeiterunfallversicherungsanstalt an das Innenministerium: Eingabe zur Begutachtungspraxis der Gewerbeinspektorate (22.6.1911)«, ein Text, den Kafka als Anstaltsconcipist verfasste. (AS 677) Dazu muss man wissen, dass zunächst geplant war, den Arbeiterunfallversicherungsanstalten das Recht einzuräumen, die Betriebe zum Zweck der Gefahrenklassen-Einreihung selbst zu inspizieren. Nachdem die Lobby der Industrie unter Berufung auf die angegebene Notwendigkeit, das Betriebsgeheimnis zu wahren, Einspruch gegen diesen Plan erhoben hatte, wurde er, wie das folgende Zitat belegt, während der Beratungen zum Unfallversicherungsgesetz wieder aufgegeben: »Bemerkenswert ist nur, daß das Recht der Versicherungsanstalten, die Betriebe durch eigene Organe besichtigen zu lassen, gestrichen und die Institute diesfalls an die Gewerbeinspektorate gewiesen wurden.« Stöger, Artikel »Arbeiterunfallversicherung«, in: »Österreichisches Staatswörterbuch. [...] Wien 1905«. (ASM 69) Dieser Beschluss des Parlaments in Wien sollte dem Versicherungsbeamten Kafka während seiner ganzen Berufstätigkeit die größten Schwierigkeiten bereiten.
- 27 Eine ähnliche Geste macht Josef K., der Held des *Prozeß*-Romans, kurz vor seinem Ende, wo es – mit einem bezeichnenden Wechsel von der dritten zur ersten Person – heißt: »Ich h[ebe]ob die H[a]änd[e].« und »spreizte alle Finger.« FKA/P: Ende, S. 22f. Malcolm Pasley hat dieses Pronomen aus ebenso unerklärten wie unerklärlichen Gründen durch einen »editorischen Eingriff« »korrigiert«. Soll man daraus schließen, dass es sich hier um einen »Flüchtigkeitsfehler« handelt, der für diejenigen, welche bloß den »Textband« lesen, nicht von Interesse ist? (P' 153, Lemma 31217, und 324, Lemma 314 [jirtümllich für 312]15-17) Ich halte es jedenfalls für geboten, an dieser Stelle die Ausgabe von Roland Reuß und Peter Staengle zu zitieren.
- 28 E. Lohsing: *Österreichisches Strafprozeßrecht*, S. VII.
- 29 Ebd., S. IX-X.
- 30 Wolf Kittler: »Heimlichkeit und Schriftlichkeit. Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Prozeß*« in: *The Germanic Review* 78 (Summer 2003) 3, S. 194-222.
- 31 E. Lohsing: *Österreichisches Strafprozeßrecht*, S. 528f.
- 32 *Römische Rechtsgeschichte*, WS 1901/02; *Deutsche Rechtsgeschichte*, WS 1901/02; *Österreichische Rechtsgeschichte*, SS 1903; Seminar: *Deutsch-österreichische Rechtsquellen*, SS 1903; *Geschichte der Rechtsphilosophie*, WS 1903/04. (ASM 850f.)
- 33 Das österreichische Recht wurde vor allem unter Maria Theresia und ihrem Sohn, Joseph II., gegen Ende des 18. Jahrhunderts reformiert.
- 34 E. Lohsing: *Österreichisches Strafprozeßrecht*, S. 38f.
- 35 Die peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. von 1532 (Carolina), hg. und erläutert von Gustav Radbruch, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 41978, § 47; urgicht von ahd. jehan, sagen; dazu auch »Gicht«, die durch Zauber »zu-« oder »an-gesagte« Krankheit.
- 36 Karl Binding: *Die Normen und ihre Übertretung. Eine Untersuchung über die rechtmäßige Handlung und die Arten des Delikts*, Leipzig: Wilhelm Engelmann 21890, S. 22.
- 37 FKA/P: Der Onkel Leni: 20-23.
- 38 Hans Gross, *Handbuch für Untersuchungsrichter als System der Kriminalistik*, München Berlin, Leipzig: J. Schweitzer 61914, S. 10.

- 39 In den Pandekten (1. 8 § 9 D 48, 19) aber gilt die Regel: »carcer ad continentes homines, non ad puniendos haberi debet.« Zitiert nach Radbruchs Anmerkung zu Carolina 1532, Artikel 11, S. 137.
- 40 Das letzte, sehr viel später als der Rest des Textes, nämlich etwa zur gleichen wie die Erzählung *In der Strafkolonie* geschriebene Kapitel des Romans *Der Verschollene* behandelt eine ähnliche Frage, die nach der Bestimmung der Singularität des Einzelnen im Raster eines klassifikatorisch-bürokratischen Systems. (V 399-403) Es gehört zum Wesen der Versicherungstechnik, dass sie, gerade weil sie auf Bernoullis Gesetz der großen Zahl basiert, auch den Einzelfall erfassen kann und muss. So heißt es etwa in einem »Zirkularerlaß des k. k. Ministeriums des Innern vom 24. September 1909 [...] betreffend die Revision der Gefahrenklasseneinteilung der unfallversicherungspflichtigen Betriebe«: »Diese auf eine gerechtere Verteilung der Beitragslast abzielenden Ergebnisse der Revision legen den Arbeiter-Unfallversicherungsanstalten in erhöhtem Maße die Verpflichtung auf, bei der Durchführung der revidierten Einteilung jede Schablonisierung zu vermeiden und die individuellen Betriebsverhältnisse auf das sorgfältigste zu berücksichtigen.« (ASM 633; vgl. 439, 626, 669) Das war Kafkas Ressort, seine tägliche Arbeit.
- 41 K. Binding: Die Normen und ihre Übertretung, S. 3-6. (Im Folgenden im Text nachgewiesen.)
- 42 Die »Kritik an der herrschenden Imperativtheorie« im Recht, die Hans Kelsen geübt hat, kann hier unberücksichtigt bleiben, da es keine Indizien dafür gibt, dass Kafka diese Diskussion weiter verfolgt hat: Hans Kelsen: Hauptprobleme der Staatsrechtslehre entwickelt aus der Lehre vom Rechtssatze, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1923 (erste Aufl. 1911), S. 189-212.
- 43 Zur Diskussion in Kafkas Zeit vgl. Gustav Radbruch, Grundzüge der Rechtsphilosophie, Quelle & Meyer: Leipzig 1914; der meines Wissens letzte und sowohl rechtshistorisch als auch rechtsphilosophisch grundlegende Beitrag ist Thomas Osterkamp: Juristische Gerechtigkeit. Rechtswissenschaft jenseits von Positivismus und Naturrecht, Tübingen: Mohr Siebeck 2004.
- 44 Siehe die Abbildung eines solchen Räderwerks in W. Kittler: Schreibmaschinen Sprechmaschinen, S. 122. Die Firma Lindström bezog diese Uhrwerke von der Schweizer Uhrmacherefirma Thorens, die noch in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts für präzise arbeitende Plattenspieler bekannt war.
- 45 Es kann sich, so weit ich sehe, auch nicht um Lochkarten handeln. Dagegen spricht erstens die Formulierung von den labyrinthartig einander überkreuzenden Linien, und zweitens die Tatsache, dass in den – bis zum Jahr 1914, dem Zeitpunkt, in dem die Erzählung entstand – außerordentlich sorgfältig dokumentierten Jahresberichten der Arbeiter-Unfall-Versicherungsgesellschaft in Prag keine Spur der Hollerith-Maschine zu finden ist. Die »Betriebszählkarten« (ASM 889) und »Unfallzählkarten« (ASM 891f.) sind jedenfalls handschriftlich auszufüllende Formulare, also keine Lochkarten, sondern allenfalls eine gute Basis für die automatische Datenverarbeitung nach dem Hollerith System. – Angemerkt sei, dass es ein Faktum gibt, welches meiner Deutung des Folterapparats als Abart einer Sprechmaschine widerspricht: die Tatsache, dass sich die Linien überkreuzen.
- 46 W. Kittler: Schreibmaschinen Sprechmaschinen, S. 118ff.
- 47 Belege ebd., S. 118f.
- 48 Siehe die Beschreibung ebd., S. 123. Vgl. auch die U.S. Patente von L. F. Douglas, Nr. 475,490, vom 24. Mai 1892, von Bettini, Nr. 488,381, vom 20. Dezember 1892, und von Edison, Nr. 648,935, vom 8. Mai 1900.
- 49 E. Lohsing: Österreichisches Strafprozeßrecht, S. 227.
- 50 Dass der Unterschied zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit im traditionellen Sinn spürbare Folgen für Kafkas tägliche Arbeit im Büro der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt hatte, belegt ein weiteres Zitat aus der von ihm verfassten und schon einmal erwähnten Eingabe zur Begutachtungspraxis der Gewerbeinspektorate: »Die gegenwärtige Form der mündlichen Aussprache, welche dieses »Einvernehmen« mit den Gewerbeinspektoren bewirken soll, hat sich aus Not traditionell entwickelt und ist erst nachträglich durch Ministerialerlässe genehmigt worden, wenn sie auch ausdrückliche Aufnahme in den § 9 der Einreichungsverordnung noch nicht gefunden hat. [...] Bei den Gefahrenklassenrevisionen 1894 und 1899 hat sie [die Anstalt] sich darauf beschränkt, die Gefahrenklassifikation durch mündliche Aussprache mit den Gewerbeinspektoren einzelnfalls festzustellen und die diesbezüglichen Notizen in die Einreichungsbögen einzutragen. Dieses Verfahren hat sich jedoch nicht bewährt, denn den bezüglichen Vormerken wurde von den zur Entscheidung über die Einwendungen berufenen In-

- stanzen die Beweiskraft eines schriftlich gegebenen Gutachtens nicht zuerkannt.« (AS 671 f.) Das Problem der Erstellung von beweiskräftigen Protokollen ohne den Gebrauch des alten Mediums der alphabetischen Schrift hatte Hans Gross, Kafkas Lehrer, schon längst gelöst: »Vielleicht wird sogar das Diktaphon [also ein Apparat, auf dessen Produktion die Lindström A.G. spezialisiert war] bald eine Rolle spielen.« Handbuch für Untersuchungsrichter, S. 67, Anm. 2. Man weiß, wie lange es in der Regel dauert, bis die Rechtsprechung neue Medien als Beweismittel anerkennt.
- 51 H. Gross: Handbuch für Untersuchungsrichter, S. 365.
- 52 »Darin liegt vornehmlich der Unterschied zwischen dem alten und dem gegenwärtigen Prozeß«, bemerkt Hans Gross lapidar dazu, ebd. 76.
- 53 Man beachte, dass der Offizier am Schluss zum »Fußbetrieb« übergeht, weil er, nachdem er einmal in der Position des Hinzurichtenden festgeschnallt ist, keine Hand mehr frei hat: »Dieser hatte schon einen Fuß ausgestreckt, um in die Kurbel zu stoßen [...]«. (D 242)
- 54 Eine besondere Ironie besteht darin, dass die Maschine in Kafkas Erzählung unter keine dieser Kategorien fällt. Zwar arbeitet sie elektrisch, wird aber nicht von einer Überlandzentrale, sondern von Batterien gespeist, die damals, aber auch noch heute keine hohen Energiebeträge speichern: »Sowohl das Bett, als auch der Zeichner haben ihre eigene elektrische Batterie; das Bett braucht sie für sich selbst, der Zeichner für die Egge.« (D 209) Mit dem Gebrauch der Maschine des alten Kommandanten ist also kein quantifizierbares Risiko im Sinn der Arbeiter-Unfall-Versicherung verbunden – ein weiteres Argument dafür, dass ihr Vorbild eine Sprechmaschine ist. Eine wirkliche Hinrichtung mit einer von Batterien betriebenen Mechanik dürfte zumindest in Kafkas Zeit schwierig, wenn nicht unmöglich gewesen sein.
- 55 FKA/P: Ende 20-21.
- 56 Ebd., 22-23; ohne die kleineren Korrekturen im Text zitiert.
- 57 »K. wendete sich plötzlich ihnen zu und fragte: ›An welchem Teater spielen Sie‹ ›Teater?‹ fragte der eine Herr mit zuckenden Mundwinkeln den andern um Rat. Der andere geberdete sich wie ein Stummer, der mit einem widerspenstigen Organismus kämpft. ›Sie sind nicht darauf vorbereitet, gefragt zu werden‹ sagte sich K. und gieng seinen Hut holen.« Ebd., 8-9.
- 58 Siehe das Schema der Gefahrenklassen: (ASM 568), und unter den einzelnen Betriebsklassen die »Gruppe IV. Steine und Erden. a) Steinbrüche. Nr. 60: Sonstige Steinbrüche XII«. (ASM 573)
- 59 Ebd., 12-15.
- 60 Ebd., 18-19.
- 61 Ebd., 18-21; zitiert ohne die Korrekturen im Text.
- 62 Ebd., 8-11.
- 63 Das »Prügler«-Kapitel im *Prozeß*-Roman, eine später entstandene parodistische Variation sowohl des Kapitels »Ende« als auch der Erzählung *In der Strafkolonie*, führt vor, wie eine Handlung in dem Moment, in dem sich die Hauptfigur absentiert, nicht nur schlagartig zum Stillstand kommt, sondern vielmehr an ihren Ausgangspunkt zurück versetzt wird. Die grausame Körperstrafe, welche die beiden Wächter Franz und Willem aufgrund der Klage zu erleiden haben, die K. bei seiner ersten Untersuchung vorgebracht hat, wird nur genau so lange appliziert, wie sich K. in der Rumpelkammer aufhält, in der die Prügelszene stattfindet. Als er die Tür zu dieser Kammer vierundzwanzig Stunden später wieder öffnet, findet er alles unverändert, aber nicht etwa in der Phase des Strafvollzugs, die er am Vortag beim Zuschlagen der Tür hinter sich gelassen hat, sondern in der Anfangsphase dieser Prozedur. K. hat die Folter also nicht etwa unterbrochen, sondern vielmehr buchstäblich abgebrochen. Die beiden Wächter – wieder dabei, sich für die Bestrafung zu entkleiden – sind also nicht seit K.s letzter Intervention pausenlos geprügelt worden. Wie der Prozeß nie über die Voruntersuchung hinauskommt, so bleibt auch die Strafaktion gegen Franz und Willem wie ein kinetoskopischer Kurzfilm in einer Endlosschleife stecken. Leser, die sich endlich eine exemplarische Bestrafung der korrupten Beamtenschaft des *Prozeß*-Romans erhoffen, kommen also nicht auf ihre Kosten.
- 64 Diese klare Grenze, die Bedingung der Möglichkeit der Erzählung *In der Strafkolonie*, ist wohl auch der Grund, weshalb Kafka diesen Text nicht nur mehrfach in öffentlichen Lesungen vorgetragen, sondern schließlich auch veröffentlicht hat, während er den *Prozeß*-Roman – von dem kurzen Prosastück *Vor dem Gesetz* abgesehen – nicht herausgegeben hat.

Benno Wagner

Metamorphosen des Opfers bei Franz Kafka

»Es ist notwendig sich zu opfern, es ist notwendiger sich zu schonen und es ist noch notwendiger sich aufzuopfern.« (Br 227) Opfer, Schonung, Aufopferung – mit diesen »dreierlei Wahrheiten« des menschlichen Lebens fasst Kafka im Januar 1918 die Aporien einer zwischen »Drückebergerei und Kriegslust« schwankenden Essay-Figur Joseph Körners zusammen, die in mancher Hinsicht auch seine eigenen sind. (Br 227) Er formuliert damit als ungleichzeitig-synchrone Prioritätenliste, was Michel Foucault mehr als ein halbes Jahrhundert später als historische Abfolge von Machtregimes beschreiben wird. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts wird die alte souveräne Macht über Leben und Tod des Einzelnen (»das Recht, sterben zu machen und leben zu lassen«), durch eine moderne Bio-Macht ersetzt, die sich auf die Optimierung und Regulierung des Lebens ganzer Bevölkerungen richtet (»die Macht, leben zu »machen« und sterben zu »lassen«).¹ Diese Macht begreift Leben nicht mehr als diskontinuierliche, singuläre Einheit, die als Ganzes zu opfern oder zu schonen wäre, sondern als kontinuierliche, verrechenbare Quantität, die allein durch stetige *Aufopferung* möglichst aller Individuen disponibel bzw. mobilisierbar wird. Freilich bedeutet auch diese *moderne* Transformation des traditionellen Opfers keineswegs sein Verschwinden von der Matrix der Zivilisation; vielmehr bleiben die in ihm gebundenen Intensitäten im Hintergrund der Codes präsent und werden disponibel für okkasionelle Reintensivierungen, für politische bzw. polemische Indienstnahmen von Fall zu Fall. Den damit verbundenen Gefahren widmet Kafkas Literatur ihre besondere Aufmerksamkeit.

I.

Werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf den vielleicht immer noch aktuellsten universal-historischen Abriss der Geschichte des Opfers, die *Dialektik der Aufklärung*. Hinsichtlich der *Epistemologie* des Opfers wird hier zunächst deutlich, dass seinen modernen »ideologischen« Reaktualisierungen nicht etwa eine Wahrheit des Opfers in der Vormoderne entspricht. Vielmehr stehen »Betrug, List und Rationalität [keineswegs] in einfachem Gegensatz zur Archaik des Opfers.«² Das Opfer als planmäßiges betrügt, wie in der Odyssee deutlich wird, den Gott, dem es gilt: Überlistung der Sirenen durch Fesselung, des Zyklopen durch Selbstbenennung als Niemand. Die zivilisatorische List ist »nichts anderes als die subjektive Entfaltung solcher objektiven Unwahrheit des Opfers, das sie ablöst.«³ Und über die *Ökonomie* des Opfers erfahren wir:

»Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers [...] die Geschichte der Entsaugung.« Und dabei gilt die fatale vampirische Formel: »Jeder Entsagende gibt mehr von seinem Leben als ihm zurückgegeben wird, mehr als das Leben, das er verteidigt.« Die zivilisatorische List kann das archaische Opfer nicht wirklich ersetzen, sie schiebt es bloß auf. Immer wieder und immer weiter bedarf es »all der überflüssigen Opfer: gegen das Opfer«.⁴

Zwei große moderne Einrichtungen der Kleinarbeitung und Kontinuierung des Opfers heißen Bürokratie und Versicherung, und Franz Kafka, Versicherungsjurist bei der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt, der größten im Habsburgerreich, ist einer ihrer bedeutendsten Experten. Tatsächlich spielen das Opfer und seine modernen Metamorphosen sowohl in seinem Schreiben als auch für sein Schreiben eine nicht unerhebliche Rolle. Den Zusammenhang von bürokratischer Abstraktion und Vampirismus der Aufopferung verbildlicht er immer wieder durch den Zusammenbruch der Trennungslinie zwischen Arbeits- und Privatsphäre, zwischen Schreib- und Küchentisch oder gar zwischen Schreibtisch und Bett. Sein Schloss-Beamter Bürgel nennt den Preis, der bei diesem Tausch des per se unsicheren konkreten Lebens gegen seine staatlich gesicherte dienstrechtliche Abstraktion zu zahlen ist:

Es gibt natürlich unter den Sekretären Fleißige und minder Fleißige, wie überall, aber über allzugroße Anstrengung klagt niemand von ihnen, gar öffentlich nicht. Es ist das einfach nicht unsere Art. Wir kennen in dieser Hinsicht keinen Unterschied zwischen gewöhnlicher Zeit und Arbeitszeit. Solche Unterscheidungen sind uns fremd. (S 411)

In Alfred Webers 1910 erschienenem Aufsatz *Der Beamte* wird diese Beziehung zwischen Bürokratie und Opfer als doppelte auf den Begriff gebracht:

Das »Funktionieren«, die Berufshingabe, [...] das Verschwinden der Persönlichkeit in solcher, – es hat eine generelle »Weihe« bei uns [...] – die wird nur erklärt, wenn wir die Weihrauchswolken fühlen, die von den Altären des Staatsbeamtentums ausgehen und die durch unser ganzes Leben sich hindurchziehen. Man opfert sich bei uns, und es wird dabei geopfert, wo man solches Opfer sieht. Denn überall dort, wo man solches Opfer sieht, fühlt man das Götzenbild des Staatsbeamten.⁵

Wirft man einen genaueren Blick auf das habsburgische Beamtentum im 19. und frühen 20. Jahrhundert, so erweist sich, dass Alfred Webers Rede vom Opfer, wie seine Rede im Allgemeinen, weder rein metaphorisch noch allerdings streng deskriptiv zu nehmen ist. Tatsächlich wurde durch den Eintritt in den Staatsdienst ein quasi-religiöses Verhältnis von Schutz und Gefolgschaft konstituiert. So stellt die *Beamtenzeitung* noch 1872 in unverblümter Widersprüchlichkeit fest:

Natürlich hat jeder Beamte als Staatsbürger den Vollgenuss der staatsbürgerlichen Rechte. Von dem Augenblick aber an, wo er in den Staatsdienst freiwillig eingetreten ist, wo er den Eid der Treue und des Gehorsams geleistet hat, hat der Beamte sein Schicksal von der Regierung Seiner Majestät abhängig gemacht [...].⁶

Gegenstand dieses das positive Recht überschreitenden Vertrages war auf der Seite des Beamten nicht das Opfer, sondern die Aufopferung in einem möglichst kontinuierlichen, regelmäßigen, auf alle Subjektivität verzichtenden Dienst. Dafür erhielt der Beamte als Gegenleistung zunächst kaum mehr als den Erhalt des nackten Lebens, der, wie sowohl die sozialökonomischen Datenlage als auch die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts zeigt, bei der kleinsten Störung des maximal durchregulierten Alltags in Gefahr geraten konnte. Alles Streben und alle Hoffnung des Beamten-Subjekts richtete sich somit auf das Ereignis der Beförderung. Dieses Ereignis war aber lange Zeit kaum vorhersehbar oder beeinflussbar; bis 1848 hing es, jedenfalls prozedural, allein von der Gnade des Kaisers ab. Dabei herrschte hier das Prinzip der Intransparenz. Waren die kaiserlichen Gnadenakte in ihrer statistischen Häufung in erster Linie an die Konjunkturzyklen gebunden, so richtete sich die Auswahl im Einzelfall nach geheimen Verhaltens- und Fleiß Tabellen, die wiederum Aufopferung und nicht Opfer sichern sollten. Weil Kaiser Franz sich auf die Staatsverwaltung als eine »ruhig und verlässlich schnurrende Apparatur« verlassen wollte, benützte er, so Megner, die Konduitelisten »als Mittel zur sozialen Disziplinierung der Beamtenschaft. Weil sie wie ein Damoklesschwert über den Beamten schweben sollten, wurden die Tabellen geheim geführt.«⁷ Die Folgen der hieraus resultierenden »zermürbenden Ungewissheit« für den einzelnen Beamten hat Kafka immer wieder geschildert. Da ist zum einen die auffallende Reizbarkeit und Empfindlichkeit seiner Beamten-Figuren, die an seine eigene »neurasthenische« Verfassung gemahnt. So wird der Landvermesser K. zu Beginn des *Schloß*-Romans gewarnt, dass »die Herren äußerst empfindlich sind, ich bin überzeugt, daß sie unfähig sind, wenigstens unvorbereitet den Anblick eines Fremden zu ertragen«. (S 56) Später versucht Olga ihren Bruder Barnabas, den in K.s Augen unzuverlässigen Boten mit dem gleichen Hinweis zu schützen: »er ist sehr empfindlich [...] Schloßboten müssen sich sehr beherrschen«. (S 277)

Eine zweite, für unsere Thematik noch wichtigere Folge ist die Zerstörung des Zusammenhangs von Schuld und Entsühnung durch Opfer, den in Einzelfällen der Normabweichung bezichtigte Beamte durch Selbstmord wiederzustellen versuchten. Im Normalfall freilich, so berichtet die *Beamtenzeitung* von 1868, erfährt »»der Subalterne (von seinem) schwarzen Punkt... in [seinem] Lebensbuch« nur dadurch etwas, dass er bei Beförderungen regelmäßig übergangen wird.«⁸ Diesen Konnex zwischen einer nach undurchschaubaren Prinzipien belohnenden und strafenden Autorität und nach Erkenntnis der Schuld und Erlangung von Verzeihung hat Kafka im *Schloß*-Roman eindrucksvoll insze-

niert. Als Amalia, die Tochter des Schusters und Feuerwehrmannes, sich bei einem Dorffest den Gelüsten eines Schloss-Beamten verweigert, wird ihr Vater, dem sein Vorgesetzter in vertrauter Stunde schon die Stelle eines Obmannstellvertreters in Aussicht gestellt hatte, wenig später durch denselben Vorgesetzten ohne Begründung und in aller Öffentlichkeit aus der Dorffeuerverwehr ausgeschlossen. Obwohl, wie seine andere Tochter Olga berichtet, »[w]ir alle wußten, daß keine ausdrückliche Strafe kommen werde« (S 326), ruiniert der alte Schuster nun sein bescheidenes Vermögen und seine Gesundheit, um den Zusammenhang zwischen Schuld und Sühne wiederherzustellen. »In Wirklichkeit dachte er gar nicht an das Zurückgewinnen der Ehre«, berichtet Olga weiter,

sondern nur an Verzeihung. Aber um Verzeihung zu bekommen, mußte er erst die Schuld feststellen und die wurde ihm ja in den Ämtern abgeleugnet. Er verfiel auf den Gedanken [...] man verheimliche ihm die Schuld weil er nicht genug zahle; er zahlte bisher nämlich immer nur die festgesetzten Gebühren, die wenigstens für unsere Verhältnisse hoch genug waren. Er glaubte aber jetzt, er müsse mehr zahlen [...]. (S 336)

Mit dieser ›verwilderten‹ Wiederkehr des Opfers nicht *des* Beamten, sondern *an die* Beamten, ist auch die zweite von Weber genannte Dimension der Beziehung zwischen Bürokratie und Opfer demonstriert. Anders als in Gesellschaften mit zwar inoffiziellen, aber immerhin transparenten Codes für Bestechung führt in Kafkas Welt auch die Bereitschaft zu ›wilden‹, selbst definierten Opfern wieder nur zu bloßer *Aufopferung*, die nach einem probabilistisch abgeklärten und minimalistischen Prinzip Hoffnung verfährt: »Da es ihm nicht gelungen war, die Schuld nachzuweisen [...]«, setzt Olga ihren Bericht fort,

mußte er [...] die Beamten persönlich angehn. Es gab unter ihnen auch solche mit einem guten, mitleidigen Herzen, dem sie zwar im Amt nicht nachgeben durften, wohl aber außerhalb des Amtes, wenn man zu gelegener Stunde sie überraschte. [...] Er hatte sich den Plan zurechtgelegt, in der Nähe des Schlosses auf der Landstraße, dort wo die Wagen der Beamten vorüberführen, sich aufzustellen und wenn es irgendwie ging seine Bitte um Verzeihung vorzubringen. Aufrichtig gesagt, ein Plan ohne allen Verstand [...]. Kann denn ein einzelner Beamter verzeihen? Das könnte doch höchstens Sache der Gesamtbehörde sein, aber selbst diese kann wahrscheinlich nicht verzeihen, sondern nur richten. [...] Wenn irgendeine Möglichkeit solcher Art auch nur im Entferntesten bestünde, müßte es ja dort auf der Landstraße von Bittgängern wimmeln, aber da es sich hier um eine Unmöglichkeit handelt, welche einem schon die elementarste Schulbildung einprägt, ist es dort völlig leer. Vielleicht bestärkte auch das den Vater in seiner Hoffnung, er nährte sie von überallher. (S 341)

Um diese offenbar derangierten Verhältnisse von Schuld, Strafe, Verzeihung und Hoffnung bzw. Handlungskalkül in eine moderner Staatlichkeit angemess-

sene Form zu bringen, wurde in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts der Ruf nach einer Dienstpragmatik für Staatsbeamte laut, einem nach modernem Arbeitsrecht gebauten »Contrat social zwischen Staat und Beamtenschaft«.⁹ Wichtigstes Ziel dieser Dienstpragmatik war die Herstellung einer »minimalen zivilen Normallaufbahn«, d. h. die genaue und erwartbare Festlegung der Bedingungen des Avancements, z.B. durch die Einführung einer Zeitvorrückung.¹⁰ Auch die Unterteilung der Positionen in funktionale und repräsentative, wie sie durch Kafkas Beamtendoppel aus dem aufopfernden Sordini und dem Opfer fordernden Sortini inszeniert wird, wurde in diesem Zusammenhang von den Modernisierern infrage gestellt. So will das Organ der liberalen Beamtenschaft, der *Sprechsaal*, nicht länger einsehen, »dass etwa der Präsident des Rechnungshofes [...] Repräsentationsspesen bewilligt erhalte [...]. Der Präsident des Rechnungshofes [...] solle nicht repräsentieren, sondern sich ›in das Meer der Ziffern versenken«.¹¹

An dieser Stelle lässt sich nun zeigen, dass Kafka den administrativen Konnex von Opfer und Aufopferung nicht bloß als Anlass für persiflierende Literarisierungen wahrgenommen hat, sondern als Grundproblem ›moderner‹ Lebensführung. Dem ›im Meer der Ziffern versunkenen‹ Präsidenten des Rechnungshofes begegnen wir bei Kafka, dem Metaphernfeind, auf dem Meeresgrunde wieder. Poseidon, so beginnt Kafkas gleichnamige Geschichte, »saß an seinem Arbeitstisch und rechnete. Die Verwaltung aller Gewässer gab ihm unendliche Arbeit.« (N II 300) Diese Arbeit hat sich der Gott nicht ausgesucht, sondern sie ist ihm »auferlegt«. Auch wenn er sich schon des öfteren um eine »fröhlichere« Arbeit beworben hat, so ist an eine Amtsenthebung nicht ernstlich zu denken: »seit Urbeginn war er zum Gott der Meere bestimmt worden und dabei mußte es bleiben.« (N II 301) Wo die Götter von Adressaten des Opfers zu Subjekten der Aufopferung werden, ist jede Möglichkeit einer Überschreitung des Immanenzfeldes der modernen Verwaltung gestrichen. Naive theologische Territorialisierungen behalten gegenüber Kafkas Literatur allenfalls das Recht der Überlebenden. Das weiß auch Poseidon, der seine Beschwerden und Wünsche im Felde einer – freilich göttlichen – Immanenz ansiedelt. So besteht die Hauptursache seiner Unzufriedenheit, streng nach Alfred Weber, in einer Verknennung seiner Aufopferung:

Am meisten ärgerte er sich [...] wenn er von den Vorstellungen hörte, die man sich von ihm machte, wie er etwa immerfort mit dem Dreizack durch die Fluten kutschiere. Unterdessen saß er hier in der Tiefe des Weltmeeres und rechnete ununterbrochen [...]. (N II 301f.)

Und auch seine größte Hoffnung liest sich, mutatis mutandis, wie der Pensions-Traum eines gewöhnlichen kakanischen Beamten:

So hatte er die Meere kaum gesehn [...] und niemals wirklich durchfahren. Er pflegte zu sagen, er warte damit bis zum Weltuntergang, dann werde sich wohl noch ein stiller Augenblick ergeben, wo er knapp vor dem Ende nach Durchsicht der letzten Rechnung noch schnell eine kleine Rundfahrt werde machen können. (N II 302)

II.

Die restlose Zerstörung der transzendenten und diskontinuierlichen Matrix aus Schuld, Opfer und Entsühnung durch ein rein immanentes und kontinuierliches Prinzip der Aufopferung bei gleichzeitiger ›Verwilderung‹ der zuvor durch das Opfer gebundenen Intensitäten gehört demnach zu den Brennpunkten des Kafkaschen Schreibens. Dies wird noch sehr viel deutlicher, wenn man das spezifische Dispositiv in Betracht zieht, innerhalb dessen der Bürokrat Kafka als Experte fungierte.

Die Versicherung ist, wie auch Horkheimer und Adorno feststellen, *die* zivilisatorische Erfindung zur Säkularisierung des Opfers. Schon das antike römische Seedarlehen, wohl die früheste Vorform der im 14. Jahrhundert im Mittelmeerraum entstehenden Seeversicherung, revolutioniert das Verhältnis zwischen Opfer und Verzeihung bzw. Verschonung. Aus einem symbolischen Austausch mit einem intransparenten Partner wird ein operationales, monetär berechenbares Vertragsverhältnis zwischen diesseitigen Parteien. Dementsprechend kann es auch nicht um faktische Abwendung von Unglücksfällen gehen, sondern bloß um den monetären Ausgleich der ökonomischen Folgen, d.h. um die Kontinuierung einer *ökonomischen* Lebensfunktion, deren Maß und Symbol im 19. Jahrhundert die statistische Kurve werden wird. In noch unmittelbarer Weise als – nach Max Weber – die moderne Verwaltung dient die Versicherung der Homogenisierung und Kontinuierung ökonomischer Erwartungen und Berechnungen. Anders als die gottvertrauenden Bauern und kleinen Handwerker verhält sich, so Ferdinand Tönnies in seinen soziologischen Betrachtungen über das Versicherungswesen,

der Kaufmann, durch dessen Tätigkeit und Denkweise die kommerzielle Gesellschaft ihr Gepräge empfängt: das gewagte Geschäft, die Spekulation ist seine regelmäßige Tätigkeit: je größer das Wagnis, desto größer in der Regel sein Gewinn, und umgekehrt: je höherer Gewinn ihm winkt, um so größer ist die Gefahr, das ›Risiko‹ des Verlustes. Für ihn ist die Gefahr nicht mehr etwas bloß Furchtbares, das mögliche Missgeschick, dem Zorne eines Gottes oder Dämon entspringend, welchen Zorn man etwa durch Opfer und Gebet zu besänftigen versucht, sondern wenigstens außerdem – auch wenn solcher Glaube beharrt – ein mehr oder minder wahrscheinliches Ereignis, mit dem man ›rechnen‹ kann und muss. Er bemüht sich, die Größe der Gefahr möglichst genau zu erkennen und als einen negativen Wert in seinen ›Kalkul‹ aufzunehmen.¹²

Der gefährlichste Gegner der Versicherung ist daher zunächst nicht der Simulant, der sein persönliches Schicksal versicherungsgerecht, wenn auch nicht rechtmäßig, zum Gegenstand ökonomischer Spekulation macht, sondern der Bauer, der sich gegen den Abschluss einer Hagelversicherung sperrt, weil es eine »sündhafte Vermessenheit [sei], Gottes Walten abzuwehren«. Denn die Versicherung muss nun ihrerseits den Status einer quasi-religiösen Verpflichtung für sich beanspruchen: »Diese heuchlerische Frömmigkeit ist eine wahre Gotteslästerung«, kommentieren daher die *Assekuranz-Blätter* solches falsche Gottvertrauen. »Es ist ein frevelhaftes Vertrauen auf Gott, wenn jemand seine Pflicht vernachlässigt, in der Hoffnung, Gott werde schon ohne sein Zutun gewähren, was gut und nützlich ist.«¹³ Wer gottgefällig lebt, braucht zwar keine Versicherung; er muss aber versichert sein, um gottgefällig zu leben.

Mit der industriellen Produktion von Unfällen und dank der Entwicklung der Wahrscheinlichkeitsrechnung wird, wie François Ewald in seiner Studie über den *Vorsorgestaat* gezeigt hat, die Versicherung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts anwendbar auf die Gesellschaft als ganze. Dies hat, vor dem Hintergrund unserer Thematik, zwei Folgen: Erstens gibt es, wie Ewald schon für die noch an individuelle Voraussicht gebundene, liberale Vorsorge-Moral konstatiert, »in der liberalen Welt [...] keine Opfer«, weil »es niemandem gestattet ist, sich in passiver Unterwerfung unter das Schicksal als Opfer zu konstituieren [...]«. ¹⁴ Zweitens wird die kollektive, selbst moralfrei funktionierende Sozialversicherung dann zum einen dem Umstand gerecht werden, dass der industrielle Fortschritt dennoch seine unvermeidlichen Opfer fordert, zum anderen führt sie zu einer völlig neuen, nicht mehr um den Begriff des Opfers, sondern um den der Aufopferung kreisenden Moralisierungstrategie. Im *solidaristischen* Gesellschaftsvertrag des Vorsorgestaates ist

der Mensch [...] von sich aus nichts. Er stellt das dar, was Generationen aus ihm gemacht haben und was die Umstände ihm aus sich selbst zu machen ermöglichen. [...] Eine biologische Existenz, die erst dann zu etwas Menschlichem wird, wenn sie von der Muttermilch der Gesellschaft ernährt wird. [...] Das Schuldverhältnis bezieht sich nun nicht mehr auf bestimmte Rechte, sondern auf das Leben selbst. Es bezieht sich auf den ganzen Menschen, den Menschen als Ganzheit. Der einstige Gesellschaftsvertrag unterschied grundsätzlich zwischen dem Menschen und dem Bürger. Der neue Vertrag, in dessen Zentrum das Leben steht, schafft diesen Unterschied ab. Dies ist [...] die zweite Bedeutung des Wortes Leben im Ausdruck »Recht auf Lebensunterhalt«: das Leben bezieht sich auf die ganze Person. [...] Die Gegenleistung für das Recht auf Lebensunterhalt kann nur aus dem restlosen Einsatz des eigenen Lebens bestehen. Aufopferung ist die Basis dieses neuen Rechts.¹⁵

Die Sozialversicherung ist demnach nichts anderes als die Ausdehnung der Beamtenmoral der Aufopferung auf die ganze Gesellschaft und das ganze Leben (wobei, wie man hinzufügen könnte, die disziplinarische Seite dieser Aus-

dehnung erst gerade in den aktuellen Reformen des Sozialstaats wirklich sichtbar zu werden beginnt.)

Dennoch sind damit das Phänomen des Opfers und die mit ihm verbundenen Intensitäten nicht einfach im Prozess der Zivilisation verschwunden. Jenseits zeremonieller Codierung und mathematisch-juridischer Substituierung existiert es auf bedrohliche Weise weiter. In einem im Zusammenhang mit dem *Proceß*-Roman entstandenen Fragment kommentiert Kafka im Tagebuch den zivilisatorischen Mythos von der juridischen Hegung des Opfers durch Verrechnung bzw. Aufschub mit der Schilderung eines sonderbaren Gerichtsgebrauches, nach dem der Verurteilte in seiner Zelle vom Scharfrichter erstochen wird, ohne dass andere Personen zugegen sein dürfen. Dies erscheint dem Verurteilten derart unvorstellbar, dass er mit dem eintretenden Scharfrichter ein Gespräch beginnt:

»Du wirst mich nicht töten, wirst mich nicht auf die Pritsche legen und erstechen, bist ja doch ein Mensch kannst hinrichten auf dem Podium mit Gehilfen und vor Gerichtsbeamten, aber nicht hier in der Zelle ein Menschen den anderen Menschen.« (T 800f.)

Und selbst als der Scharfrichter auf der Durchführung dieses decodierten Rituals beharrt, meint der Verurteilte:

»Die Form sollte noch gewahrt, aber die Todesstrafe nicht mehr vollzogen werden. Du wirst mich in ein anderes Gefängnis bringen, dort werde ich wahrscheinlich noch lange bleiben, aber hinrichten wird man mich nicht.« Der Scharfrichter lockerte einen neuen Dolch in seiner Wattehülle und sagte: »Du denkst wohl an die Märchen, in denen ein Diener den Auftrag bekam ein Kind auszusetzen, dies aber nicht zustandebrachte, sondern lieber das Kind einem Schuster in die Lehre gab. Das ist ein Märchen, hier ist aber kein Märchen.« (T 801)

Doch nicht nur den Bedrohungen des Einzelnen durch die Pervertierungen des Rechtsstaats, sondern auch den Gefahren, denen ganze Bevölkerungen im Zeitalter der lebensgarantierenden Bio-Macht ausgesetzt sind, gilt Kafkas prognostische Aufmerksamkeit. Im selben Jahre 1916 konnte der bisweilen auf einen Marschbefehl hoffende Versicherungsbeamte in der *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* nachlesen, wie rasch sich beamtliche und versicherungsgesellschaftliche Pflicht zur Aufopferung wieder in Opferfreudigkeit im intensivsten Sinne verwandeln ließ: »Über Menschen, Mittel und Einrichtungen verfügt die Sozialversicherung und stellt sie zu Kriegszwecken bereit«, schreibt dort der Braunschweiger Stadtrat und Versicherungsfunktionär von Frankenberg.

Es ist, als ob bei der Mobilmachung ein Sonderbefehl in die Geschäftsräume und Amtsstuben der Versicherungsträger gebracht wäre: »Alles klar zum Gefecht!« Und der Be-

fehl ist verstanden, allenthalben rasch aufgefasst und pflichtmäßig befolgt worden, ja er hat weit über den Rahmen der Pflicht hinaus Gehör und Beachtung gefunden. / Die Beamten und Angestellten der Krankenkassen, Versicherungsanstalten und Berufsgenossenschaften [...] sind scharenweise hinausgezogen in den Kampf [...]. Ihr Beruf hat sie gelehrt, das »Alle für einen, einer für alle« von jeher in seinem ganzen Ernste zu würdigen, und sie lassen sich an Opferfreudigkeit und hingebender Vaterlandsliebe von niemand übertreffen. Mit dem Blute hat ein großer Teil von ihnen die Treue zu Kaiser und Reich besiegelt.¹⁶

Das Nazi-Regime wird diese hier noch an den Ausnahmezustand gebundene Recodierung der Versicherung auf das Opfer zum Normalzustand erklären. »Keine Gesellschaft«, schreibt der Archäologe der Bio-Macht, Foucault,

die disziplinärer und zugleich versicherungsförmiger gewesen wäre als die von den Nazis eingeführte oder in jedem Fall geplante. [...] Aber in dieser universell versicherungsförmigen, universell beruhigenden, universell regulierenden und disziplinären Gesellschaft gab es zugleich, quer durch die Gesellschaft hindurch, die vollkommenste Entfesselung der Tötungsmacht, d. h. dieser alten souveränen Macht über den Tod. [...] Der Nazi-Staat hat das Feld des Lebens, das er verbessert, schützt, absichert und biologisch kultiviert, und zugleich das Recht des Souveräns, jemanden – nicht nur die anderen, sondern auch die eigenen Leute – zu töten, absolut zur Deckung gebracht.¹⁷

Diese biologische, staatsrassistische Recodierung juridischer, ethnischer und kultureller Einheiten und Differenzen ist der Hintergrund, vor dem Kafkas Verhandlungen aktueller politischer Probleme des »Jude-Seins« auf der Matrix von Tierpopulationen und -Ethologien zu lesen sind. Dass hierbei das Verhältnis von Versicherung und Opfer wiederum eine wichtige Rolle spielt, sei nun am Beispiel einer bisher unbeachteten Auseinandersetzung Kafkas mit dem national-völkischen Philosophen Hans Blüher demonstriert.

III.

Vermutlich im Juni 1922 liest Kafka Hans Blühers *Secessio Judaica*.¹⁸ Obwohl ihn die Lektüre offenbar sehr erregt, sieht er sich zu einer zunächst beabsichtigten Rezension außerstande, versucht aber immerhin, seinen Freund Robert Klopstock dazu zu ermuntern: »Es muß sich ja nicht um eine Widerlegung handeln, nur um eine Antwort auf den Anruf, es muß doch sehr locken und es lockt, einmal auf dieser deutschen und doch nicht ganz fremden Weide seine Tiere weiden zu lassen, nach Judenart.« (Br 380)

Bei Abfassung dieser Zeilen ist Kafka nur noch wenige Stunden von seiner endgültigen Pensionierung entfernt. Wenige Tage später wird er der Lockung nachgeben: Er schreibt die *Forschungen eines Hundes*. In der autobiographischen Hülle eines Meta-Protokolls seiner bisherigen literarischen Aufzeich-

nungen transportiert dieser Text eine detaillierte und dezidierte Auseinandersetzung mit Blüthers »Anruf«. Während im Vordergrund die Askese-Opfer des auf tabubrechende Weise nach der »Nahrung der Hundeschaft« fragenden Forschungshundes stehen, bildet deren Hintergrund, so meine These, die Art und Weise, in der die Kategorie des Opfers auch nach dem Weltkrieg zur Mobilisierung ganzer Bevölkerungen funktionalisiert zu werden droht.

Blüthers Ausgangspunkt ist die Diagnose vom Ende des Antisemitismus »alten Schlages«. Während dieser seine Behauptungen empirisch »an Fällen« zu beweisen versuchte, um immer wieder durch die »Zahl und Art der Gegenfälle« widerlegt zu werden, will der neue Antisemitismus »das Schicksal der Rasse Juda zum Maßstab«. ¹⁹ Hier ist zunächst anzumerken, dass der »alte Antisemitismus«, von dem Blüther sich absetzen will, längst über wirkungsvollere Waffen verfügte als allein die »Beweisführung« über Einzelfälle. Das Verhältnis zwischen Geschichte der europäischen Juden nach der Emanzipation und der Geschichte der Sozial- und Bevölkerungsstatistik ist nicht auf eine bloße zeitliche Parallelität beschränkt. Vielmehr dienen »die Juden« dem Regulierungswissen der Bio-Macht als Erprobungsfeld par excellence und werden ihrerseits auf historisch neue Art und Weise als sozialer und politischer Gegenstand konstituiert. Um 1900 sind die grundlegenden Operationen der Bio-Macht (Verdatung von Gegenstandsfeldern, statistische Aufbereitung in Tabellen und Skalen, Aufzeichnung von Entwicklungskurven mit Extrapolation von Trends und Prognosen, Entwicklung eines Instrumentariums für Interventionen zur Sicherung von Gleichgewichten) längst sowohl Grundlage als auch Gegenstand der meisten Beiträge zur »Judenfrage«. Dabei werden traditionelle Stereotype und Symboliken nicht etwa durch statistisches Wissen verdrängt, sondern beide Wissenssorten treten in ein gegenseitiges Verhältnis bildlicher Veranschaulichung und wissenschaftlicher Legitimierung. Als Beispiel für dieses Verfahren kann Werner Sombarts 1911 publizierte, großangelegte und vielbeachtete Untersuchung *Die Juden und das Wirtschaftsleben* gelten. ²⁰ Dieser auf umfangreiches empirisches Datenmaterial gestützten Untersuchung mit explizitem Anspruch auf »wissenschaftliche Neutralität« lässt Sombart ein Jahr später unter dem Titel *Die Zukunft der Juden* die Publikation seiner »persönlichen Meinungen über diesen Gegenstand« folgen. ²¹ Dabei kombiniert er statistische und »rassenkundliche« Diskurselemente mit alten Stereotypen und modernen Kollektivensymbolen zu jenem Typ des biopolitischen Interdiskurses, den Blüther nun explizit überbieten will: »Der Antisemitismus alten Schlages, dessen Geistigkeit nichts anderes ist als sublimierter Affekt, ist [...] genötigt, zahlenmäßig zu verfahren (induktiv) und »Ausnahmen« gelten zu lassen. Er sieht das Gesetz nicht, das keine Ausnahme kennt.« ²² Einem solchem jeder Empirie und Historizität entzogenen Gesetz aber gehorcht jene *secessio judaica*, deren Einsetzen nach Blüther allen bisherigen Debatten um die »Judenfrage« ein Ende setzt. Sie ist »reines Ereignis der Historie«, ²³ und »der Inhalt dieses Ereignisses lautet: Aufhebung der Mimikry [der Juden an ihre »Wirtsvölker«], Ablö-

sung von der deutschen Substanz und Rückzug [nach Zion]«. ²⁴ Resultat, oder genauer: Implikat dieses Ereignisses ist eben jener neue, affektfreie Antisemitismus »sine ira et studio«, der nicht mehr diskutieren, argumentieren und verhetzen muss, sondern nur mehr das Offenbare konstatiert: »Antisemit ist, wer sagt, daß der Jude Jude ist.« ²⁵ Auf diesem vorentscheidenden Eröffnungszug des Blüherschen Wahrheitsspiels, der für sich genommen Kafka genug provoziert haben dürfte, basiert unmittelbar die neue »ideologische Anrufung«, auf der Blüher seine neue ›Judenpolitik‹ begründen will: »Der Jude, der richtig angeredet ist, wird an seinen eigenen Scheideweg gezwungen und hat zu beweisen, wer er ist. Er muß das Banner des Judentums tragen oder er geht unter.« ²⁶

Mit den *Forschungen eines Hundes* hat Kafka, wie wir sehen werden, einen Weg gefunden, auf diesen ›lockenden‹ »Anruf« (doch noch) zu antworten, ohne sich seinem Entscheidungszwang, seiner expliziten Erpressung, zu unterwerfen. Diese Erpressung besteht darin, jeden einzelnen Juden vor die Wahl zu stellen, entweder passives und sinnloses Opfer (im Sinne von engl. ›victim‹) des Weltpogroms zu werden, oder sich sinnvoll für die Sache des Zionismus aufzuopfern oder gar zu opfern (im Sinne von engl. ›to sacrifice‹). Wenn Blüher etwa den Zionismus sogar als Vorbild für die Deutschen in Sachen einer Wiederkehr des Opfers herausstellt (»Wir [Deutsche dagegen] können nicht sterben im Dienste einer übergeordneten Gemeinschaft«, mahnt er in einer Rede an die freideutsche Jugend im Jahre 1919), ²⁷ so ließen sich ohne weiteres zahlreiche Belege für einen solchen deutschvölkisch-zionistischen *consensus in sacrificio* anführen. So fordert im September 1913 Arthur Ruppin, der Leiter des Palästina-Amtes in Jaffa, auf dem 11. Zionistischen Kongress in Wien – den Kafka übrigens phasenweise persönlich beobachten konnte, da er zur gleichen Zeit seine Versicherungsanstalt beim II. Internationalen Kongress für Rettungswesen und Unfallverhütung zu vertreten hatte – »eine Verjüngung der Kolonien durch Heranziehung neuer junger und begeisterter Elemente aus Europa. Es musste eine Blutauffrischung stattfinden, um dem alternden Organismus neue Spannkraft zu geben. Und das war ja gerade unser Glück, dass wir zwar arm an Mitteln, aber immer noch reich an opferwilligen Menschen waren.« ²⁸

Neben solcher eher lebensoptimierender Aufopferung kennt der Zionismus durchaus auch das lebensvernichtende Opfer, wenn etwa die ländlichen Arbeiterproduktivgenossenschaften (Kwuzah) als Beweis für eine spezifisch jüdische »Liebe zur Scholle« und für die Bereitschaft zum Opfer des eigenen Lebens bei der Verteidigung gegen »arabische Überfälle« »auf den vorgeschobenen Posten«. ²⁹

Blühers *Secessio*-Pamphlet allerdings ersetzt die in diesen Beispielen dominante bio-ökonomische Logik vollends durch eine bio-mythologische. An der Stelle einer integrierenden, Gleichgewichte garantierenden Rationalität (mit

der evolutionistischen Formel ›Leben vs. Tod‹) steht hier ein mythologisch codierter Biologismus, dessen Formel ›Leben vs. Leben‹ heißt:

Wenn die jüdische Substanzmimikry endgültig gescheitert ist, so werden die Folgen ebenso endgültig sein. [...] Die Sinnesorgane werden sich schärfen [...] Man wird die Bewegung des Juden, seinen Gang, seine Geste, die Art, wie die Finger aus der Hand herauswachsen, den Haaransatz im Nacken, das Auge und die Zunge des Juden so sicher im Gefühl haben, daß kein Irrtum mehr möglich ist, und dann wird das latente Ghetto, in dem der Jude heute lebt, manifest. [...] Die Reghettoisierung ist die notwendige Begleiterscheinung der *secessio judaica*.

Das Weltpogrom kommt zweifellos. Deutschland wird das einzige Land sein, das vor dem Morde zurückschreckt. [...] Der Deutsche ist kein Franzose.³⁰

Ich lasse die Prognose der Ausnahmestellung Deutschlands hinsichtlich des ›Weltpogroms‹ hier unkommentiert. Festzustellen ist, dass die Verfahrensformel ›Leben machen und sterben lassen‹, die Foucault für die Funktionsweise der Bio-Macht bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts angibt, hier in jene »vollkommenste Entfesselung [...] dieser alten souveränen Macht über den Tod« (s.o.) im neuen Feld der Biopolitik umzuschlagen beginnt, die er als spezifisches Merkmal der nationalsozialistischen Rassenpolitik betrachtet. Blüher's Text funktioniert dabei, und auch das wird für Kafkas Antwort von unmittelbarer Bedeutung sein, bereits in der Art eines semiotischen KZs: geographische Universalisierung des Ghettos, Androhung des Weltpogroms, Offenhaltung einer ›Schleuse nach Zion‹ für die »zurückflutenden Tschandalamasen«,³¹ denen auch schon der Ratschlag erteilt wird, sich unbedingt zu beeilen, systematische Abriegelung aller anderen Fluchtwege, insbesondere des Fluchtwegs in die ›Nation‹ und des Fluchtwegs in die ›Menschheit‹.

Folgen wir in diesem Zusammenhang noch einmal Foucaults Kennzeichnung der Bio-Macht unterm Hakenkreuz: »Die Zerstörung der anderen Rassen ist eine Seite des Plans, die andere geht dahin, die eigene Rasse der absoluten und universellen Todesgefahr auszuliefern.«³² Blüher bestätigt diese Definition unmittelbar in seiner Unterscheidung zwischen makroökonomischen und staatlichen Sozialstrukturen: Mit den modernen Aktiengesellschaften nämlich »entstehen große soziale Produktionsgebilde mit hochentwickeltem Versicherungswesen und immer mehr beamtenhafter Ausprägung, ›genau wie im preußischen Staate‹ – sagen falsche Beurteiler des Vorganges. [...] Nicht ein einziger Angestellter der A.E.G. wird für die A.E.G. in den Tod gehen.«³³ Gerade der Versicherungsbeamte Kafka kannte den Unterschied zwischen der normalökonomischen Sozialversicherung und der notständischen Nationalversicherung, sowohl hinsichtlich der Reichweite wie hinsichtlich der einzuzahlenden Prämie. Die Einzahlung dieser Prämie, das Aufs-Spiel-Setzen des eigenen Lebens für das Leben der Nation, in der Hoffnung auf die Erlangung eines damit verbundenen irrevocablen Schutzes durch die Gemeinschaft (vor der Gemein-

schaft!) war offenbar eine – wie auch immer »rationalisierte« – Reaktion vieler Juden im Ersten Weltkrieg.³⁴ Während nun der »Antisemitismus alten Schlages« eine solche besondere jüdische Opferbereitschaft verleugnen muss, um diesen »leidenschaftlich Deutschland liebenden« Einzelnen das *Eiserne Kreuz* zu stehlen,³⁵ antwortet der neue Antisemitismus schon affektfrei im Zeichen des *Hakenkreuzes*, dieser »judenfeindlichen Rune«: »es ist vergebliche Werbung und nur ein Trug kann sie vorübergehend erfüllen.«³⁶ Integrative, erfüllte Selbst-Opferung, heißt das, gibt es für Juden nur in Zion; in Deutschland und anderswo sind sie Opfer allein im exterministischen Sinne.

Was nun den zweiten Fluchtweg angeht, so finden sich schon beim liberal-konservativen Sombart deutliche Worte zum Schicksal der »Menschheit« im Zeitalter der Bio-Macht:

Offenbar unter dem Einflusse der Naturwissenschaften ist in dem letzten Menschenalter unser Blick für das blutsmäßige im Menschen geschärft worden. [...] Wir sehen am einzelnen viel mehr Eigenarten und gerade blutsmäßig begründete Eigenarten als die Männer der »Aufklärungszeit« und auch noch als die Männer in der Paulskirche, die viel mehr mit Hilfe ideologischer Kategorien sich in der Welt orientierten als wir. [...] Uns ist der Sinn für die Abstrakta abhanden gekommen, mit denen unsere Väter und Großväter noch gern die Welt bevölkerten; »der Mensch«, »der Staatsbürger« sind für uns Begriffe geworden, denen wir nicht mehr die Bedeutung realer Erscheinungen, sondern höchstens die Bedeutung regulativer Ideen zuerkennen.³⁷

Dennoch kennen Sombarts Bio-Gesetze aufgrund ihrer externen Applikationscodes eben noch jene Ausnahmen, denen Blüthers affektfreier Beseitigungswille gilt:

Durch alle Linien, die die Völker und Rassen vertikal voneinander trennen, geht oben eine Linie quer hindurch, die die Masse und die Bürger von den Menschen trennen, und oberhalb dieser Linie gibt es keine nationalen Gegensätze mehr. Hier finden sich Japaner und Deutsche, Engländer und Russen, Neger, Juden und Chinesen zu einer einzigen, durch reines Menschentum verbundenen Gemeinschaft zusammen.³⁸

Bei Blüher bleibt auch von diesem Reservat der menschenökonomisch Höherwertigen nichts mehr übrig. Der Begriff der Menschheit ist nur eine »jüdische Fälschung«, »und so ist das wahre Interesse Deutschlands nicht der gleichmäßige Genuß der Kulturgüter, sondern: sein Schicksal zu erfüllen.«³⁹

Vor dem hier skizzierten Hintergrund zeitgenössischer Biopolitik gewinnt Kafkas Entscheidung für die Hunde-Isotopie als Matrix für sein autobiographisches Meta-Protokoll schlagartig an Determiniertheit und Komplexität. Wie in einem Vexierbild tritt neben das Netz der biographischen Bezüge die exakte Kartierung einer tagespolitischen Stellungnahme, deren Perspektivik freilich weit über den Tag hinausweist. Sehen wir zuerst auf die wichtigsten

semiologischen Operationen, die die Hunde-Isotopie vor dem Hintergrund der Biopolitik leistet.

Die erste und strategisch wichtigste Leistung der Substitution ›Juden‹⁴⁰ ⇒ ›Hunde‹ besteht in der Herstellung der Möglichkeit, den für Kafka durchaus signifikanten »Anruf« Blüherers detailliert zu beantworten, ohne die Voraussetzungen zu akzeptieren, die dieser Anruf ausübt: die organische Verbindung, ja Identifikation zwischen Zionismus und Antisemitismus sowie die Zwangswahl zwischen Zionismus und Pogrom. Denn wenn Blüherers neuer, affektfreier Antisemitismus exakt in der tautologischen Operation der ›Benennung des Juden als Jude‹ besteht, so ist es nach Blüher eben der Zionismus, durch den sich auf der Seite der Juden dieser neue Antisemitismus mit geschichtlicher Notwendigkeit zum Ausdruck bringt: Die Zionisten, so Blüher,

tun das Schrecklichste, was einem Juden heute begegnen kann: sie rufen laut den Namen »Jude!« aus und sagen dazu »ich bin«. Sie sind die größten Peinlichkeitserreger, die das Judentum je hat ertragen müssen. Und doch werden sie siegen, denn die Lage der Restjuden wird im Laufe der Jahrzehnte immer unerträglicher werden.⁴¹

In dieser Vergrößerung, Binarisierung (›Zionisten/Restjuden‹) und Ontologisierung der sehr viel komplexeren Differenzen, die die zionistische Bewegung innerhalb der diversen jüdischen Bevölkerungsgruppen in der Tat hervorgerufen hat, ist schon das Prinzip jenes Systems von Spaltungen und Erpressungen entwickelt, welches zwischen 1933 und 1945 den Organisatoren des deutschen Völkermordes als wichtiges komplementäres Regulativ zum Prinzip der rohen physischen Gewalt dienen wird. Kafka entzieht sich der erpressten Entscheidung zwischen Bejahung des Blühererschen Anrufs und Schweigen, indem er einen Text über Hunde schreibt. Im gleichen Akt, in dem er sich dem Anruf entzieht, bestätigt und steigert er ihn durch die Steigerung und Vereindeutigung des Stigma-Namens: ›Hund‹, dessen metaphorischer Reflex zwar nicht systematisiert, aber auch nicht ganz unterdrückt wird: ›wie ein Hund‹ endet man, wenn und wo einem ohne ordentliches Gericht der Prozess gemacht wird (wie am Ende des gleichnamigen Romans); soviel zu Blüherers Verurteilung des Mordes an Gustav Landauer und seiner Ehrengarantie für Deutschland im bevorstehenden ›Weltpogrom‹.

Auf der Grundlage dieser textermöglichenden Operation vollzieht Kafka nun eine Reihe spezifischer Selektionen und Transformationen des Hintergrundes, die sich zu einer sehr konkreten politischen Stellungnahme zusammenfügen. Wenn der Blüherersche Rassenidealismus allen Versuchen einer kulturellen und historischen Relativierung zwischen Juden und anderer Bevölkerungsgruppen eine jeder weiteren Diskussion entzogene Absage erteilen will, dann wendet sich Kafkas Verschiebung auf die Isotopie der Hundeschaft nicht gegen diese Biologisierung, sondern sie steigert sie noch, indem die Differenz zwischen Rassen nun als Differenz zwischen Spezies (Hunde und Geschöpfe anderer

Arten) erscheint. Wo die Rassenkunde Sombarts oder Blüthers immerhin noch Fälle von »illusorischer« oder »zersetzender« Kommunikation beschreibt, sehen die Hunde um sich herum lediglich »stumme, nur auf gewisse Schreie eingeschränkte Wesen«. (N II 486)

Dennoch ist damit noch nicht der wichtigste Unterschied zwischen den Hunden und den anderen Geschöpfen benannt. Dieser liegt vielmehr in einer einzigartigen Fähigkeit zur Assoziation begründet (»dieses höchste Glück, dessen wir fähig sind, das warme Beisammensein«), die mit einer scheinbar im Widerspruch zu ihr stehenden, über Klassen, Arten, Berufe und Raum »zerstreuten« Lebensweise der Hundeschaft zusammenhängt: »Wir Hunde dagegen! Man darf doch wohl sagen, daß wir alle förmlich in einem einzigen Haufen leben, alle, so unterschieden wir sonst sind durch die unzähligen und tief gehenden Unterscheidungen, die sich im Laufe der Zeit ergeben haben.« (N II 487) Im Beharren auf dieser Differenziertheit und Komplexität der Hundepopulation liegen zwei wichtige politische Positionsmarkierungen. Zum einen antwortet Kafkas paradoxe Spezifizierung der Lebensweise der Hunde auf ein aktuelles Dilemma der zionistischen Politik nach dem Ersten Weltkrieg, das aus der Notwendigkeit resultierte, die jüdischen Gruppen in der Diaspora in ihren je konkreten politisch-kulturellen Situationen einerseits national (also unter Verzicht auf Versuche der Assimilation) zu organisieren, ohne andererseits den Anschluss an die zionistische Bewegung mit ihren ganz eigenen politischen Zielsetzungen zu verlieren.⁴² Kafkas Betonung einer alle soziologischen und politischen Differenzen überbrückenden Fähigkeit zum »warmen Beisammensein« ist vor diesem Hintergrund als Hinweis zu verstehen, dass das hier formulierte Problem schon vor allen organisatorischen Bemühungen einer »formalen Überbrückung« durch politische Organisationen auf der Ebene der Zivilgesellschaft zu lösen sei. Das eigentliche Motiv für diese besondere Stellungnahme zur Galuthpolitik finden wir allerdings wiederum bei Autoren wie Blüher und Sombart. Es liegt in Kafkas grundsätzlicher Ablehnung einer wie auch immer gearteten biopolitischen Disponibilisierung der minoritären Bevölkerungen Europas, und zweifellos insbesondere der jüdischen. Gegen alle Projekte der bürokratischen Verwaltung der Minoritäten- bzw. »Judenfrage« durch Klassifizierung, Homogenisierung, Selektion, Konzentrierung und Verschiebung von Populationen, die eine grundlegende operationale Anschlussfähigkeit zwischen Zionismus und den diversen staatlichen Antisemitismen garantieren, setzt Kafka als Experte biopolitischer Verwaltung auf die überlebenssichernden Resistenz-Effekte einer »zerstreuten«, differenzierten und komplexen Lebensweise.

IV.

Die über das nackte Überleben hinausreichende Reproduktionsfähigkeit dieser Lebensweise hängt aber von jener besonderen Fähigkeit zur Assoziation ab, deren ausführliche Reflexion durch den Forschungshund schließlich zu einem weiteren Aspekt des Opfers führt, der hier abschließend noch kurz berührt werden soll. Da sich die Frage des Hundes nach der Nahrung der Hundeschaft als Tabu erweist, beginnt der Hund eine Reihe von Experimenten, in denen er die Nahrung – jenseits der traditionellen Zeremonien und der modernen materialistischen Wissenschaft – durch Hungern ›herabrufen‹ will. Auf diese Weise will er einen Zugang zu jener assoziativen Energie finden, die in direktem Widerspruch gegen Blüthers rassistisch gewendeten Hegelianismus, die Einheit eines Volkes ohne Bezug auf Tradition, Territorium und Staat ermöglicht (der ›Nahrung‹ nicht der Bevölkerung, sondern des Volkes). Freilich ist Kafka sich der Schwäche dieser Beziehung zwischen der Kunst des einzelnen und der Politik bzw. Geschichte des Volkes deutlicher bewusst als etwa die materialistischen Kultur-Programmatiker nach dem Weltkrieg. In einer anderen Geschichte bemerkt der aus dem Volke sprechende Erzähler über die Mäusesängerin Josefine:

Freilich, sie rettet uns nicht und gibt uns keine Kräfte, es ist leicht, [...] sich nachträglich als Retter dieses Volkes aufzuspielen, das sich noch immer irgendwie selbst gerettet hat, sei es auch unter Opfern, über die der Geschichtsforscher [...] vor Schrecken erstarrt. Und doch ist es wahr, daß wir gerade in Notlagen noch besser als sonst auf Josefins Stimme horchen. (D 360)

Vor die Frage des Volkslebens schiebt sich damit für Kafkas Künstlerfiguren (vom Landvermesser über den Hungerkünstler und den Trapezkünstler bis hin zum Forschungshund und der Mäusesängerin) die Frage der Erfüllung oder Verfehlung des eigenen Lebens, das weder von dem des Volkes unabhängig ist noch je ganz in ihm aufgehen kann. Die Rahmenbedingungen für die Verhandlung dieser Frage hat Michel Foucault präzise formuliert:

Das traditionelle Thema des Erzählens oder des Schreibens, das dazu bestimmt ist, den Tod zu bannen, hat in unserer Kultur eine Metamorphose erfahren. Das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, sogar an das Opfer des Lebens; [...]. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka.⁴³

Kafkas Thema und Kafkas Kunst bestehen genau darin, das Schreiben der schlechten Alternative zwischen beamtenmäßiger Aufopferung und quasi-religiösem Opfer dadurch zu entziehen, dass er den Tod des Autors nicht einfach aufschiebt, sondern durch fortlaufende Inszenierung multipliziert. Insofern ist seine Kunst, vor allen anderen Bestimmungen, Hungerkunst. Auch diese Art

des Opfers entzieht sich nicht dem eingangs notierten Betrugs-Verdikt, aber es ist, wie Kafka einmal schreibt, ein »Betrügen ohne Betrug« (vgl. F 756) eine Lüge, die ihren Blick fest auf die Seite der Wahrheit gerichtet hält. Die Opferung des schlechten, verfehlten Lebens für ein besseres, aber *desselben Individuums*, d.h. die Nicht-Entäußerbarkeit des individuellen Lebens, kennzeichnen die Ökonomie des Opfers, die Kafka der biopolitischen Monetarisierung des Lebens entgegenhält.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 283f.
- 2 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 57.
- 3 Ebd., S. 58.
- 4 Ebd., S. 62.
- 5 Alfred Weber: »Der Beamte«, in: Die neue Rundschau. XXIter Jahrgang der freien Bühne, Bd. 4, Berlin 1910, S. 1321-1339, hier S. 1333f.
- 6 Beamtenzeitung, 4. Jg., S. 76f; zit. nach Karl Megner: Beamte. Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte des k.k. Beamtentums, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft 1985, S. 112.
- 7 Ebd., S. 42.
- 8 Ebd., S. 43.
- 9 Vgl. ebd., S. 104.
- 10 Vgl. ebd., S. 117.
- 11 Ebd., S. 118.
- 12 Ferdinand Tönnies: »Das Versicherungswesen in soziologischer Betrachtung«, in: Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft 17 (1917), S. 603-624, hier S. 608f.
- 13 N.N.: »Auch in diesem Sommer wird es hageln!«, in: Assekuranz-Blätter. Volksthümliche Zeitschrift zur Kenntnis und Förderung des Versicherungswesens, Wien, 15.5.1882, S. 5.
- 14 François Ewald: Der Vorsorgestaat, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 84.
- 15 Ebd., 419f.
- 16 H. von Frankenberg: »Sozialversicherung und Wehrkraft«, in: Zeitschrift für die gesamte Versicherungs-Wissenschaft, Bd. 16, 1916, S. 363-375, hier S. 371f.
- 17 M. Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft, S. 66.
- 18 Hans Blüher: Secessio Judaica. Philosophische Grundlegung der Situation des Judentums und des Antisemitismus, Berlin: Weißer Ritter 1922.
- 19 Vgl. H. Blüher: Secessio Judaica, S. 13.
- 20 Werner Sombart: Die Juden und das Wirtschaftsleben, Leipzig: Duncker & Humblot 1911.
- 21 Vgl. Werner Sombart: Die Zukunft der Juden, Leipzig: Duncker & Humblot 1912, S. xiff.
- 22 H. Blüher: Secessio Judaica, S. 63.
- 23 »Die reinen Ereignisse der Historie sind ähnlich zu begreifen wie die reinen Ereignisse der Naturgeschichte. Sie haben beide das eine gemeinsam, daß ihr Anlaß niemals in der Empirie liegt, sondern stets in den Wandlungen der Idee.« (Ebd., S. 40.)
- 24 Ebd., S. 39.
- 25 Ebd., S. 41.
- 26 Ebd., S. 42.
- 27 Vgl. Hans Blüher: Deutsches Reich, Judentum und Sozialismus. Eine Rede an die freideutsche Jugend, München: Steinicke 1919, S. 10.
- 28 Arthur Ruppin: Zionistische Kolonisationspolitik, Berlin: Jüdischer Verlag 1914, S. 4.
- 29 Adolf Böhm: Die zionistische Bewegung, Bd. I, Die zionistische Bewegung bis zum Ende des Weltkrieges, Tel Aviv: Hozaah Ivrit 1935, S. 440.

- 30 H. Blüher: *Secessio Judaica*, S. 55, 57.
- 31 Ebd., S. 21.
- 32 M. Foucault: In *Verteidigung der Gesellschaft*, S. 307.
- 33 H. Blüher: *Secessio Judaica*, S. 30.
- 34 Ein solcher Kalkül ist jedenfalls als rekurrentes *Motiv* in zeitgenössischen Kommentaren und Bilanzen nachweisbar (vgl. etwa Felix Theilhaber: *Die Juden im Weltkrieg. Mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse für Deutschland*, Berlin: Welt-Verlag 1916, besonders S. 28ff.); eine ganze andere, hier natürlich nicht zu beantwortende Frage wäre, inwieweit der nach Theilhaber signifikant erhöhte Anteil von in hochriskanten Einsätzen verletzten und getöteten jüdischen Soldaten den jeweiligen einheitsinternen Rekrutierungsverfahren für solche »ehrenvollen Opfergänge«, also gewissermaßen einem Ehrenparasitismus von Vorgesetzten, geschuldet ist.
- 35 Vgl. H. Blüher: *Secessio Judaica*, S. 38.
- 36 Ebd., S. 49, 37.
- 37 W. Sombart: *Die Zukunft der Juden*, S. 50f.
- 38 Ebd., S. 91.
- 39 H. Blüher: *Secessio Judaica*, S. 34.
- 40 In diesem Zusammenhang ist es absolut entscheidend festzuhalten, dass Kafka Blühers »Anruf« nicht einfach in seiner *expressiven*, sondern vor allem in der ihr zugrundeliegenden *diskursiven* Logik aufgreift. Der Name »Hund« funktioniert ebenso wie der Name »Jude« zwar einerseits zur positiv bzw. negativ stigmatisierenden, identifikatorischen Bezeichnung einer Gruppe durch sich selbst bzw. ihre Gegner, andererseits aber als zugleich generelle und intensive Bezeichnung für Minderheiten überhaupt – als Name der »minorité par excellence«, wie Hannah Arendt formulieren wird (vgl. Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München/Zürich: Piper 1986, S. 574). Dieses Verfahren der »Dekonstruktion« von Stigma-Begriffen durch Rekonstruktion ihrer Funktionsweise habe ich an anderer Stelle näher beschrieben (vgl. u.a. Benno Wagner: »Sprechen kann man mit den Nomaden nicht.« *Sprache, Gesetz und Verwaltung bei Otto Bauer und Franz Kafka*, in: Marek Nekula/Albrecht Greule (Hg.), *Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der Kafka-Zeit*, Wien: Böhlau 2006, S. 109-128, hier S. 125f.
- 41 H. Blüher: *Secessio Judaica*, S. 21.
- 42 Vgl. Adolf Böhm: *Die zionistische Bewegung*, Bd. II, *Die zionistische Bewegung 1918 bis 1925*, Jerusalem: Hozaah Ivrit 1937, S. 83.
- 43 Michel Foucault: »Was ist ein Autor«, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 1, 1954-1969, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 1003-1041, hier S. 1008f.

Erhard Schüttpelz

Eine Berichtigung für eine Akademie

I.

Als die deutsche Ethnologin Heike Behrend eine Feldforschung im Nordwesten Kenias durchführte, wurde sie von den dortigen Einheimischen – den Tugen – nur zögernd als Mitbewohnerin anerkannt. Um Anerkennung zu finden, musste sie eine ganze Reihe von Kategorien durchlaufen, die erst nach und nach jenen Freiraum schufen, in dem ein Zusammenleben und eine teilnehmende Beobachtung möglich wurden. Sie berichtet:

Als ich 1978 zum ersten Mal in die Tugen-Berge kam, nannten Tugen mich Affe. Sie ordneten mich der Kategorie der ganz Fremden zu. Tugen erzählen ihren Kindern auf die Frage, »woher die Kinder kommen«, daß eine Frau, die sich ein Kind wünscht, in die Wildnis geht. Sie stiehlt dort ein Affenbaby, schneidet ihm den Schwanz ab und trägt es nach Hause. Sie nennt es »mein Affe«, bis es in einem Ritual den Namen eines Ahnen erhält. Erst dann wird seine Herkunft aus der Wildnis, sein äffischer Ursprung, »vergessen«. In den verschiedenen Ritualen des Lebenszyklus, die Tugen im Lauf ihres Lebens durchmachen müssen, verlieren sie nach und nach ihr wildes Wesen und werden zu sozialen Personen gemacht: zuerst zu kleinen, später, gegen Ende des Lebens, zu großen sozialen Personen. Tugen nannten mich Affe, weil ich wie ein kleines Kind weder ihre Sprache sprechen, noch verwandtschaftliche Beziehungen zu ihnen aufweisen konnte, noch ihre Rituale mitgemacht hatte. Da ich aber ernsthaft begann, ihre Sprache zu lernen und immer wieder über Jahre zu ihnen zurückkehrte, mußten sie mich, um überhaupt mit mir umgehen zu können, zu einer sozialen Person machen. Sie mußten aus einem Affen einen Menschen machen.¹

Heike Behrends Bericht schildert, wie aus dem Affen der Tugen ein Mensch wurde, und zwar über die fortschreitende Re kategorisierung vom »Affen« über das »Ding« – analog zum »jungen Ding« der deutschen Sprache, mit einer ihm unterstellten »Leichtfertigkeit und Unverantwortlichkeit«² – zur »fremden Frau« – mit allen Komplikationen einer alleinreisenden, aber anderswo verheirateten Frau und Mutter – und schließlich zum »Bullen«, das heißt einer alten und endgültig initiierten Frau:

Die verschiedenen Kategorien – Affe, Ding, »fremde Frau« und »Bulle« –, die Tugen auf die lebensgeschichtliche Entwicklung einer Frau anwenden, wendeten sie auch auf mich an. Doch anders als Tugen-Frauen, die nacheinander den verschiedenen Kategorien zugeordnet werden, wurde mir erlaubt, zwischen ihnen – je nach Situation – hin

und her zu wechseln. Wollte ich bei den Ältesten sitzen, erklärte ich mich zum »Bullen« und setzte mich zu ihnen. [...] Und wußte ich, daß meine Fragen sehr unhöflich und vielleicht sogar peinlich wirken würden, dann fiel ich in das Affenstadium zurück und verhielt mich wieder wie ein Affe. [...] Doch ich war nicht nur Affe, Ding und Bulle, sondern Tugen wiesen mir auch eine zusätzliche, neue Rolle zu, die sie selbst nicht gerne spielen: die eines lächerlichen Menschen. [...] Die Art und Weise, wie ich mich bewegte, wie ich sprach, wie ich aß, ging oder grüßte, jede alltägliche Handlung konnte zu Heiterkeitsausbrüchen führen. Manchmal verstand ich die Ursache und konnte mitlachen, meistens allerdings blieb mir der Grund ihres Lachens verborgen, ich wußte allein, daß ich lächerlich war.³

Eine solche Lächerlichkeit, wenn man sie aushält und manipuliert, kann auch zum Schutz der Fremden und Zugereisten dienen. Wenn eine ganze Tonleiter eigentlich getrennter Kategorien zur Verfügung steht – Affe, Ding, fremde Frau, Bulle –, kann vielleicht nur noch die jeweils angemessene Lächerlichkeit mit ihren weiterhin bestehenden schmerzhaften Ursachen und Folgen dafür sorgen, dass die Regeln der Integration nicht erstarren, sondern zur Aushandlung zur Verfügung stehen. Ein Schlingerkurs zwischen Kontrollverlust und möglichen Kategorienwechseln war die Folge, und wurde hier zur Arbeitsmethode:

Indem ich ihr Lachen aushielt und in gewisser Weise auch provozierte, zwang ich sie, mir einen gesellschaftlichen Freiraum zuzugestehen, den man nur einem lächerlichen Menschen zugestehen kann. Ich tauschte meine Ungebundenheit gegen ihr Lachen ein. Ich verzichtete auf einen angemessenen, festgelegten sozialen Status und erhielt dafür eine Freiheit, die mir erlaubte, zwischen den Kategorien hin- und herzuwechseln. Der so entstehende, für meine Arbeit notwendige Freiraum führte wiederum aber auch ständig vor Augen, daß ich keine Tugen war, sondern eine lächerliche Fremde, die ein Gesellschaftsspiel zu spielen versuchte, dessen Regeln sie selbst ständig brach.⁴

II.

Dieser besondere Forschungsbericht unter dem Titel *Menschwerdung eines Affen* wäre ohne eine autobiographische Tradition der ethnographischen Feldforschung und die dargestellten Mühen der Tugen bei der Zähmung des Wesens aus der Wildnis nicht zustande gekommen. Geschrieben werden konnte er aufgrund einer literarischen Vorlage, die diesen Text und seine Wildniswesen bereits vorsozialisiert hatte: Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*, zuerst veröffentlicht in Martin Bubers Zeitschrift »Der Jude« im Jahr 1917.⁵ Und zwischen Kafkas *Bericht* und Heike Behrends Bericht kann man eine ganze Reihe von Parallelen herausstellen – einen gemeinsamen Nenner, der aber auf keine weltliterarische Priorität mehr verweist, weil die Tugen nicht

Kafka lesen mussten, um mit ihrem »Affen« umzugehen. Dieser Affe ist wie Kafkas Affe eine »kleine Person« mit kleinen Täuschungen, die sich durchwegs in niederen und nicht in erhabenen Gattungen abspielen, sein äffischer Ursprung wird nach und nach »vergessen«, und er wird bei erfolgreicher Sozialisation zu einem Zwischenwesen, das sich weiterhin auf der Bühne des Verlachens bewegt, als »lächerlicher Mensch« auftritt, ohne dadurch ein vollgültiges Mitglied der betreffenden Gesellschaft geworden zu sein. Aber ein »Freiraum« ist durch die Belustigung der Außenwelt erobert worden, der durch Rollenwechsel und durch provozierte »Rückfälle« immer wieder neu erobert werden muss; was sich daraus ergibt, ist ein »Gesellschaftsspiel«, das nur für eine Serie von gelungenen und immer riskanten Momenten wirksam bleibt.

Wenn es diesen gemeinsamen Nenner gibt – und damit einen unleugbaren Realismus von Kafkas Erzählung –, wie kam er zustande? Kafkas *Bericht*, der sich an eine unbekannte Akademie adressiert und die Schrift eines ehemaligen Affen enthält, der von seiner Reise in die Menschenwelt und auf die Variétébühnen Europas erzählt, hat ein eigenartiges Rezeptionsschicksal, das ihn von anderen Texten Kafkas unterscheidet. Es handelt sich um einen Lieblingstext der verschiedensten Schriftsteller, Schauspieler und Schausteller, die Kafkas Affen immer wieder um ein lukratives Gastspiel auf ihren Bühnen gebeten haben. Und Kafkas *Bericht* ist wiederholt zur akademischen Selbstverständigung aufgerufen worden, nicht nur von Heike Behrend, sondern auch von Michael Taussig⁶ und in vielen mündlichen Momenten der akademischen Selbstdarstellung.⁷ Kafkas Affe ist immer wieder auf der von ihm behandelten Variétébühne gelandet, und er gehört zur Folklore der Universitätskultur – aber es handelt sich keineswegs um einen Lieblingstext der germanistischen Kafka-Literatur, verglichen mit der Rezeption anderer Erzählungen oder der Romane. Worin besteht dieses Auseinanderklaffen zwischen populärer und germanistischer Rezeption, zwischen den drei Institutionen, auf die sich Kafkas *Bericht* eingelassen hat: Universität, Variété und Nationalliteratur (mit ihrer Sachwalterin, der Germanistik)? Die germanistische und komparatistische Literatur hat Kafkas Text fast ausschließlich durch eine doppelte Serie von Kommentaren begleitet, die sich beide in dem großen Motiv der »Nachahmung« verknöten. Einerseits hat man immer mehr *Vorlagen* für Kafkas Text gefunden, und darunter vermutlich auch jene Vorlagen, die tatsächlich Kafka beim Schreiben seines Textes zur Verfügung standen – so dass der *Bericht für eine Akademie* von allen Erzählungen Kafkas der zu sein scheint, der am meisten aus Nachahmungen und parodistischen Umsetzungen fremder Texte abgeleitet wurde.⁸ Andererseits hat man den Text und seinen Hauptprotagonisten – also den ehemaligen Affen mit dem ihm von einer Menschenwelt verliehenen Namen »Rotpeter« – immer wieder als eine *Allegorie* entschlüsselt, und insbesondere als Allegorie der Nachahmung und bestimmter Sozialisationsformen und Gattungen der Nachahmung. Bereits 1975 konnte Gerhard Neumann in einer Antrittsvorlesung eine ganze Serie von allegorischen Lesarten

aufflisten, der er mit seiner eigenen kunstvollen Allegorie vom Schicksal der Mimesis in der Moderne eine weitere an die Seite stellte:

So hat man in der Verwandlung des Affen Rotpeter die Kommunion des getauften Juden erkennen wollen; man hat bald höhere, bald materielle Erwägungen als Beweggründe für diese Konversion ins Feld geführt, man hat den Kastrationskomplex bemüht oder – im Anschluß an motivverwandte Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und Hauffs – einfach eine Satire auf das Geistige im Menschen vermutet; man hat in dem Affen den Selfmademan schlechthin, die negative oder positive Künstlerexistenz, aber auch den Alltagsmenschen ohne Bewußtsein der Freiheit und sogar das literarische Kunstwerk selbst, das der Akademie der Literaturwissenschaft zur Beurteilung vorliegt – übrigens eine große Selbstüberschätzung der Zunft –, gesehen; man hat abstraktere Wirklichkeitsbezüge postuliert: der Affe als Bild des Selbst, als Problematisierung der Freiheit, als sentimentaler Ironiker. Alle diese Deutungen haben fast immer gute Gründe für sich.⁹

Dreißig Jahre später müsste man diese Liste um einige Vorschläge ergänzen, die Stoßrichtung der Interpretation ist allerdings unvermindert: man hat mehr Vorlagen gefunden, die Kafka beim Schreiben kennen konnte,¹⁰ man hat auch den Schreibvorgang selbst sehr viel akribischer rekonstruiert,¹¹ und man hat mehr Allegorien der äffischen Nachahmung geschrieben,¹² Allegorien, von denen sogar explizit festgehalten wird, sie widersprächen einander nicht, und seien daher gleich gültig.¹³ Und ist das nicht das Schlimmste, was einem Interpretieren, einem interpretierten Text und seinem Protagonisten zustoßen kann? Der Kontrast zwischen populärer und germanistischer Rezeption löst sich daher bei genauerem Hinsehen in ein Kontinuum auf: auch die Germanistik hat durch ihre ständige Suche nach Vorlagen und Allegorien für Kafkas *Bericht* eine Variétébühne errichtet, ein buntes Programm aus Deutungen, die durch ihre Gleich-Gültigkeit in »Nummern« zerfallen.¹⁴ Dieser Text ist sehr leicht zu interpretieren, lachhaft leicht und allem Anschein nach zu schwer für eine Menschenwelt, denn er scheint die Interpreten zu zwingen, die Vorlagen und Allegorien der Überlieferungsgeschichte literarischer Affen auf die Bühne zu bringen – die vielen »Nachahmungen« der Affenüberlieferung –, bis diese in ein Kabarett aus »Nummern« zur Personifizierung des Protagonisten zerfallen, Nummern, die Kafkas Text vortrefflich einrahmen, seine eigene Darbietung allerdings eigentümlich unberührt lassen, »streckenweise begleitet von vortrefflichen Menschen, Ratschlägen, Beifall und Orchestralmusik, aber im Grunde allein, denn alle Begleitung hielt sich, um im Bilde zu bleiben, weit vor der Barriere.« (559)

III.

Um es mit einem Wort zusammenzufassen: Die germanistischen Deutungen sind – wie die Bühnenaufführungen Kafkas, wie die akademische Folklore der Bezugnahme auf Kafkas Text – Akte einer einzigen, fortlaufenden *Hommage*. Und eine *Hommage* ist – wie an Heike Behrends Forschungsbericht abzulesen – zugleich weniger und mehr als eine Interpretation: einerseits fügt sie dem Text eine weitere Variante hinzu, indem sie ihn als Vorlage für eigene Überlegungen und Allegorien verwendet, die auch für den Ausgangstext stimmig bleiben können, andererseits entsteht dabei keine textgetreue Interpretation mehr, denn die Stimmigkeit zwischen Vorlage und neuer Variante gewinnt um so mehr an Stimmung und an Fahrt, als sie sich von Kafkas Wortlaut entfernt. Auch der Verlauf der Forschungsliteratur zum *Bericht* – der Verlauf ihrer Serien, aber auch der Verlauf der einzelnen Texte zum Thema – besteht darin, dass die Anstrengung der Interpretation durch die kaum zu vermeidende Beliebigkeit ihrer Bezüge dem nur zu verlockenden und allzu berechtigten Vergnügen der *Hommage* unterliegt und in jene »Nummern« auseinander fällt, die im Namen des Affen zur mündlichen oder schriftlichen Ausführung gebracht werden.

Die Interpretation des *Berichts* löst sich in ein Epiphänomen der *Hommage* auf, ein Interpret kann hier weder sitzen noch stehen, geschweige denn große Sprünge machen. Diese aussichtslose Lage werde ich in meinem Text respektieren. Auch die philologischen Operationen und Themen der Forschungsliteratur werde ich übernehmen und befolgen: ich werde Kafkas *Bericht* mit einer bereits gebräuchlichen Allegorie des Textes lesen, und eine (weitere) Vorlage finden. Ich gehe davon aus, dass sich jede Interpretation des *Berichts* hinterücks wieder in eine *Hommage* verwandelt, und dass auch mein Text (spätestens in der Rezeption) in eine Serie oder in ein »Variété« von Einzelvorschlägen zerfallen wird. Diesen Zerfall werde ich nicht aufhalten, sondern ein Protokoll des Zerfalls anfertigen, das sich auf eine einzige Fragestellung konzentriert: Inwiefern handelt es sich hier tatsächlich um einen akademisch stichhaltigen Text? Und was ist das, ein akademischer Affe?

Was mir Mut macht, ist die Tatsache, dass es genau diese Fragen sind, die der Schreiber von Kafkas *Bericht* mit dem Beginn seines Textes zu beantworten unternimmt – und dass die erste Antwort darin besteht, ihm zuge dachte Vorlagen (und Allegorien) höflich, aber bestimmt zu konterkarieren. Kafkas *Bericht* beginnt mit einer Weigerung des Schreibers, die ihm vorgelegte akademische Frage zu beantworten:

Hohe Herren von der Akademie!

Sie erweisen mir die Ehre, mich aufzufordern, der Akademie einen Bericht über mein äffisches Vorleben einzureichen.

In diesem Sinne kann ich leider der Aufforderung nicht nachkommen. [...]

In eingeschränktestem Sinne aber kann ich doch vielleicht Ihre Anfrage beantworten, und ich tue es sogar mit großer Freude. [...]

Es wird für die Akademie nichts wesentlich Neues beibringen und weit hinter dem zurück bleiben, was man von mir verlangt hat und was ich beim besten Willen nicht sagen kann – immerhin: es soll die Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat. (559f.)

Der Berichtende hat von der Akademie, so zumindest die Vorannahmen dieser ersten Sätze, eine Aufforderung erhalten, über sich *als Affen* zu berichten, aber er kassiert diese Aufforderung ein und setzt an ihre Stelle – versteckt unter einer ganzen Serie von Bescheidenheitsformeln – eine eigene, von der Akademie nicht vorgesehene, selbst gestellte Aufgabe. Diese andere, anscheinend frei erfundene Aufgabe korrespondiert durchaus mit dem Titelwort: es handelt sich um einen »Bericht« (559), und zwar über eine »Richtlinie« (560) und eine »Richtung« (561), dieser »Bericht« handelt späterhin von einem »Unterricht« (563) und wird selbst mehr und mehr zu einem Unterricht, der den Herren von der Akademie erteilt wird – aber am Anfang steht eine *Berichtigung*: die akademische Aufgabe wird zu Gunsten des ehemaligen Affen korrigiert, der nicht über sein Vorleben als Affe berichten will und kann. Wenn man sich die literarischen Texte anschaut, die bisher als Vorlagen für Kafkas Text herangezogen wurden, so kann man davon sprechen, dass diese Berichtigung sich auf die Gesamtheit dieser Vorlagen erstreckt: denn dort geht es immer wieder um einen Kontrast zwischen äffischem Leben (oder »Vorleben«) auf der einen und dressierten Affen auf der anderen Seite. Der Schreiber des »Berichts« stellt unmissverständlich klar, dass dieser Kontrast ihm nicht zur Verfügung steht. Seine Erinnerung beschränkt sich auf das Leben in der »Menschenwelt«, und was sein Vorleben als Affe angeht und das äffische Leben insgesamt, ist er »auf fremde Berichte angewiesen« (560), die auch in ihrer humoristischen Beschaffenheit – »mit dem Führer habe ich übrigens seither schon manche gute Flasche Rotwein geleert« (560) – von vorneherein als übernommene Rede diskreditiert werden.

Der Kontrast zwischen Wildniswesen und Leben in der Zivilisation, zwischen »Natur« und »Kultur«, dem die Vorlagen (und zahlreiche Interpretationen) verpflichtet bleiben, wird von Kafka konterkariert.¹⁵ An seine Stelle tritt ein anderer Kontrast, zwischen Zivilisation und Ziviliation: der Kontrast von Gefangenschaft und »Ausweg« (561), zwischen Gitterkäfig und Variété-Bühne, zwischen einem Regime der Gitterstäbe und einem Regime der Beifallsbekundungen.

Die Korrektur der akademischen Fragestellung hat Konsequenzen für die gesamte Kategorisierung des »Berichts« – zumindest dann, wenn man der ganzen bodenlosen Liminalität des Schreibers gerecht werden will. Das Wesen, das hier berichtet, ist weder Affe noch Mensch, sondern ein »gewesener Affe«, der »in die Menschenwelt eingedrungen ist« (560), ohne jemals zu be-

haupten, er sei Mensch geworden. Sowohl »Affe« als auch »Mensch« werden im Verlauf des Textes zu Schimpfwörtern, mit denen der Schreiber heftigen Aversionen (und Lachanfällen) Ausdruck gibt. Und er berichtet weder von dem Affen, der er war, noch von einer Existenz als Mensch, sondern allein von seinem Zusammenleben mit den Menschen. Dieses Zusammenleben besteht nicht – wie in der Forschungsliteratur mit eigenartiger Hartnäckigkeit behauptet – in einer Angleichung an die Menschenwelt, sondern in einer Sonderexistenz als temporärer, kabarettistischer Menschendarsteller, »als Künstler«. (564)

Der ehemalige Affe trägt keinen Namen – denn es gibt keinen Grund, ihn mit dem »widerlichen, ganz und gar unzutreffenden, förmlich von einem Affen erfundenen Namen Rotpeter« (560) zu titulieren –; seine Gefangenschaft hatte keinen »Grund« (561); und sie findet auch kein Ende, nur einen »Ausweg«. Kafka hat in den *Bericht* vor allem auf den ersten Seiten mehrere grammatische Schnitzer eingebaut, die man dahingehend deuten kann, dass der gewesene Affe durch seinen präntiösen Stil überfordert wurde, aber auch dahingehend, dass hier durch einen Lapsus eine andere Aussage getroffen wird. Der gewesene Affe schreibt, noch ganz im Einklang mit den von ihm herangezogenen »fremden Berichten«: »Ich soll, wie man mir später sagte, ungewöhnlich wenig Lärm gemacht haben, woraus man schloß, daß ich entweder bald eingehen, oder daß ich, falls es mir gelingt, die erste kritische Zeit zu überleben, sehr dressurfähig sein werde.« (561) Dieses »gelingt« findet sich in allen Varianten des Textes, von der Handschrift angefangen; und das »falls es mir gelingt« besagt, streng genommen, dass »die erste kritische Zeit«, und die Aufgabe, »die erste kritische Zeit zu überleben«, kein Ende finden werden, nicht in diesem Text. Auch der »Ausweg«, das Regime der Beifallsbekundungen, fiele dann weiterhin in »die erste kritische Zeit«.

IV.

Kafkas Schreiber – nennen wir ihn N.N. – berichtet auf diese Weise alle Fehler, die seine Interpreten erst machen werden: kein Name, kein Grund, kein Ende, keine Angleichung, kein rekonstruierbares Vorleben, keine Rettung vor der tödlichen Gefahr, keine Natur/Kultur, kein Affe, kein Mensch. Aber eine »Richtlinie« und ihre »Richtung«. Der Text, im Namen der Akademie und um sie zu konterkarieren, nimmt das mehr als ehrgeizige Vorhaben in Anspruch, eine Norm zu entwickeln und zu verallgemeinern, und zwar eine *soziale Norm*: »die Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat.« (560) Wie wird diese »Richtlinie« gezeigt? Wenn man den *Bericht* liest, findet man dort nur zwei Kunststücke, die ausführlich entwickelt oder demonstriert werden: das erste Kunststück besteht darin, eine Schnapsflasche auszutrinken, und katapultiert den gewesenen Affen in die »Menschenwelt«; und das zweite Kunststück ist

der akademische Bericht selbst, der dieses erste Kunststück zum Exempel und zum entscheidenden Experiment erklärt. Es handelt sich um einen Textaufbau, der Parallelen mit anderen Kafkatexten (zwischen 1912 und 1917) aufweist, etwa mit *In der Strafkolonie*. Auch hier wird ein *Apparat* (oder eine *Technik*) vorgeführt, seine *Bedienungsanleitung* ausführlich vorgestellt und diskutiert, die aber dann durch eine vorgeführte *Selbstanwendung* zur Ausführung gebracht und zugleich zur Disposition gestellt wird. Das Erste Kunststück exemplifiziert den Weg zum Variété-Affen, aber die dabei gegebene Bedienungsanleitung – »die Richtlinie zeigen« – ist das gleichzeitig ablaufende Zweite Kunststück,¹⁶ das akademische und Variété-Bühne kurzschließt (und wie bereits gezeigt, hat die Rezeption von Kafkas Text diesen Kurzschluss eigentlich nur noch fortgesetzt). Während das Erste Kunststück »die Richtlinie zeigen« soll, ist »die Richtlinie zeigen« bereits das Zweite Kunststück, das »die Richtlinie« zur Anwendung und ihre Demonstration zur Selbstanwendung bringt – das akademische Kabarettstück des gewesenen Affen. Was bei dieser Selbstanwendung geschieht – und auch hier ist die Parallele zur *Strafkolonie* unverkennbar –, stellt das *Urteil* und die Urteilsfähigkeit der Rezipienten zur Disposition, durch ein Protokoll, einen »Bericht« der Selbstanwendung. Das zumindest konstatieren die letzten Worte des *Berichts*: »Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten; ich berichte nur; auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet.« (565)

Worin besteht nun diese ominöse »Richtlinie«, auf deren »Richtung« der Text abzielt? Auch hier kann die Korrekturfähigkeit des Textes, seine »kritische Zeit« kaum genug betont werden. Die »Richtlinie«, die der gewesene Affe für sich beansprucht, entsteht nicht durch spontane Nachahmung, und sie entsteht nicht durch Lust an der Nachahmung. Im Mittelpunkt steht die tiefe Unlust an der Nachahmung, der tiefe Widerwille und Ekel,¹⁷ dessen Überwindung erst zur Nachahmung der Menschenwelt führen kann. »Ich wiederhole: es verlockte mich nicht, die Menschen nachzuahmen; ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem andern Grund.« (564) Spontaneität, und insbesondere äffische oder natürliche Spontaneität wird im *Bericht* mehr als einmal dementiert. Der Weg zum Kunststück der »Nachahmung« ist ein schwieriger Weg vom Gedanken zur Tat. Im Zeitraffer:

Aber Affen gehören bei Hagenbeck an die Kistenwand – nun, so hörte ich auf, Affe zu sein. Ein klarer, schöner *Gedankengang*, den ich irgendwie mit dem Bauch ausgeheckt haben muß, denn Affen denken mit dem Bauch. [...] 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. [...] Ich *rechmete* nicht, wohl aber *beobachtete* ich in aller Ruhe. Ich sah diese Menschen auf und ab gehen, immer die gleichen Gesichter, die gleichen Bewegungen, oft schien es mir, *als wäre es nur einer*. [...] Nun war an diesen Menschen an sich nichts, was mich sehr verlockte. [...] Jedenfalls aber beobachtete ich sie schon lange

vorher, [...] ja die *angehäuften Beobachtungen* drängten mich erst in die bestimmte Richtung. [...] Nun erst beginnt die *praktische Übung*. Bin ich nicht schon allzu erschöpft durch *das Theoretische*? Wohl, allzu erschöpft. Das gehört zu meinem Schicksal. (561-563; Herv. E. S.)

Nachahmung ist hier das Endresultat einer kognitiven Leistung. Sie geht von einem Gedankengang aus und erfordert einen Zustand innerer Ruhe, der erst allmählich eine Verallgemeinerung der beobachteten Menschenumwelt zu einer Art Gattungswesen ermöglicht, aus einer induktiven Anhäufung von Beobachtungen, die schließlich nach einer praktischen Umsetzung durch ein entscheidendes Experiment streben, das allerdings – so der Text – nur schwer zu wiederholen sein wird, weil die Experimentalbedingungen (und auch das ist guter wissenschaftlicher und technischer Realismus) sofort wieder versagen. Wenn dieser Text eine akademische Rede ist – und davon sollte man ausgehen –, dann handelt es sich aufgrund des Aufbaus dieser Selbstdarstellung um einen *Erfinderbericht* der letzten Jahrhundertwende; und wie ein solcher Erfinderbericht schwankt auch dieser zwischen einem ostentativ vorgetragenen Anspruch darauf, alles aus sich selbst heraus entwickelt zu haben,¹⁸ aus der eigenen gedanklichen Arbeit an einer wissenschaftlich verallgemeinerten Induktion, und dem etwas bescheideneren Stolz auf eine erfolgreiche Basteltätigkeit, die jederzeit an der Gebrechlichkeit der verwendeten Mittel zu scheitern drohte. Die induktive Arbeit richtet sich auf die Erkenntnis der Menschenumwelt, deren Verallgemeinerung erst eine praktische Umsetzung ermöglicht, und der gebrechliche Apparat ist der Affe, den er hinter sich lässt. Soweit das akademische Genre, die akademische Genremalerei des Textes. Wenn der *Bericht für eine Akademie* die Formeln und vor allem den narrativen Aufbau eines – sei es technischen, sei es wissenschaftlichen – Erfinderberichts übernimmt, was wird dann eigentlich erfunden? Der Anspruch ist klar: »die Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat«. Im Text selbst findet sich zumindest ein anderer, namentlich gekennzeichnete Anspruch, eine analoge »Richtlinie« aufgestellt zu haben, im Namen »Hagenbeck« (560), dem einzigen menschlichen Namen des Textes. Der *Bericht für eine Akademie* ist, wie bereits ausführlich nachgewiesen worden ist,¹⁹ eine Antwort auf Carl Hagenbecks populäres Erinnerungsbuch *Von Tieren und Menschen*. Carl Hagenbeck entwickelt in diesem Buch einen eigenen akademischen Anspruch, indem er sich selbst die Erfindung oder die erste konsequente Anwendung der »zahmen Dressur« wilder Tiere zuschrieb, eine Vermeidung oder zumindest Milderung der gewalttätigen Dressur, durch die erst ein humaner »Zugang zur Psyche« des Tieres möglich geworden sei.

Die Zeiten der Gewaltdressur sind jetzt vorbei, schon deshalb, weil man mit Gewalt nicht den hundertsten Teil dessen erreichen kann, was sich mit Güte erzielen läßt. Aus

diesem Grunde habe ich aber seinerzeit die zahme Dressur nicht eingeführt, sondern es geschah aus Mitgefühl und aus der Erwägung, daß es einen Weg zur Psyche des Tieres geben mußte.²⁰

Auch hier wird man davon sprechen müssen, dass der Schreiber des *Berichts* die fremde Vorlage so sehr übernommen hat, dass der akademische Anspruch Hagenbecks nur scheinbar bejaht und vielmehr berichtigt wird: denn der Berichtende des »Berichts« schreibt sich den kognitiven Weg zu seiner eigenen Dressur selber zu – als eine Selbstzurichtung, die wenig später auch als eine Form der Selbstdressur auf den Punkt gebracht wird: »Und ich lernte, meine Herren! Ach, man lernt wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche; man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand.« (564)

Hagenbecks akademischer Anspruch (und seine Textvorlage) wird daher zumindest zweifach konterkariert: die Dressur dieses gewesenen Affen ist (wie der »Bericht« selbst) aus eigenen Entschlüssen hervorgegangen und mündet in eine Selbstdressur, die jeden Unterschied zwischen einer »zahmen« und einer »gewalttätigen« Dressur dementiert.

Das Zweite Kunststück – der Erfinderbericht – ist gelungen, und damit wäre auch die »Richtlinie« dargestellt. Aber so einfach geht dieses Kunststück, und damit auch die Beziehung zwischen den beiden Kunststücken nicht auf. Denn jetzt geschieht in Kafkas *Bericht* das, was in anderer Form auch *In der Strafkolonie* geschah. Der lange und ausführlich beschriebene Apparat (der Selbstdressur) setzt sich mit seiner Bedienungsanleitung und seinem Insassen in Bewegung und fällt in bisher unbekannte Einzelteile auseinander, die den Rezipienten nicht nur an seiner eigenen Fähigkeit zum »Urteil« zweifeln lassen, oder zumindest zweifeln lassen sollen – »Im übrigen will ich keines Menschen Urteil« (565) –, sondern auch an der Urteilsfähigkeit des Protagonisten, und damit an der Grundlage der von ihm ausführlich dargelegten Erklärung seines Werdegangs. Es handelt sich um einen weiteren Schritt, ein neues Kabinettstückchen auf der Variétébühne der Akademie, und es geht aus einer Umkehrung der Lehrer/Schüler-Beziehung hervor:

Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche; man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand. Die Affennatur raste, sich überkugelnd, aus mir hinaus und weg, so daß mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde, bald den Unterricht aufgeben und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte. Glücklicherweise kam er bald wieder hervor. Aber ich verbrauchte viele Lehrer, ja sogar einige Lehrer auf einmal. (564)

Der Vorgang der Selbstdressur erzeugt allem Anschein nach eine Folge von Dissoziationen, durch die das gewesene Affentum als Irrsinn an die menschliche Umwelt abgegeben wird, denn in der Satzverbindung heißt es: »Die Affennatur raste [...] aus mir hinaus und weg, so daß mein erster Lehrer selbst

davon fast äffisch wurde [...] und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte.« Und diese seltsame Austreibung und Besessenheit scheint nicht die einzige zu sein, denn am Ende berichtet der gewesene Affe von seiner Geliebten, sie habe »den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich, und ich kann es nicht ertragen.« (565) Wie soll man diese Erkenntnisrelation beschreiben? Gewesene Affen sind trickreich, insbesondere wenn sie ihren Lebensunterhalt als Kabarettisten verdienen. Wie man mithilfe von Marcel Duchamps Grabstein sagen könnte: »Im übrigen sind immer die anderen verrückt.« Denn diese Formulierungen und ihre sorgfältige Einrahmung und Platzierung²¹ schreien ja geradezu nach einer Retourkutsche, die dem Schreiber des »Berichts« genau das zurückerstattet, was er den anderen zuweist: eben jenen »Irrsinn«, den er – aus sich selbst heraus gekugelt – seinem Lehrer, und – »im Blick« des verwirrten dressierten Tieres – seiner Geliebten zuspricht. Und genau deshalb, so meine Überlegungen, sollte man in dieser zweifelsohne sinnvollen Rück-Attribution innehalten, denn um es zu wiederholen: »Im übrigen sind immer die anderen verrückt«, das ist ja (wie das duchampsche Pendant auf dem Friedhof) schon die Retourkutsche selbst, eine Provokation, der man im Lesen nicht mehr ausweichen kann.

Schließlich ist der vorliegende *Bericht für eine Akademie*, wenn meine Überlegungen stimmen, nichts anderes als das Zweite, sorgfältig entwickelte Kunststück des Variété-Künstlers, und auch die ganze Darstellung des hier entwickelten Irrsinns ist vielleicht ein verdecktes Geständnis, vielleicht aber auch nur ein illusionistischer Trick, durch den sich der gewesene Affe in seinem extra bescheidenen und großmåligen Erfinderbericht neben innerer Ruhe, Selbstdisziplin, Beobachtungsgabe, schwieriger induktiver Arbeit und überlegenem Verstand auch noch die Komponente zuspricht, die einem Künstler gebührt, und die er sich nicht selbst, sondern nur durch den Umweg einer Retourkutsche zusprechen kann, mit der damaligen Formel gesprochen: »Genie und Wahnsinn«.

Der Erfinderbericht scheint mit dem gelungenen Sprung in die Menschenwelt zu Ende, wird aber erst im philiströsen Dénouement des Textes noch einmal neu aufgerollt, und schlägt mit seinem neuen Motiv des »Irrsinns« auf die Grundlagen der Urteilsfähigkeit des Schreibers zurück. Und eben deshalb kann ich mich für meinen Teil nicht entschließen, dem gewesenen Affen diesen Trick abzukaufen, stehe aber voller Hochachtung vor der Erfindungsgabe dieser illusionistischen Zuspitzung,²² die tatsächlich – anders als das Leeren einer Schnapsflasche, und mehr als die anderen Formeln des Erfinderberichts – etwas von einem kabarettistischen Zaubertrick hat. Nur ein sehr vernünftiges und klar denkendes Wesen kann sich einen solchen Trick – die Provokation einer Retourkutsche, die Zweifel an der geistigen Gesundheit des Schreibenden weckt – ausdenken, und mit seinem »Irrsinn« ist es dann vermutlich nicht weit her.

V.

Der *Bericht für eine Akademie*, wenn man ihn auf diese Weise als einen Erfinderbericht über eine gelungene Selbstdressur liest, die Hagenbecks akademischen Ansprüchen Paroli bietet, aber auch in die Unwägbarkeiten eines kalkulierten »Irrsinns« führt, scheint eine akademische Travestie. Dass dieser Text seit seinem Erscheinen »von vortrefflichen Menschen, Ratschlägen, Beifall und Orchestralmusik« begleitet wird, in der Akademie und auf den Kabarettbühnen, scheint das Gelingen dieser Travestie zu beweisen, und auch die Hommagen von Heike Behrend und Michael Taussig scheinen gekonnte Varianten, denen es mithilfe von Kafkas Travestie gelungen ist, sich in der Akademie von ihr zu distanzieren.

Mein Gedankengang geht in eine andere Richtung, und ich verdanke ihn einer großen inneren Ruhe. Er lautet: wenn dieser Text im Variété und in der Universität erfolgreich ist, dann muss es institutionelle Spielregeln geben, die diesen Erfolg begründen, und es werden möglicherweise Spielregeln sein, die beiden Institutionen gemeinsam sind. Die Frage ist daher folgende: Wann wird die Akademie (die Universität) zum Variété? Wann zerfällt ein akademischer Beitrag in kabarettistische »Nummern«? Und wann macht sich jemand zum akademischen Affen? Die Antwort wird vermutlich je nach Einschätzung der universitären Welt sehr verschieden ausfallen, dennoch glaube ich ein akademisches Genre identifizieren zu können, in dem tatsächlich die Darbietung akademischen Wissens zu einem kabarettistischen Akt wird, und in dem auch eine ganze Reihe von Erfinderberichten geschrieben worden sind, die denen des gewesenen Affen Rede und Antwort stehen. Kafkas Text ist keine Travestie eines akademischen Genres, sondern das betreffende Genre hat als akademische Travestie begonnen und wird als akademische Travestie – und Form der Hommage – enden. Sobald das (individuelle) Subjekt und das (objektivierte) Objekt eines autobiographischen Erfinderberichts in den Sozial- und Kulturwissenschaften zusammenfallen, macht sich jemand zum akademischen Affen, und er oder sie kann diese Bewährungsprobe ohne kabarettistische Fähigkeiten nicht mehr bestehen.

Ich müsste jetzt sehr lange ausholen, um diese Annahme zu beweisen, um all die angehäuften Beobachtungen auszubreiten, die mich in diese Richtung gedrängt haben. Das werde ich nicht tun, sondern verweise nur ganz summarisch auf das tiefgründige akademische Kabarett der »Nummern« von Georges Devereux, *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, das durch keine Methode zu bändigen sein wird,²³ und andererseits auf eine Trias von Texten, die mit Kafkas *Bericht* unmittelbar vergleichbar sind, und zwar deshalb, weil sie weder zu seinen Vorlagen zählen noch in seine Wirkungsgeschichte gehören konnten, aber das zur Geltung bringen, was auch den *Bericht* ausmacht: ein *körpertechnisches* Geschehen (die Dressur), ein *rituelles* und *ritualkundliches* Geschehen (das Austrinken der Schnapsflasche und die Begrüßung in der

Menschenwelt), und ein *sprachliches* und *linguistisches*²⁴ Geschehen (die Abfassung des Berichts).

Zumindest diese drei autobiographischen Erfinderberichte liegen in jeder Bibliothek zum Vergleich vor: ein Kunst- und Kulturwissenschaftler, der 1923 ein eigenes Ritual (eine Diaschau von einer vergangenen Reise) inszenierte, um ein fremdes, heidnisches Ritual (und Ritualistik überhaupt) zu thematisieren, und sich durch seinen Probevortrag – als Subjekt/Objekt psychiatrischer Forschungen – aus der Heilanstalt zu befreien, einen »Ausweg« zu finden, wo keine »Freiheit« möglich war; ein Sprachwissenschaftler, der seine eigene autobiographische »Individualität« durch eine Fülle von lachenswerten Fehlern und Sprachmischungen zur Geltung brachte, um seine Konzeption der sprachlichen und linguistischen »Individualität« zu verteidigen, eine Abhandlung, die 1925 der Akademie der Wissenschaften in Wien vorgelegt wurde; und ein Sozialanthropologe, der 1934 einen Vortrag über die »Techniken des Körpers« hielt und die Erfindungsgeschichte dieses Konzepts durch eine ganze Serie von körpertechnischen und autobiographischen Anekdoten für sich beanspruchte. Auch die beiden anderen Texte sind emphatische Erfinderberichte: der Kunst- und Kulturwissenschaftler stilisiert seine vergangene Reise zum Ausgangspunkt seiner intimen Kenntnis des heidnischen Lebens, die ihm als Schlüssel für die europäische Kunstgeschichte und Kulturgeschichte diente; der Sprachwissenschaftler verfasst die Autobiographie seiner Sprachmischungen und sprachlichen Lapsus, um den Chauvinismus und Gesetzesglauben der Sprachwissenschaft seiner Zeit zu widerlegen – es handelt sich um den Erfinder eines ganzen Forschungsfeldes, nämlich der Kreolsprachen und der ursprünglichen Heterogenität aller Sprachen.

In allen drei Texten erzeugt der Zusammenfall zwischen einem emphatischen Forschungs-Subjekt und seinem autobiographischen Objekt ein gewalttätiges Schlingern, die Liminalität eines »N.N.«, ein namenloses »Ich«, das keiner Welt mehr anzugehören scheint, weder der akademischen Forschung noch einem autobiographischen Leben,²⁵ aber auch eine Buntscheckigkeit der Anekdoten-Folge, die durch keine methodische Entscheidung, und nicht einmal durch den selbst gewählten Fokus des Erfinderberichts zu bereinigen ist – eine Folge von köstlichen und peinlichen, schmerzlichen und erbaulichen »Nummern«, deren anekdotische Prägnanz ihre Leser – zumindest mich – jahrzehntelang beschäftigen wird, auch nachdem sie den Glauben an die terminologischen Entwürfe der drei Autoren verloren haben.

Zur Demonstration dieses liminalen Subjekt/Objekts – aber auch als theoretische Übung zum Verhältnis von »Dressur« und »Nachahmung« – folgt hier eine geraffte Sequenz aus einem dieser akademischen Erfinderberichte, deren gründliche Lektüre ich empfehle, um den Zusammenfall von Universität und Kabarett zu studieren. Achten Sie bitte an der betreffenden Stelle auch auf den Irrsinn im Blick des Publikums:

Um die Bildung des Begriffs der Körpertechniken selber vorzuführen, möchte ich davon berichten, bei welchen Gelegenheiten ich das allgemeine Problem weiter verfolgen konnte und wie es mir gelungen ist, es klar zu formulieren. Es ist eine Reihe von Schritten gewesen, die bewußt und unbewußt getan wurden.

1898 war ich mit jemandem befreundet, an dessen Initialen ich mich wohl, an dessen Namen ich mich aber nicht erinnere. Ich bin zu faul gewesen, nachzuforschen. Er war es, der einen ausgezeichneten Artikel über das Schwimmen für die Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica* von 1902 verfaßte, die damals in Druck war. [...] Das wurde zum Ausgangspunkt, zum Beobachtungsrahmen. In der Folge – ich habe es selbst bemerkt – habe ich eine Änderung der Schwimmtechnik am lebenden Beispiel unserer Generation beobachten können. [...] Früher lernte man tauchen, nachdem man schwimmen gelernt hatte. Und als man tauchen lehrte, lehrte man uns, die Augen zu schließen und sie dann im Wasser zu öffnen. Heute ist die Technik genau umgekehrt. Man beginnt die ganze Schulung damit, indem man das Kind daran gewöhnt, sich im Wasser mit offenen Augen zu halten. [...] Zusätzlich hat man die Gewohnheit aufgegeben, Wasser zu schlucken und es wieder auszuspucken. Denn die Schwimmer zu meiner Zeit betrachteten sich als eine Art Dampfschiff. Das war dumm, aber ich vollziehe immer noch diese Geste: ich kann mich nicht von meiner Technik trennen.²⁶

Eine Art Erleuchtung kam mir im Krankenhaus. Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwestern gingen. Ich hatte genug Zeit, darüber nachzudenken. Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich vor allem in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; die jungen Mädchen waren Französinen und gingen auch in dieser Weise. In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden. Dies war ein Gedanke, den ich verallgemeinern konnte. Die Stellung der Arme, der Hände während des Gehens, stellen eine soziale Eigenheit dar und sind nicht einfach ein Produkt irgendwelcher rein individueller, fast ausschließlich psychischer Mechanismen. Beispiel: Ich glaube, ein junges Mädchen erkennen zu können, das im Kloster erzogen wurde. Sie geht meistens mit geschlossenen Fäusten. Ich erinnere mich auch noch an meinen Lehrer in der Tertia, der mir zurief: »Du komische Kreatur, was läßt Du beim Gehen immer Deine großen Hände geöffnet!« Also gibt es eine Erziehung zum Gehen.²⁷

Schließlich drängte sich eine andere Reihe von Tatsachen auf. In allen diesen Elementen der Kunst, sich des Körpers zu bedienen, dominierten die Einflüsse der *Erziehung*. Der Begriff der Erziehung konnte sich über dem der Nachahmung einstufen. Es gibt nämlich besondere Kinder, die sehr große Fähigkeiten zu Nachahmung besitzen, andere wiederum sehr schwach ausgebildete, alle erhalten aber die gleiche Erziehung, wodurch wir die Konsequenzen verstehen können. [...] Das Kind, auch der Erwachsene, imitiert Handlungen, die Erfolg hatten, die zudem bei Personen Erfolg hatten, in die es Vertrauen setzt, und die Autorität auf es ausüben. [...] Genau in diesem Begriff des Prestiges der Person, die im Hinblick auf das nachahmende Individuum

befiehlt, herrscht, bestimmt, befindet sich das soziale Element. In der folgenden Nachahmung liegen das psychologische und das biologische Element.²⁸

Ich sah wohl, wie sich alles beschreiben, aber nicht, wie es sich ordnen ließ; ich wußte nicht, welcher Name, welche Bezeichnung all dem gegeben werden sollte.

Es war sehr einfach, ich mußte mich nur an die meines Erachtens begründete Trennung der traditionellen Handlungen in Techniken und Riten halten. Alle diese Handlungsweisen waren Techniken, es sind die Techniken des Körpers.²⁹

Ich käme nie zum Ende, wenn ich alle die Fakten aufzeigen wollte, die wir aufzählen könnten, um das Zusammenspiel von Körper und moralischen oder intellektuellen Symbolen sichtbar zu machen. Betrachten wir uns in diesem Augenblick einmal selbst. Alles in uns wird vorgegeben. Ich bin unter ihnen der Vortragende, Sie erkennen dies an meiner sitzenden Haltung und an meiner Stimme, und Sie hören mir sitzend und ruhig zu. Wir verfügen über eine Reihe erlaubter und unerlaubter, natürlicher und unnatürlicher Haltungen. So geben wir einer Handlung, wie jemandem starr anzublicken, unterschiedliche Bewertungen: sie ist Zeichen von Höflichkeit bei der Armee und Zeichen der Unhöflichkeit im täglichen Leben.³⁰

Die Dressur ist, wie beim Bau einer Maschine, das Streben nach oder der Erhalt einer Leistung. Hier handelt es sich um menschliche Leistung. Diese Techniken sind also die menschlichen Normen der menschlichen Dressur. Diese Vorgehensweisen, die wir bei Tieren anwenden, haben die Menschen freiwillig auf sich und ihre Kinder angewandt. Sie sind wahrscheinlich die ersten Wesen, die so dressiert wurden, noch vor allen Tieren, die zunächst erst gezähmt werden mußten.³¹

VI.

Ich glaube, daß die grundlegende Erziehung zu all diesen Techniken darin besteht, den Körper seinem Gebrauch anzupassen. Beispielsweise zielen die großen Prüfungen im Ertragen von Schmerzen usw., die bei der Initiation im größten Teil der Menschheit eine Rolle spielen, darauf ab, Kaltblütigkeit, Widerstandsvermögen, Ernsthaftigkeit, Geistesgegenwart, Würde usw. zu erlernen. Der hauptsächlichste Nutzen, den ich heute in meiner früheren Bergsteigerei sehen kann, war die Erziehung zur Kaltblütigkeit, die es mir erlaubte, stehend auf einem winzigen Vorsprung am Rande des Abgrundes zu schlafen.³²

Selbstdressur und die Beherrschung von Körpertechniken kann eine Frage des Überlebens bleiben, »am Rande des Abgrundes« und für eine »erste kritische Zeit«. Verlangt diese Kennzeichnung der »Menschenwelt« noch nach einer allegorischen Deutung von Kafkas *Bericht*? Werden allegorische Deutungen,

wenn man die institutionellen Spielregeln dieses Textes und jeder »Dressur« auf diesen Text abgebildet hat, überflüssig? Keineswegs, die Allegorese wird nur anspruchsvoller, eine Aufgabe, die andere experimentelle Bedingungen der Lektüre verlangt, als man sie in der Forschungsliteratur (die Schriften Benno Wagners immer ausgenommen) vorfindet. Ich werde dies an jener schmerzhaften und kaltblütigen Allegorie demonstrieren, der die historische Interpretation von Kafkas *Bericht* gar nicht ausweichen kann, weil sie mit der Publikation in »Der Jude« 1917 gegeben war, und weil sie der Publikationsakt der Erstveröffentlichung dieses Textes ohne jeden Zweifel provozieren musste. In einigen deutschen Forschungsberichten³³ bleibt diese provozierte Allegorie mittlerweile unerwähnt, hingegen erzählt *Kafka für Eilige* ganz unbefangen, wie es war:

Mitte April 1917. Kafka erhält einen Brief von Martin Buber, in dem dieser um Zusendung einiger Texte für die Zeitschrift »Der Jude« bittet. Franz schickt kurze Zeit später zwölf Texte, darunter »Bericht für eine Akademie«, den er gerade erst zu Ende geschrieben hat. Buber veröffentlicht den Bericht, und endlich passiert etwas. Die Aufnahme des »Berichtes« im Freundeskreise ist enthusiastisch. Kafka hat ins Schwarze getroffen. Max berichtet Franz: »Werfel schreibt begeistert über deine Affengeschichte, findet, daß du der größte deutsche Dichter bist. Auch meine Ansicht seit langem, wie du weißt.« Elsa Brod, die Frau von Max, liest den Bericht im Prager Klub jüdischer Frauen und Mädchen. Ein Bombenerfolg, der über Jahrzehnte auf unterschiedlichsten Bühnen immer wieder gefeiert werden wird. Und Max, der immer umtriebige, ist auch gleich mit einer Deutung zur Hand: »Franz Kafka erzählt nur die Geschichte eines Affen, der von Hagenbeck eingefangen, gewaltsam Mensch wird. Und was für ein Mensch! Das Letzte, das Abschaumhafte der Gattung Mensch belohnt ihn für seine Anbiederungsbemühungen. Ist es nicht die genialste Satire auf die Assimilation, die je geschrieben worden ist! Man lese sie nochmal im Heft des »Juden«. Der Assimilant, der nicht Freiheit, nicht Unendlichkeit will, nur einen Ausweg, einen jämmerlichen Ausweg! Es ist grotesk und erhaben in einem Atemzug. Denn die nichtgewollte Freiheit Gottes steht drohend hinter der tiermenschlichen Komödie.«³⁴

Diese Deutung, Kafkas *Bericht* als Allegorie der jüdischen »Assimilation«, hatte eine schwierige Karriere. Ein »Bombenerfolg« im Ersten Weltkrieg und in Kafkas Freundeskreis, dann aber und sehr viel später mit gespaltenen Folgen: während die angelsächsischen Publikationen die Deutung mit Interesse am Detail der allegorischen Entschlüsselungen verfolgten³⁵ und weiterhin verfeinern,³⁶ wird sie in deutschsprachigen Publikationen meist pro forma mit aufgelistet und immer wieder auch ganz ignoriert. Angst und Methode in den deutschen Literaturwissenschaften scheinen hier zusammen überfordert zu sein, denn die Deutung der Allegorie der »Assimilation« verlangt einen Blick in den Abgrund der historischen Konstellationen von 1917, eine Autopsie der polemischen Sprache des Antisemitismus und der Sprache einer innerjüdi-

schen (und zionistischen) Polemik – und ihrer mehr als verstörenden *Schnittmengen*³⁷ –, wie sie auch in den zitierten Ausdrücken Max Brods von ferne aufscheinen: »das Abschaumhafte der Gattung Mensch«, die »Anbiederungsbemühungen«, der »Assimilant«, der einen »jämmerlichen Ausweg« sucht. Die Interpretation hat hier nur wenige Möglichkeiten, und die einzige scheint – wie in den Schriften Benno Wagners³⁸ – in einer *diskurshistorischen* Aufarbeitung und Distanzierung dieses gewalttätigen Idioms und seiner Schnittmengen zu liegen, und in einem genauen Studium der Figuren, durch die es Kafka gelingen konnte, dieses Idiom in seine literarische Sprache zu übersetzen. Dieser Weg ist notwendig, aber ich werde ihn hier nicht weiter verfolgen, und zwar aus mehreren Gründen. Ich gehe nicht davon aus, dass *Ein Bericht für eine Akademie* eine *Allegorie* der »Assimilation« darstellt, sondern nur davon, dass es sich um eine von Kafka *provozierte* allegorische Lesart – ein Kunststück der provozierten Interpretation – handelt. Der Unterschied ist minimal, könnte aber – »um im Bilde zu bleiben« – der Unterschied zwischen dem sein, was auf der Bühne, und dem, was »vor der Barriere« geschieht. Selbst wenn der *Bericht* nur oder *zuerst* für diese Lesart (und für die Publikation in »Der Jude«) geschrieben wurde – was immerhin möglich bleibt³⁹ –, würde dies an der Konstellation einer »provozierten Lesart« nichts ändern, und wie sich bereits an Max Brods Interpretation ablesen lässt, hat Kafka in den *Bericht* eine ganze Reihe von Fallen eingebaut, durch die er sich der provozierten Lesart mit ihren simplen Identifizierungen und vor allem ihren Urteilen und Verurteilungen wieder entzieht.⁴⁰

Ich gehe davon aus, dass Kafkas Text durch seinen Publikationsakt die Lesart als »Allegorie der Assimilation« provozieren musste, – niemand, der die Literaturgeschichte dieses Publikationsaktes oder auch nur den Jahrgang 1917 des »Juden« studiert, kann diese Voraussetzungen ignorieren⁴¹ –, aber zugleich auf eine noch zu rekonstruierende Weise konterkariert. Auch daher kann ein diskurshistorischer Begriff der »Assimilation« nicht ausreichen, sondern fordert eine *sozialhistorische* Revision, die dem vom Schreiber des »Berichts« in Aussicht gestellten Anspruch auf eine soziale Norm und eine soziale Wirklichkeit – »die Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat« – Paroli bieten kann. Auch ein sozialhistorischer Begriff der »Assimilation« würde in einer Reihe von simplen Identifizierungen enden, wenn man ihn ohne weiteres auf den gewesenen Affen übertrüge. Man kann dies auf die Beschaffenheit jeder Allegorie zurückführen, die »rational faßbare Darstellung eines abstrakten Begriffs in einem Bild, oft mit Hilfe der Personifikation.«⁴² Aber die Auslegung einer Allegorie muss keine vorausliegenden Begriffe identifizieren, sie könnte – statt die Begriffe im Bild wieder zu finden – auch einen einzigen Begriff (etwa den der »Assimilation«) solange auseinander nehmen und wieder neu zusammensetzen, bis auch die Bildbeschaffenheit (von Kafkas *Bericht*) in Bewegung geraten ist.⁴³ Vielleicht provozieren ganz andere Textpassagen den Begriff der

»Assimilation«, als sie bisher in den Mittelpunkt gerückt sind, und anders als sie in der innerjüdischen Polemik (etwa des Kommentars von Max Brod) entworfen wurden, und vielleicht handeln diese Passagen auf eine andere bildhafte Weise von dieser (provozierten) Lesart, als man ohne ein genaueres Studium des Begriffs auch nur hätte denken können. Mehr soll im Folgenden nicht demonstriert werden, denn die Zukunft dieser Lektüre hat alle Zeit der Welt.

Die jüdische »Assimilation« in Europa, so hat Victor Karady die sozialhistorische und sozialpsychologische Literatur zum Thema zusammengefasst,⁴⁴ bedeutete im langen 19. Jahrhundert für die Einzelnen eine schmerzhaft Erfahrung der *erzwungenen Angleichung* an eine misstrauische und oft auch feindliche soziale Umwelt, und eine *doppelte Fremdheit*, in deren Verlauf sich unweigerlich – aber immer wieder auf idiosynkratische Weise – das Gefühl einstellte, weder das eine noch das andere geworden zu sein, weder jener »Jude«, der die Eltern oder Großeltern gewesen waren, noch ein vollständig respektiertes und integriertes Mitglied der jeweiligen europäischen Gesellschaft. Diese Liminalität und ihr Weder-Noch-Gefühl wog um so schwerer, als sie nur durch ein grundlegendes Paradox zustande kommen konnte: die *Befolgung eines äußeren Zwangs* – die Übernahme, Einübung und Befolgung von Normen der Außenwelt – war der einzige Weg, ein *Freiheitsversprechen* einzulösen, das den Weg in die moderne Gesellschaft mit ihren Bildungsidealen, Anerkennungen und Ehrungen, und ihren individuellen Karrierewegen ebnete. Die zentralen Organisationen dieses äußeren Zwangs und seines Versprechens waren die *Institutionen der Erziehung*. Erziehung war daher beides zugleich: Trauma und Ausweg.⁴⁵ Die Befolgung des äußeren Zwangs musste *internalisiert* werden, blieb aber dabei stets *als äußerer Zwang* – und als ständige Überwachung durch eine abweisende Umwelt – erkennbar. Es gab daher gute Gründe, den Freiheitsversprechen dieser paradoxen Konstellation zu misstrauen, und sie als einen bloß pragmatischen »Ausweg« zu differenzieren. Um so mehr, als die *Exklusion* und damit auch die erzwungene *Exklusivität* dieser sozialen Lebenswege gegen Ende des 19. Jahrhunderts trotz immer weitergehender Übernahme der geforderten Normen (bürgerlichen Lebens) nicht abbrach, sondern von Teilen der sozialen Umwelt mit ganz neuer und unverhohlenen rassistischer Vehemenz begründet und forciert wurde.

Das autobiographische Leben in der »Assimilation« war daher in vielerlei Hinsicht – und hier ließen sich wiederum die verschiedensten Autobiographien hinzuziehen – ein Leben auf der Probebühne: es verlangte eine ständige *Selbstbeobachtung*, aber es führte auch zur ständigen Beobachtung eines ganzen Kaleidoskops von »*Doppelgängern*«, an deren Gelingen und Scheitern, an deren Leiden, Lächerlichkeit und Widerstandsfähigkeit man die Voraussetzungen und Folgen, aber auch das »Unassimilierte« oder »Unassimilierbare« des eigenen Lebensweges studieren konnte. Diese Selbstbeobachtung und ihre beständige praktische Übung und Spiegelung hatte in der angesprochenen historischen Epoche zwei auffällige Grenzen, auf die Karady hinweist: zum einen

konnte es den scheinbaren »Nachahmern« der Mehrheitsgesellschaft immer wieder gelingen, sich erst durchsetzende Normen (z.B. sprachliche und schriftsprachliche Normen) der Mehrheitsgesellschaft früher und rigoroser als andere zu entwickeln, so dass sie anderen nicht nur als korrekte, sondern sogar als »hyperkorrekte« Vertreter – oder als *Avantgarde* – einer modernen Norm (oder einer modernen Tendenz) gegenübertraten. Zum anderen war der Ausweg in die Mehrheitsgesellschaft (von einer orthodoxen Lebensweise ausgehend) nur durch *Tabu-Brüche* möglich, etwa durch die Überwindung von Speise-Verboten – *Ekelüberwindung* und Ausweg, aber auch ein Konflikt mit der eigenen Herkunft (und oft auch den Eltern und Großeltern) und die Verheißungen und Beglückungen des Tabu-Bruchs⁴⁶ lagen dicht beieinander.

Wenn man den *Bericht* auf diese sozialpsychologischen Motive abbildet, »im Bilde« und ohne Bild, wird der frühe Erfolg – und das sehr viel schwierigere Nachleben – der ersten allegorischen Lesart von Kafkas Text durchaus plausibel. Aber er wird in seiner damaligen Rhetorik – der antisemitischen Polemik und der innerjüdischen Polemik, auch der des »Juden«, des Publikationsorgans für den »Bericht« – konterkariert. Kafkas *Bericht*, wenn er als Allegorie der Assimilation gelesen wird, stellt keineswegs das in den Mittelpunkt, was die damalige Polemik an der »Assimilation« identifizierte, mit Max Brods Rezension gesprochen: »das Abschaumhafte der Gattung Mensch«, die »Anbiederungsbemühungen«, der »Assimilant«, der einen »jämmerlichen Ausweg« sucht und findet, seine moralische und seine metaphysische Verurteilung; und mit den Hauptmotiven der damaligen Polemik um die »Assimilation«: die »Nachahmung« oder »Nachäffung«, die den Assimilanten von seiner Umwelt ununterscheidbar und zur Teilhabe an einer Nation untauglich macht, obwohl oder weil er nichts anderes besitzt als jene Gabe der ununterscheidbaren »Nachahmung«. Alle diese Motive spielen im *Bericht* – oder in einer textgetreuen allegorischen Lesart – keine tragende Rolle, man könnte sogar sagen: sie werden ausgefiltert.

Der *Bericht* stellt vielmehr in den Vordergrund, und buchstabiert auf seine Weise aus: nicht die ununterscheidbare Angleichung, nicht ihr Versagen, sondern die *Sonderexistenz*, den Auftritt auf einer sozialen *Bühne*, die ständige *Bewährungsprobe*, die tödliche Gefahr, die kein Ende findet. Den *Vorrang der sozialen Norm* und ihrer gedanklichen Bewältigung durch Selbstbeobachtung vor jeder einzelnen Übung der »Nachahmung« (ganz im Einklang mit den theoretischen Betrachtungen von Marcel Mauss und der Soziologie Durkheims). Die Rolle der *Erziehung* und ihrer *Internalisierung*, die Beherrschung einer »Richtlinie«. Die technische Eigenart dieser Erziehung – ohne eine moralische Bewertung der entsprechenden Techniken –, die *Fremd-Dressur* und *Selbstdressur*, ihre mentale und physische *Gewalt*, die eine Fortsetzung der Gefangenschaft bleibt. Die *Überwindung des Ekels* als entscheidende Hemmschwelle vor dem »Ausweg« in die Außenwelt. Das Weder-Noch dieser Existenz, ihre *Liminalität* und *Namenlosigkeit*, ihre Unklassifizierbarkeit (denn die

Institution der Klassifizierungen, der »Zoo«, ist das Gegenbild zum »Variété«. Die *Beobachtung* durch zumindest eine Doppelgängerin und ihre »Unassimiliertheit«, »den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick«. Und zugleich: die *Überforderung der Lehrer*, der Quellen der eindressierten Normen, durch ihren Schüler: »ich verbrauchte viele Lehrer«. Den Anspruch dieses Selbstverhältnisses auf *Dignität*, die *Erfindungskraft* dieses Lebenswegs. Dass die »Freiheit« nicht versprochen werden kann, nur ein »Ausweg«, und die großen Täuschungen der »Freiheit« abzulehnen sind. Dass diese Lebensform *keinen* »Grund« hat. Dass sich der Schreiber ein menschliches – moralisches oder metaphysisches – »Urteil« für die Geschicklichkeit und den »Habitus« dieser Lebensbewältigung⁴⁷ *verbittet*: »Im übrigen will ich keines Menschen Urteil; ich will nur Kenntnisse verbreiten; ich berichte nur; auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet.« (565)

Wenn man diese Indizien durchgeht, spricht einiges dafür, Kafkas *Bericht* als Allegorie der »Assimilation« zu lesen, wenn auch nicht jener Motive, die Max Brod ohne Umschweife zur Interpretation heranzog, und auch jener polemischen Motive nicht, die damals in der zionistischen Polemik und in der antisemitischen Polemik geläufig waren. Kafkas *Bericht* ist – gerade in einer rigorosen allegorischen Lesart einer »Assimilation« des gewesenen Affen – keine Anleitung zum Hass und enthält keine Handhabe zum Selbsthass. Die Allegorie der »Assimilation«, die Kafkas *Bericht* 1917 als Lesart provozierte, steht in ihrer Präzision *heutigen* sozialhistorischen und sozialpsychologischen Begriffen (wie dem oben herangezogenen) sehr viel näher als jeder historischen Semantik der damaligen Auseinandersetzung um die »Assimilation«. Das ist kein Zufall, und es ist auch kein Wunder – denn Viktor Karadys Begriff der »Assimilation« ist vor allem eine gekonnte historische Umsetzung der sozialpsychologischen Motive von Durkheim und Mauss, und die Sozialanthropologie von Durkheim und Mauss ist – unter anderem, unter anderem! aber irreduzibel genug – aus einer soziologischen Verallgemeinerung eben jener jüdischen »Assimilation« hervorgegangen, die Karady zusammenfasste. Das Aufstellen einer persönlichen »Richtlinie«, die zentrale Stellung von Institutionen der Erziehung, der Vorrang von Autorität und Prestige vor jeder »Nachahmung«,⁴⁸ die Externalität jeder »sozialen Tatsache«,⁴⁹ die rituelle Fundierung jeder Gesellschaft,⁵⁰ die Anerkennung einer menschlichen »Dressur«,⁵¹ die tödliche Gefahr, die einer individuellen Person durch die Autorität ihrer sozialen Außenwelt droht,⁵² dass ein Individuum erst zu einer sozialen Person gemacht werden muss, und dass auch das Individuum einer modernen Gesellschaft von der institutionellen Geltung seiner sozialen Person abhängig bleibt⁵³ – all das war eine unausweichliche Erfahrung mehrerer Generationen, und wurde von Durkheim und Mauss zur Grundlage der soziologischen Analyse aller Gesellschaften gemacht.

VII.

Kafkas *Bericht* enthält daher durchaus eine intime allegorische Sprache jener allzu vertrauten und fremden europäischen Fremderfahrung – der »Assimilation« –, und man sollte davon ausgehen, dass dies die ausführlichste und konsistenteste allegorische Sprache ist, die der Text provoziert – ein Kunststück auf der Bühne seiner Lektüre, aber ein ganz und gar durchdachtes Kunststück. Im Einklang mit der von Karady beschriebenen Tatsache, dass in der »Assimilation« eine Folge von äußeren Zwängen durch ständige Selbstbeobachtung internalisiert und auf einer ewigen Folge von Probebühnen eingeübt werden musste, ist diese intime Sprache zugleich eine Bühnensprache: eine autobiographische Sprache der Selbstvergewisserung, die eine Disposition zum Bühnenauftritt schildert, aber auch selbst einen (akademischen) Bühnenauftritt hinlegt.⁵⁴ Sie enthält eine eigenartige Modalform, die der »Bericht« des Schreibers für den Verlauf seines »Auswegs« entwirft, die seltsame Umkehrung des Verhältnisses von »Versprechungen« und »Erfüllungen«. »Assimilation« war an eine Erfahrung der Nachträglichkeit gebunden, denn aufgrund der schwierigen Beschaffenheit der Mehrheitsgesellschaft konnte erst die Einlösung eines Versprechens der »Assimilation« beweisen, ob selbst die institutionell garantierten Versprechen zu Recht gegeben worden, und ob sie überhaupt Versprechen gewesen waren:

Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie werden würde, das Gitter aufgezogen werde. Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat. (562f.)

Gilt diese Modalform auch für die Vorlagen, die in den *Bericht* eingegangen sind? Zumindest eine Vorlage und Vorgeschichte dieses Textes scheint mir diese Modalform aufzuweisen: das nachträgliche Erscheinen einer allegorischen »Versprechung«, die aber erst erscheint, wenn man Kafkas Text als eine seiner »Erfüllungen« liest. Um dieses nachträgliche Versprechen zu entwickeln, brauche ich etwas Zeit, die Zeit aus der Vorgeschichte des Abendlandes. Der Akademische Affe⁵⁵ ist ein allegorisches Motiv, das in der Renaissance von einem römischen Philologen für das einflussreichste Nachschlagewerk der allegorischen Künste erfunden wurde, die »Iconologia« von Cesare Ripa. Seit 1613 war der Akademische Affe eine Figur im Ensemble einer Allegorie der »Accademia« und personifizierte die »Gelehrsamkeit, Wissenschaften und Literatur in einer Akademie«.⁵⁶ Nur wenige Allegorien repräsentierten bei Ripa keine Tugenden, Laster oder Affekte, sondern ganze Institutionen, und in diesem Falle auch die Universität, »weil sich die Renaissance-Universitäten als Nachfolgerinnen der antiken Akademie verstanden und entsprechend nannten.«⁵⁷

Die Vorlage für das Motiv des akademischen Affen lag in Ägypten; es handelt sich um eine Umsetzung der Personifizierung des ägyptischen Schreiber-Gottes Thoth durch einen Pavian. Bereits Conrad Gesner hatte in seiner *Historia Animalium* von 1551 darauf verwiesen, dass diese Beziehung zwischen Schrift und Pavian auch ein Pendant in den Variété-Künsten dressierter Affen hatte. Zusammengefasst:

Zur Zeit der Ptolemäer lehrten die Ägypter die Paviane Buchstaben zu schreiben, zu tanzen und die Flöte und Harfe zu spielen. Für diese Kunststücke sammelt ein Pavian von den Zuschauern Geld ein und tut es in seinen umgebundenen Beutel, so wie die professionellen Bettler.⁵⁸

Das weltliterarische Motiv des Akademischen Affen ist keineswegs aus der Beobachtung wirklicher Affen entstanden, aber auch nicht aus der europäischen Tradition der Affenverachtung und dem Motiv der äffischen Nachahmung, sondern aus den »Hieroglyphica« des Valerianus:

Thoth ist auch der schriftkundige Gott der Weisheit. Als solcher hat er die Sprache, die Hieroglyphen und die wissenschaftliche Literatur erschaffen. [...] Wo immer es in der ägyptischen Religion oder Wissenschaft etwas zu schreiben gibt, taucht Thoth als Sekretär der Götter, großer Erfinder, Gelehrter und Zauberer auf. Als ibisköpfiger Schreiber notiert er auf seiner Tafel die Ergebnisse des Herzwiegens beim Totengericht, während er gleichzeitig in Affengestalt auf dem Drehpunkt der Waage sitzt und über die korrekte Messung wacht. [...] Die bloße Fähigkeit zur Nachahmung, die der Pavian mit anderen Affen teilt, war jedenfalls nicht die primäre Ursache seiner Verehrung.⁵⁹

Zwar wurde in den Akademischen Affen auch das Motiv der künstlerischen und dichterischen Nachahmung integriert, aber nur als untergeordnetes Motiv im Ensemble der göttlichen Eigenschaften der schreibenden Weisheit.⁶⁰ Auf die Dauer konnte das in Europa nicht gut gehen. »Die negativen Bedeutungen aller anderen Affen in der europäischen Symbolwelt ließen eine so konträre Sonderbedeutung wie ›Weisheit‹ (und damit Seriosität) für den einen akademischen Pavian nicht zu. Der heilige Affe des ägyptischen Thot [...] blieb ein isoliertes, sonderbares und besonderes Zeichen, dessen Bedeutung nur der historisch und literarisch versierte Gelehrte kannte« – also im Grunde nur die Akademie selbst. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde der Akademische Affe irreparabel demontiert, wenn auch aus ganz verschiedenen Gründen: die ägyptischen Motive wurden aus der europäischen Überlieferung ausgeschieden; die Fähigkeiten wirklicher Affen wurden nüchterner beurteilt und anatomisch seziiert; und die Nachahmung und mit ihr das äffische Vermögen unterlag jener fundamentalen Kritik, aus der erst der moderne Literaturbegriff hervorgehen konnte. Am Ende der Entwicklung steht ein unverständlich gewordener Affe,

den Zimmermann an einer letzten großen Illustration des Akademischen Affen von 1819 abliest:

Was ist nach zweihundert Jahren textlicher Diskussionen und bildlicher Metamorphosen aus dem Thot-Pavian geworden? Ein schwanzloser, rundköpfiger Berberaffe hockt frierend zusammengekauert und stumpfsinnig wie ein isoliert gehaltenes Käfigtier auf der Erde. Er übt keine Tätigkeit aus und hat in dem Ensemble trotz seiner Größe und prominenten Plazierung keine erkennbare Funktion.⁶¹

Wenn es den Akademischen Affen nicht gäbe, müsste man ihn erfinden, müsste ihn ein Philologe erfinden – um Kafkas *Bericht* zu interpretieren. Schon einmal ist ein akademischer Affe in Europa unterwegs gewesen, zwischen 1613 und 1819, zweihundert Jahre; und der eigensinnige Anspruch dieses Affen war dazu angetan, mit dem negativen Affenbild Europas zu kollidieren, das ihn zunehmend auf die wohlbekanntere Domäne der äffischen »Nachahmung« festschrieb und dann zusammen mit der antiken Erziehungsform – der »institutio« Europas⁶² – und ihrer »imitatio« abwertete. Am Ende war die Genealogie des Akademischen Affen vergessen, bis er im Ensemble der Akademie als Sinnbild der Dummheit erschien, das hilflos in den Blättern des von ihm einstmals geschriebenen und erfundenen Buches zauste: er hatte vergessen, wozu Bücher und Hieroglyphen gut waren, und seine Künstler hatten vergessen, wozu ein akademischer Affe gut war.

Und dann geschah das Erstaunliche, 1917, das letzte, noch ungeschriebene Kapitel in der Geschichte des Akademischen Affen: noch einmal schrieb ein aus Afrika stammender Affe für eine Akademie und begründete im Schreiben seinen Anspruch auf eine eigensinnige Erfindungskraft, noch einmal geriet der schreibende Affe zu einer vielschichtigen literarisch-philologischen Allegorie, noch einmal wurde der Affe aus seinem Käfig (von 1819) auf die Bühne einer Akademie geholt. Und noch einmal diente diese Bühne zur Personifizierung einer ganzen Reihe von Institutionen der Erziehung, wurde das Motiv der Nachahmung den institutionellen Normen der Erziehung strikt untergeordnet. Als könne man die ikonographische Verbindung von Affe und Akademie durch eine sorgfältige Abhandlung, durch das Schreiben des ehemaligen Affen an eine Akademie grundlegend berichtigen. Und auch in der Rezeption von Kafkas *Bericht* findet man den Vorgang, dass sich die Erfindungsgabe des schreibenden (Ex-)Affen gegen das Motiv der Nachahmung nicht behaupten kann, dass eine immer wieder abgewertete Nachahmung sich als Hauptmotiv der Interpretation durchsetzt und die allegorischen Auslegungen bestimmt, trotz aller Vorsichtsmaßnahmen, die in seinen »Bericht« eingebaut wurden.

Kafkas Schreiber ist kein chiffrierter Erfindergott mehr wie der Affe in Castelinis »Accademia«, aber er ist ein vertrackter Nachfahre des ägyptischen Schreibergottes, eine unvorhergesehene Hommage. Und durch die Ritzen und das Fell dieses anonymen Zwischenwesens, weder Affe noch Mensch, bläst

immer noch ein schwacher Hauch von jener befremdlichen kosmologischen Macht, die in Kafkas Texten nur von solchen Zwischenwesen ausgehen kann. Nicht umsonst setzt der Text mit einer Überlagerung von mythologisch-theologischen Anspielungen ein, Todesgefahren durch einen feindlichen Apoll, die des Marsyas, dem die Haut abgezogen wurde, die des Achill, kondensiert in ein Kitzeln, das auch Heike Behrend ihrem Forschungsbericht als Motto⁶³ voranstellte:

War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde es gleichzeitig mit meiner vorwärts gepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger; wohler und eingeschlossener fühlte ich mich in der Menschenwelt; der Sturm, der mir aus meiner Vergangenheit nachblies, sänftigte sich; heute ist es nur ein Luftzug, der mir die Fersen kühlt; und das Loch in der Ferne, durch das er kommt und durch das ich einstmals kam, ist so klein geworden, daß ich, wenn überhaupt die Kräfte und der Wille hinreichen würden, um bis dorthin zurückzulaufen, das Fell vom Leib mir schinden müßte, um durchzukommen. Offen gesprochen, so gerne ich auch Bilder wähle für diese Dinge, offen gesprochen: Ihr Affentum, meine Herren, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles. (559)

Anmerkungen

- 1 Heike Behrend: »Menschwerdung eines Affen. Bemerkungen zum Geschlechterverhältnis in der ethnographischen Feldforschung«, in: *Anthropos* 84 (1989), S. 555-564, hier S. 558.
- 2 Ebd., S. 560.
- 3 Ebd., S. 562f.
- 4 Ebd., S. 563.
- 5 Franz Kafka: »Zwei Tiergeschichten. 2. Ein Bericht für eine Akademie«, in: *Der Jude 2* (1917), S. 559-565. Alle weiteren Zitate nach dieser Erstveröffentlichung, die sich in zahlreichen Varianten von der späteren Buchfassung unterscheidet; erschienen auch beim Institut für Textkritik: Faksimiles der Kafka-Drucke zu Lebzeiten (Zeitschriften und Zeitungen), www.textkritik.de/kafkazs/17i_akademie, Abruf vom 13.06.2003.
- 6 Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York und London: Routledge 1993, S. xiii-xix (»A report to the academy«).
- 7 Prof. Michael Harbsmeier (Kopenhagen) berichtet mir, dass es einem dänischen Studenten vor einigen Jahren mithilfe einer Legitimation durch Kafkas Text gelang, seine mündliche Prüfung unter einer Affenmaske abzulegen.
- 8 Mögliche Vorlagen identifizieren etwa: Patrick Bridgwater: »Rotpeters Ahnen, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Literatur«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 447-462; Horst-Jürgen Gerigk: *Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hürtgenwald: G. Pressler 1989; Gerhard Neumann: »Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), S. 87-122.

- 9 Gerhard Neumann: »Ein Bericht für eine Akademie«. Erwägungen zum »Mimesis«-Charakter Kafkascher Texte«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49 (1975), S. 166-183, hier S. 179.
- 10 Insbesondere die beiden Texte: (1.) Peter Altenberg: »Der Affe Peter«, in: Neues Altes, Berlin 1911, S. 73f.; nachgewiesen durch: Alexander Honold: »Die Ausstellung des Fremden. Berichte von der Menschenschau«, Vortrag an der Universität Basel am 15.5.2003; (2.) Anon.: »Consul, der viel Bewunderte. Aus dem Tagebuch eines Künstlers«, in: Prager Tagblatt vom 1. April 1917; nachgewiesen durch: Walter Bauer-Wabnegg: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik, Erlangen: Palm & Enke 1986, S. 127-159, Transkription und Faksimile des Textes: S. 134-139.
- 11 Hartmut Binder: Kafka. Der Schaffensprozeß, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, darin: »Rotpeters Ahnen: »Ein Bericht für eine Akademie«, S. 271-305; Annette Schütterle: Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozeß als »System des Teilbaues«, Freiburg: Rombach 2002, S. 184-204.
- 12 Lorna Martens: »Art, Freedom, and Deception in Kafka's *Ein Bericht für eine Akademie*«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61 (1987), S. 720-732.
- 13 »These interpretations do not conflict because they do not intersect: they start from unrelated premises and deal with different aspects of the story.« Ritchie Robertson: Kafka. Judaism, Politics, and Literature, Oxford: Clarendon Press 1985, S. 165.
- 14 Dank an Daniel Antunovic für Formulierungshilfe.
- 15 In einer Skizze für den späteren *Bericht* heißt es: »Ich hatte die Kiste vor mir. Öffne die Bretterwand, beiße ein Loch durch, presse Dich durch eine Lücke, die in Wirklichkeit kaum den Blick durchläßt und die Du bei der ersten Entdeckung mit dem glückseligen Heulen des Unverstandes begrüßest. Wohin willst Du? Hinter dem Brett fängt der Wald an,« – und nach diesem Komma bricht das Fragment ab, zwischen Brett und Wald, denn über den »Wald« sagt Kafkas ehemaliger Affe auch hier nichts. (NI 388)
- 16 Diese Sicht von Kafkas *Bericht* wurde angedeutet durch: Lawrence O. Frye: »Word Play. Irony's Way to Freedom in Kafka's *Ein Bericht für eine Akademie*«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 55 (1981), S. 457-475. – »Language is, like his activity on the Variété stage, also a performance.« (S. 457)
- 17 Widerwille und Ekel stehen auch in den vorbereitenden Skizzen zum *Bericht* im Mittelpunkt. (Vgl. NI 384-399, insb. 385, 386f.)
- 18 Dem widerspricht im Übrigen nicht, dass der gewesene Affe gleichzeitig die Rolle seines ersten Mentors und Trainers – des Matrosen auf dem »Zwischendeck« – gebührend würdigt. Der Verlauf einer Interaktion, die man durchaus als eine routinierte Abrichtung und Dressur lesen kann, wird keineswegs versteckt und lässt sich in ihren Mitteln ohne weiteres rekonstruieren, aber im Mittelpunkt des *Berichts* steht die kognitive Eigenentwicklung des Protagonisten.
- 19 H. Binder: Der Schaffensprozeß, S. 295-298.
- 20 Carl Hagenbeck: Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen, Leipzig: Verlag Paul List 1928, S. 166f. – Vergleiche den hier gewünschten »Weg zur Psyche des Tieres« mit den Sätzen zum ersten Unterricht des gewesenen Affen: »Er begriff mich nicht; er wollte das Rätsel meines Seins lösen.« (563)
- 21 Die Einrahmung für den »Irrsinn« liegt insbesondere in der betont philisterhaften Künstler-Existenz des gewesenen Affen. Man könnte sagen, Kater Murr und Kapellmeister Kreisler fallen hier endgültig zusammen: »Die Hände in den Hosentaschen, die Weinflasche auf dem Tisch, liege ich halb, halb sitze ich im Schaukelstuhl und schaue aus dem Fenster. [...] Komme ich spät nachts von Banketten, aus wissenschaftlichen Gesellschaften, aus gemütlichem Beisammensein nach Hause [...]« (Gruß an Georg Stanitzek, den Simson der deutschen Philisterliteratur).
- 22 Vgl. das analoge Finale von *Ein Hungerkünstler*. (D 348f.) Die letzte Antwort des Hungerkünstlers an seinen Aufseher ist zugleich seine letzte Aufführung, das letzte »Kunststück« des Hungerkünstlers, der (durch einen vertrackten Dialog) genau das sagt, was er glaubt, als Künstler in diesem Moment sagen zu müssen, um Erfolg zu haben, einen finalen Erfolg, der wie ein Dementi seiner Lebensleistung aussieht, aber einen undementierbaren, weil finalen Erfolg. – Vgl. den Kanon, den Kafka (im so genannten »Testament« vom 19.11.1922) aus seinen Schriften zusammengestellt hat: »Von allem, was ich geschrieben habe gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler«. (D 454) Dieser Kanon listet nur ganz bestimmte Schriften aus der Zeit 1912-1917 und

die Erzählung *Ein Hungerkünstler* auf, d.h. vor allem Erzählungen, die eine – bei allen Unterschieden – analoge Plot-Verknüpfung (von »Apparat«, »Bedienungsanleitung«, »Einrichtung« und »Selbstdemontage«) aufweisen. – Man kann *Ein Bericht für eine Akademie* auch als eine frühe Selbstkanonisierung Kafkas lesen (die noch mit der sehr viel späteren aus dem »Testament« kongruiert – aber selbstredend nicht mit den Kanonisierungen der Rezeptionsgeschichte, die sich von Kafkas Entwurf einer Selbstkanonisierung von Anfang an fortbewegt hat), d.h. als eine hieroglyphische Darstellung seiner bevorzugten Plot-Verknüpfung der »Richtlinie«, des »Kunststück«-Charakters der Erzählungen in der Zeit zwischen 1912 und 1917 (und später, als offene Reprise, in *Ein Hungerkünstler*). Schließlich enthält der *Bericht* eine markante Datierung: »fünf Jahre trennen mich vom Affentum« (559); eine Datierung, die auch in den vorbereitenden Skizzen zum *Bericht* erscheint: »Fünf Jahre, am fünften August werden es fünf Jahre.« (NI 387) Es bleibt einer weiteren Interpretation überlassen, dieses Datum auf die im August 1912 eingetretene Bekanntschaft mit Felice Bauer, und auf den wenig späteren, von Kafka als Durchbruch empfundenen Schreibprozess im *Urteil* zu beziehen; hier nur ein Indiz für diese – poetologische, werk/auto/biographische – Lesart: *Das Urteil* endet bekanntlich im »Tode des Ertrinkens«, »über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn. Schon hielt er das Gelände fest wie ein Hungeriger die Nahrung«. (D 60f.) Der gewesene Affe berichtet davon, dass er beim Sprung in die »Menschengemeinschaft« vor fünf Jahren die Schnapsflasche »als Trinker vom Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank, nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler sie hinwarf« (564), wirklich und wahrhaftig [...] er trank.

- 23 Georges Devereux: *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, München: Hanser 1973.
- 24 Denn zumindest einmal streift Kafkas *Bericht* durchaus das, was man eine linguistische Erörterung nennen könnte, er wird zur Erläuterung einer »Redensart«, und zwar ausgerechnet dort, wo es um den Status der »Durchschnittsbildung eines Europäers« geht: »Durch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, habe ich die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht. Das wäre an sich vielleicht gar nichts, ist aber insofern doch etwas, als es mir aus dem Käfig half und mir diesen besonderen Ausweg, diesen Menschenausweg verschaffte. Es gibt eine ausgezeichnete deutsche Redensart: sich in die Büsche schlagen; das habe ich getan: ich habe mich in die Büsche geschlagen.« (564f.)
- 25 Aby Warburg: *Schlangensymbol*, Berlin: Wagenbach 1988; Hugo Schuchardt: »Der Individualismus in der Sprachforschung«, in: *Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, 204 (1925) (erschienen 1926), S. 1-21 (im Anschluss an: »Individualismus« in: *Euphorion* 16 (1923), S. 1-8); Marcel Mauss: »Die Techniken des Körpers«, in: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. II, Frankfurt/Main: Ullstein 1978, S. 197-220.
- 26 M. Mauss: »Die Techniken des Körpers«, S. 200f.
- 27 Ebd., S. 202.
- 28 Ebd., S. 203.
- 29 Ebd., S. 205.
- 30 Ebd., S. 206.
- 31 Ebd., S. 208.
- 32 Ebd., S. 219.
- 33 Etwa in H. Binder: *Der Schaffensprozess*.
- 34 Karla Reimert: *Kafka für Eilige*, Berlin: Aufbau 2003, S. 118.
- 35 William C. Rubinstein: »Franz Kafka's *A Report to an Academy*«, in: *Modern Language Quarterly* 13 (1952), S. 372-376; Robert Kauf: »Once Again: Kafka's *A Report to an Academy*«, in: *Modern Language Quarterly* 15 (1954), S. 359-365.
- 36 R. Robertson: *Kafka*, S. 164-169.
- 37 Vgl. ebd., S. 162-169.
- 38 Benno Wagner: »[...] und könnte Dolmetscher sein zwischen den Vorfahren und den Heutigen.« *Zum Verhältnis von Bio-Macht, Kunst und Kanonizität bei Kafka*, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart: J. B. Metzler 1998, S. 396-415, insb. S. 400-406; Ders.: »Der Bewerber und der Prätendent. Zur Selektivität der Idee bei Platon und Kafka«, in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 8 (2000), S. 273-309; Ders.: »Die Welt geht ihren Gang, und Du machst Deine Fahrt.« *Zur Problematik des »normalen Lebens«*, in: Annette Keck/Nicolas Pethes

- (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld: transcript 2001, S. 211-225, insb. S. 221-224.
- 39 Denn der *Bericht* wurde zwischen dem 6. und dem 22. April 1917 geschrieben, und dann an Buber geschickt. (Vgl. Bauer-Wabnegg: *Zirkus und Artisten*, S. 143.) Bubers Aufforderung an Kafka, ihm Texte zur möglichen Publikation zu schicken, ist nicht erhalten, liegt aber der Niederschrift von *Ein Bericht* vermutlich voraus. Vgl. Martin Buber: *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten*, Bd. 1, S. 491-494.
- 40 Insbesondere durch jene bereits bei Brod zu findende, und dann hartnäckig tradierte Fehlinterpretation, der »Affe« sei »Mensch« geworden: »Und was für ein Mensch!«
- 41 Wie Robert Kauf bereits 1954 feststellte, Kauf: *Once Again*, S. 364.
- 42 Duden: *Das Fremdwörterbuch*, Mannheim: Bibliographisches Institut 1982, S. 51.
- 43 Der *Bericht* selbst kündigt diese Bewegung und ihre Unsicherheit mit den ersten Sätzen an, indem das, was als fiktive Realität entworfen wird, einmal ein Bild, und ein andermal gerade keines sein soll: »aber im Grunde allein, denn alle Begleitung hielt sich, um im Bilde zu bleiben, weit vor der Barriere. [...] Offen gesprochen, so gerne ich auch Bilder wähle für diese Dinge, offen gesprochen: Ihr Affentum, meine Herren, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine.« (559)
- 44 Victor Karady: *Gewalterfahrung und Utopie. Juden in der europäischen Moderne*, Frankfurt/Main: Fischer 1999, insb. S. 145-173. – Es folgt ein Versuch der Kondensation von Karadys sozialpsychologischer Analyse.
- 45 Ebd., S. 155, S. 169.
- 46 Vgl. etwa die sozialpsychologische Analyse von Philip Roths Roman *Portnoy's Complaint* durch A. Segal: »Portnoy's Complaint and the sociology of literature«, in: *The British Journal of Sociology* 22 (1971), S. 262-268, ausschnittsweise abgedruckt unter dem Titel: »Breach of One Rule Breaches the System of Rules«, in: Mary Douglas (Hg.), *Rules & Meanings*, Harmondsworth: Penguin 1973, S. 257-265.
- 47 Vgl. M. Mauss: »Die Techniken des Körpers«, S. 208 (zur »Geschicklichkeit«), S. 202 (zum »habitus«).
- 48 Vgl. ebd.
- 49 Emile Durkheim: *Die Regeln der soziologischen Methode*, Frankfurt/Main 1984.
- 50 Emile Durkheim: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.
- 51 M. Mauss: »Die Techniken des Körpers«.
- 52 Marcel Mauss: »Über die physische Wirkung der von der Gemeinschaft suggerierten Todesvorstellung auf das Individuum«, in: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. II, S. 176-195.
- 53 Marcel Mauss: »Eine Kategorie des menschlichen Geistes: Der Begriff der Person und des »Ich«, in: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. II, S. 221-252.
- 54 Und wenn meine Lesart (aus Anm. 22) eine Berechtigung hat, enthält der *Bericht* auch eine werk/auto/biographische Sprache Kafkas, nicht eine Allegorie jeder Künstlerschaft oder dichterischen Tätigkeit (eine Obsession der germanistischen Kafka-Interpretationen), sondern eine Rekapitulation seiner besonderen und idiosynkratischen Arbeit an »Kunststücken«, die hier zugleich als Bühnenauftritt der öffentlichsten Motive einer Allegorie der »Assimilation«, und als Erörterung einer intimen und einmaligen Kunst der Selbstbeobachtung zur Geltung gebracht wird. Und zu dieser Einheit von Selbstbeobachtung und äußerem Zwang passt es nur zu gut, dass sowohl die Motive der »Assimilation«, als auch die Motive der Selbstbeobachtung und Selbstdressur (im *Bericht* mehr als in jedem anderen Text Kafkas) aus fremden Quellen (der europäischen Affenliteratur) – aus einer übermächtigen literarischen und sozialen *Außenwelt* – übernommen wurden, aber um diese durch einen *ehemaligen Affen* und seine »Richtlinie« zu konterkarieren. »These interpretations do not conflict because they do intersect: they start from related premises and deal with the same aspects of the story.«
- 55 Meine Darstellung folgt der monographischen Arbeit von Hans-Joachim Zimmermann: *Der akademische Affe. Die Geschichte einer Allegorie aus Cesare Ripas »Iconologia«*, Wiesbaden: L. Reichert 1991.
- 56 Ebd., S. 33.
- 57 Ebd., S. 44.
- 58 Ebd., S. 49.
- 59 Ebd., S. 67.
- 60 Vgl. ebd., S. 32.
- 61 Ebd., S. 436.

- 62 Henri-Irénée Marrou: *Geschichte der Erziehung im Altertum*, München: dtv 1977.
- 63 Vgl. H. Behrend: »Menschwerdung«, S. 555. – Der vorliegende Text ist die erweiterte Fassung einer Antrittsvorlesung als Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz im Dezember 2003. Dank an Jürgen Fohrmann, Thomas Hauschild und Albrecht Koschorke, dass es so weit kommen konnte, an Nacim Ghanbari und Thomas Schestag für Kommentare, an Arne Höcker und Oliver Simons für ihre Geduld, und an Benno Wagner für eine Nacht an der Kistenwand.

John Zilcosky

Von Zuckerbaronen und Landvermessern Koloniale Visionen in Schaffsteins Grüne Bändchen und Kafkas *Das Schloß*¹

Ich [bin] ein braves Kind und Liebhaber der Geographie
Franz Kafka, *Brief vom 12. Februar 1907 an Max Brod*

Außerdem stand in jeder Nummer [einer alten Zeitung] die Fortsetzung eines Romans der hieß »die Rache des Kommandeurs«. Von diesem Kommandeur, der immer einen Dolch an der Seite trug, bei einer besonderen Gelegenheit hielt er ihn sogar zwischen den Zähnen, träumte ich einmal. (T 687)

Seit langem zerbrechen sich Leser den Kopf über den Beruf des Protagonisten in Kafkas *Das Schloß*. Weshalb beschließt Kafka, den gesichtslosen Helden seines unzugänglichsten Romans einen Landvermesser werden zu lassen? Die Forschung hat weit reichende Spekulationen über K.s Beruf angestellt, von metaphorischen Deutungen bis zu etymologischen Herkunftsfragen,² doch lediglich Peter Neumeyer verweist auf eine bestimmte historische Vorlage, die Kafka beeinflusst haben könnte. Der Landvermesser, wie auch der Folterapparat seiner *Strafkolonie*, könnten einem populären Reisebuch entnommen sein, das 1914 in der Reihe *Schaffsteins Grüne Bändchen* erschienen ist: Oskar Webers *Der Zuckerbaron: Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika*.³ An Felice Bauer schrieb Kafka 1916:

Unter ihnen [den grünen Büchern von Schaffstein] ist z.B. ein Buch, das mir so nahegeht, als handelte es von mir oder als wäre es die Vorschrift meines Lebens, der ich entweiche oder entwichen bin (dieses Gefühl habe ich allerdings oft), das Buch heißt der Zuckerbaron, sein letztes Kapitel ist die Hauptsache. (BF 738)

In diesem letzten Kapitel klettert der alternde Landvermesser Weber auf einen Berggipfel, um seine Besitzungen und seine Diener zu überblicken. In einem Moment romantisch-teutonischer Reflektion denkt er darüber nach, sich einst auf der Spitze dieses Berges begraben zu lassen.

Diese Lektüre könnte Kafka bei der Berufswahl seines Helden beeinflusst haben, denn in einer ersten Skizze des Romans vom Juni 1914 (*Verlockung im Dorf*) reist der Protagonist zwar in ein Dorf, übernachtet auch in einem Gasthof, doch erst nachdem Kafka 1916 den *Zuckerbaron* liest, erhält der Held des *Schlusses* einen Beruf.⁴ Bereits für seinen ersten Roman *Der Verschollene* hat-

te Kafka auf einen Reisebericht, Holitschers *Amerika: heute und morgen*, als Quellmaterial zurückgegriffen.⁵ Seine Vorliebe für »Reisebücher« und seine »Sehnsucht nach Freiheit und fernen Ländern« – so Max Brod in seinem Nachwort der Erstausgabe – inspirierte bereits hier seine Prosa.⁶ Von Februar bis September 1922 schließlich, während seiner Arbeit am Roman, beschäftigte sich Kafka mit Webers »volkstümlichen« *Zuckerbaron*,⁷ im Juni desselben Jahres verschickte er sogar einen Katalog mit den *Grünen Bändchen* an seine Schwester Elli: »Schaffsteins Grüne Bändchen aus dem beiliegenden Katalog«, so schreibt er in seiner Begleitnotiz, »sind fast alle für Karl [...]; ich liebe besonders Nr 50, 54 und 73, habe aber keine von diesen und hätte sie gern«. ⁸ Nummer 54 ist *Der Zuckerbaron*, Nummer 50 ist ein weiteres Buch von Weber, das von einem Landvermesser handelt: *Briefe eines Kaffeepflanzers: Zwei Jahrzehnte deutscher Arbeit in Zentral-Amerika* (1913).⁹

Ein exaktes Modell für Kafkas literarische Figur des Landvermessers findet sich in diesen Quellen freilich nicht, wohl aber belegen diese Lektürespuren, dass Kafkas Roman mit einem Diskurs der Jahrhundertwende verbunden ist.¹⁰ Klingt nicht auch das hebräische Wort für Messias *mashiakh* ähnlich wie *mashuakh*: »Landvermesser«?¹¹ Statt nach der einen Vorlage zu suchen, möchte ich Kafkas Protagonisten in Bezug zu populären Vorstellungen der Landvermessung setzen, wie sie zur Jahrhundertwende gängig waren. Wie sich zeigen wird, ist dieser Diskurs über das Landvermessen mit kolonialen Fragen nach dem Territorium, der Sprache und der (technologisierten) Sehweise verbunden. Kafka, so meine These, versucht mit dem *Schloß* einer kolonialen »Vorschrift« zu »entweichen«, er thematisiert jene Strukturen, in denen der Kolonialismus seine Macht entfaltet. Doch dieser Entzug ist, wie im Großteil seines erzählerischen Werks, eng mit den Strukturen verknüpft, die es zu vermeiden gilt.

Der Diskurs des Landvermessens

Die Ankunft eines Landvermessers, so Wilhelm Emrich bereits 1957, verheißt eine Neubestimmung der Grenzen, folglich aber auch, dass die Autorität des Schlosses in Frage gestellt sein könnte.¹² Möglicherweise ist vor allem darum der Aufständische Brunswick daran interessiert, einen Vermesser anzuheuern. Auch diese Ausgangslage in Kafkas Roman lässt sich historisch kontextualisieren. Nach der Auflösung der österreichischen und deutschen Kaiserreiche im Jahre 1918 war man auf Landvermesser angewiesen. Es galt, Grenzen neu zu bestimmen, Nationen zu definieren. In einem Roman von 1922 hat die Landvermessung folglich vor allem eine geopolitische Bedeutung.¹³ Im österreichisch-ungarischen Kaiserreich war der Landvermesser ein hochrangiger Regierungsbeamter, dessen Position die Sonderrechte und die Verantwortung eines Notars mit sich brachte. Auch die imperialen Regierungen Spaniens, Großbritanniens und Frankreichs stellten Vermesser ein, um Grenzen neu zu

ziehen und zu festigen, auch außerhalb Europas. Nicht nur die Reise Alexander von Humboldts, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts Lateinamerika vermaß, wurde von der spanischen Krone finanziert. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden zahlreiche Vermesser verschickt, meist begleitet von Kartographen, Künstlern, Botanikern und Zoologen, deren gemeinsames Ziel es war, nationale Grenzen festzulegen, zu kartographieren und zu klassifizieren. Wie Mary Louise Pratt schreibt, wurden die Europäer in den kolonisierten Gebieten mit ihren »odd-looking instruments« und ihren »obsessive measurings« als Maßnehmer identifiziert.¹⁴ Ihre Handlungen indes waren alles andere als harmlos. Definiert man den modernen Staat als jene Entität, die das alleinige Recht besitzt, innerhalb ihrer vorgeschriebenen Grenzen Gewalt auszuüben,¹⁵ dann lieferte das scheinbar friedfertige Vermessen die geographischen Parameter zur Staatsgewalt.

Nicht anders ist das Berufsbild in den von Kafka so verehrten *Grünen Bändchen* dargestellt. Oskar Webers *Zuckerbaron* beginnt seine Karriere als Landvermesser im späten 19. Jahrhundert in Lateinamerika; er ist keine Ausnahme in der reaktionären Tradition des Berufsstandes. Wie viele der europäischen Zeitgenossen in Lateinamerika, so beginnt auch der Zuckerbaron sein Abenteuer als Angestellter einer post-imperialen Regierung, die nach wie vor europäische Interessen vertritt. Sein Auftrag: Er soll das Land aufteilen, das später an Kaffee- und Zuckerspekulanten verkauft wird. Dabei macht er von technischen Fähigkeiten Gebrauch, die er sich während seines Militärdienstes im französisch-preußischen Krieg angeeignet hat. Sieben Jahre verbringt er in diesem Beruf, vermisst er »herrenlose« Gebiete (die wahrscheinlich von Einheimischen bewohnt werden), um sie für den Verkauf an Unternehmer vorzubereiten. Da »das Kaffeebauen damals ein Geschäft mit goldenem Boden war, so wurden überall herrenlose Ländereien der Regierung abgekauft; diese Ländereien [...] mußten vermessen werden.«¹⁶ Der Held jenes Buches, das Kafka so begeistert seine »Vorschrift« nannte, ist also eingebunden in die Machenschaften einer Kolonialmacht.

Wie gut war Kafka – über die Lektüre des *Zuckerbarons* und der *Briefe eines Kaffeepflanzers* hinaus – mit der historischen Figur des reisenden Landvermessers und mit ihrem reaktionären Kontext vertraut? Kafka war passionierter Leser von Reiseliteratur jeglicher Art, die *Grünen Bändchen* erwähnt er zwischen 1912 und 1922 fünf Mal, stets lobend, am fünfzehnten Dezember 1913 sogar zu Tränen gerührt. Mindestens sieben der Bände waren in seinem Besitz.¹⁷ Es ist also anzunehmen, dass Kafka die immer beliebter werdende Figur des reisenden Vermessers, der öfter in den *Grünen Bändchen* erscheint, bestens bekannt war.¹⁸ Die Verbindung zwischen Landvermessern und dem Kolonialismus schließlich dürfte Kafka direkt durch seinen Onkel Josef erkannt haben, der in Gebieten arbeitete, die für die exzessiven Vermessungen der Jahrhundertwende exemplarisch waren: in Panama und dem Kongo. Im Kontext der geopolitischen mithin reaktionären Handlungen des typischen Land-

vermessers um die Jahrhundertwende ist es also nicht verwunderlich, dass der Vorsteher im fünften Kapitel des *Schlusses K.* erklärt, dass die Bauern des Dorfes »stutzig« werden, als sie von den Plänen des Schlosses erfahren, einen Landvermesser zu engagieren: Die »Frage der Landvermessung geht einem Bauern nahe, sie witterten irgendwelche geheime Verabredungen und Ungerechtigkeiten«. (S 107)

Es ist also anzunehmen, dass Kafka sowohl aus Berichten aus Zentralamerika und Afrika als auch aus der kolonialen Unterhaltungsindustrie vom reaktionären Landvermesser gewusst hat. Allein in den zwischen 1910 und 1914 veröffentlichten *Grünen Bändchen* gibt es sechs Texte, die von Vermessern handeln. Und auch diese Vermesser fördern eine Ideologie der Erkundung und der Ausbeutung. Indem sie ihrem Gewerbe nachgehen, tragen sie beständig zur Festigung der europäischen Macht bei.¹⁹ Doch dient das Vermessen in den *Grünen Bändchen* nicht nur dem kolonialen Landerwerb. Noch entscheidender für Kafkas Roman ist, dass das Vermessen überdies zwei wichtige ästhetische Merkmale hat. Ästhetik und Politik, so war die These Edward Saids, waren im Kolonialdiskurs stets miteinander verflochten. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass dies auch bei Kafka der Fall ist.²⁰

Kolonialästhetik I: das Geschäft der Selbstfindung

Das erste dieser beiden ästhetischen Merkmale ist der typische Handlungsentwurf, den ich als »Geschäft der Selbstfindung« bezeichnen möchte. Dieses »Geschäft«, das finanziellen Gewinn mit psychologischer Stabilisierung verbindet, wird vor allem in jenen drei Bänden von Oskar Weber zum Thema, die Kafka 1922 so besonders zu lieben behauptete: im bereits erwähnten *Zuckerbaron* und den *Briefen eines Kaffeepflanzers* und in einem dritten Buch mit dem Titel *Der Bananenkönig: Was der Nachkomme eines verkauften Hessen in Amerika schuf*.²¹ Jedes dieser Bücher handelt von der Geschichte eines mittellosen Deutschen, der in ein fernes Land reist und nach verschiedenen dramatischen Ereignissen – Bränden, Vulkanausbrüchen, Revolutionen – zu Reichtum und persönlicher Erfüllung gelangt. In allen drei Fällen verbindet sich wirtschaftlicher Erfolg mit der bildungsromanhaften Selbstfindung des Protagonisten. Diese Kombination von Kapitalgewinn und psychologischer Entwicklung ist ein Standardmotiv im Kolonialdiskurs. Wie Said bemerkt, waren Orientreisende im 19. Jahrhundert oft mehr daran interessiert, sich selbst neu zu erfinden als an dem, was es in der Fremde zu sehen gab.²² Ebenso decken Richard Hamann und Jost Hermand einen psychowirtschaftlichen Nexus der Jahrhundertwende auf, den sie als »Imperialismus der Seele« bezeichnen.²³ Um es mit Hermann Graf Keyserling zu sagen: »Der kürzeste Weg zu sich selbst führt um die Welt herum«.²⁴

Dieses narrative Unternehmen der Selbstfindung lässt sich, wie der Zuckerbaron bald feststellt, am besten in einer leeren, fremden Landschaft vollziehen,

an einem »negativen Topos«, wie ich ausführen werde, einem Ort, der vornehmlich durch das definiert wird, was er eben nicht ist. So bemerkt der zukünftige Zuckerbaron zu Beginn seiner Erzählung, dass er Südamerika vor allem darum wählt, weil es *nicht* New York ist: »Soll ich nach New York gehen, wie so mancher Exleutnant vor mir und dort mit Tellerwaschen und Ähnlichem eine neue fragwürdige Laufbahn beginnen, oder soll ich [...] nach Südamerika fahren?«²⁵ Auf vergleichbare Weise konstruiert Kafka zehn Jahre vor der Niederschrift des *Schlosses* Russland als negative, leere Landschaft für Georg Bendemanns »russischen Freund« in *Das Urteil*. Für Kafka ist Russland wie Südamerika für den Zuckerbaron: Ein Raum, der noch nicht von reisenden, europäischen Vorfahren überdeterminiert ist. Diese diskursive Leere ist für den zukünftigen Zuckerbaron darum so wichtig, wie auch für den russischen Freund, weil er sich gänzlich neu entwerfen möchte.²⁶ Gleich den früheren Orientbesuchern, die Said beschreibt, stellt sich Weber diese fremde Welt als eine wieder beschreibbare Schiefertafel vor oder, um eine andere Metapher zu benutzen, als schmucklose Bühne, auf der er seine Selbstgestaltung zu vollziehen gedenkt.²⁷

Bemerkenswert ist, dass sich dieses Unternehmen der Selbstfindung im *Zuckerbaron*, aber auch andernorts in den *Grünen Bändchen*, im Akt des Vermessens zu verwirklichen scheint. Nachdem der zukünftige Baron im Dienste der Regierung vermessen hat, vermisst er schließlich seinen eigenen umfangreichen Besitz; aus dem negativen Topos wird ein Ort der Selbstbestimmung. Als Vermesser legt der Baron seinen Raum neuer und privater Herrschaft fest, für die Einheimischen ist er hiernach »El Varon«.²⁸ Der Held in Webers *Briefen eines Kaffeepflanzers* macht es nicht anders; nachdem er genügend Geld verdient hat, um sich ein Gut leisten zu können, heuert er einen Vermesser an. Nach dessen Bestimmung des Territoriums schließlich steigt der Protagonist zum Gutsbesitzer auf, der einheimische Arbeiter auf seiner Plantage beschäftigen kann. Als Gutsherr eignet er sich die Perspektive kolonialer Herrschaft an: Seine Arbeiter behält er jederzeit im Auge, er verfügt über eine Panoptik, die ihm die größte Kontrolle über sie gewährt, die seine Machtposition festigt. Politische und visuelle Macht decken sich hier, wie der Kaffeepflanzler behauptet: »Das Auge des Herrn macht die Kühe fett«.²⁹

Kolonialästhetik II: »Monarch of all I survey«

Im heutigen englischen Sprachgebrauch bezeichnet das Wort »to survey«, vermessen, auch das Herabschauen von oben (sur+videre = über-sehen). Diese Doppelbedeutung von Messen und Überblicken, die sich durch die *Grünen Bändchen* hindurchzieht, führt zum zweiten bedeutenden ästhetischen Merkmal in den Schaffstein-Büchern: der Perspektive. Wie das narrative Geschäft der Selbstfindung bringt die Perspektive das Vermessen in direkten Zusammenhang mit Macht. Die Schaffsteinschen Vermesser erhalten ausnahmslos

eine gute Aussicht auf die Landschaft, die sie durchqueren, und diese überlegene Perspektive entspricht ihrer Autorität über die Einheimischen. Ähnlich wie Hermann Hesse auf dem Pedrotagalla und andere zeitgenössische Reisende in Asien, Südamerika und Afrika, versuchen die Helden der *Grünen Bändchen* immer wieder, höhere Lagen zu erreichen.³⁰ Diese Perspektive – Mary Louise Pratt nennt sie »Monarch-of-All-I-Survey« – entspricht dem Geschäft der Selbstfindung: Zu Beginn ist der bedauernswerte, europäische Reisende visuell, psychologisch und wirtschaftlich verloren, seine persönliche und professionelle Identität erreicht er erst in der Fremde. Dann aber hat er eine einzigartige Sicht von oben, in der sich sowohl sein finanzieller Erfolg als auch seine Selbstfindung bestätigen.

Der Held der *Briefe eines Kaffeepflanzers* erwirbt eine 800 Meter über dem Meeresspiegel gelegene südamerikanische Plantage. Die Höhenlage verschafft ihm eine wunderbare Aussicht und ein geradezu göttliches Selbstgefühl. Er wähnt sich »im Himmel« und genießt eine seltene, deutliche Sicht auf einen angrenzenden Gebirgszug.³¹ Ebenso im *Hinterlande von Deutsch-Ostafrika* von 1910: Hier steigert der Held sein Selbstgefühl auf einer Bergtour. Einmal auf dem Gipfel angelangt, überblickt er eine »überwältigend[e]« Landschaft, eine »unbeschreibliche[] Großartigkeit«.³² Die Verbindung zwischen dieser visuellen Entdeckung und der Konsolidierung von Macht im Protagonisten wird noch durch die Skizze verstärkt, die die Beschreibung begleitet (Abb.). Hier steht der furchtlose Abenteurer am Rande des Vorgebirges und sieht durch sein Fernglas; seine verängstigten Diener kauern indessen weit entfernt. Der Abenteurer ist das einzige, technologisch vermittelte Auge – und somit auch der unbestrittene Profiteur. Er ist da, um zu sehen, nicht um gesehen zu werden. Während sein gesamter Körper mit Kleidung bedeckt ist, sind die zusammenkauernenden Diener nahezu nackt. Am Ende ist der Erzähler nur für uns, seine Leser sichtbar. Wir Leser bewahren eine Perspektive, die sogar noch umfassender ist als die seine, da *wir ihn* sehen. Wie ich im Schlussteil darlegen werde, macht uns diese Leser-Position zu den mächtigsten, paradoxerweise aber auch zu den kümmerlichsten Figuren in dieser kolonialen Erzählung. Die Fähigkeit des Reisenden, zu sehen ohne gesehen zu werden, gibt ihm sowohl über das fremde Andere als auch über die fremde Landschaft Macht. Pratt zufolge ist das Gefühl visueller Kontrolle oftmals mit der Fähigkeit verknüpft, fremde Landschaften in Gemälde zu verwandeln, die den Reisenden jedoch niemals mit einbeziehen dürfen, wenn sie ihn ermächtigen sollen. Bezeichnend für diese ästhetisierende Szene visueller Souveränität ist auch ihre besonders dichte Beschreibung, das Übermaß von Adjektiven und ein breites Farbenspektrum, wie anhand des folgenden Beispiels aus einem von Schaffsteins *Grünen Bändchen* ersichtlich.³³ Der deutsche Erzähler in Max Wiederholds *Der Panamakanal* aus dem Jahre 1913 beschreibt sein Abenteuer: eine aufregende Reise im Jahr 1917 durch den noch neuen und relativ unerprobten Kanal, die in der Sicht auf den Pazifischen Ozean gipfelt. Wie im 20.

Jahrhundert üblich, ist der Schauplatz, von welchem aus der Europäer seinen Blick gleiten lässt, künstlich erhöht; ein Hotelbalkon ersetzt den traditionellen Berggipfel.³⁴

Das *Grün* der nahen Berge und das *Blau* des fernen Gebirgs sind zum *Purpur* geworden, das allmählich ins *Violette* übergeht und sich schließlich in ein kaum mehr wahrnehmbares *Grau* verwandelt. Eine in *Rot* und *Gold* erstrahlende Wolke, die auf dem Berge am Meere lagert, schickt der Menschheit den letzten Gruß der inzwischen im Meere versunkenen Sonne. Ehe die Nacht mit ihren *schwarzen* Schatten sich über der Erde lagert, überzieht den Himmel noch einmal ein *mattes Grün*, das von einem Schimmer, von *zartem Rosa* umflossen ist. Dann ist es Nacht.³⁵



Abb. Zeichnung aus *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*

In impressionistischer Farbgestaltung wird die Landschaft zu einem Gemälde ästhetisiert – und dies hilft dem Erzähler auch bei seiner Selbstfindung. Er verwandelt sein Umfeld in ein gerahmtes Kunstwerk. Darüber hinaus hilft diese dichte Beschreibung bei der Kaschierung des zentralen Widerspruchs im Prozess der Selbstfindung des Erzählers, indem der Leser überfordert wird. Wie bereits der komplett bekleidete Held mit Fernglas in *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*, beschreibt der Erzähler alles, außer sich selbst und seinen Standpunkt. Er ist der verborgene Schöpfer einer Landschaft, die ausschließlich durch sein allmächtiges, aber unsichtbares Auge definiert wird. Paradoxerweise löscht er sich somit selbst aus, während er das Gemälde kriecht, das ihn eigentlich bestätigen und definieren soll. Vergleichbar ist dieses Ver-

fahren mit der Bildlogik kolonialer Postkarten aus dem Orient: Auch hier entdeckt sich der Betrachter selbst, indem er eine Landschaft erzeugt, die ihn nicht mit einbeziehen kann, weil sie das vollkommen Andere bleiben muss.³⁶ Mein letztes Beispiel eines reisenden Europäers, der sich selbst auslöschend eine umfassende Aussicht konstruiert, ist für die folgende Auseinandersetzung mit Kafkas *Schloß* am wichtigsten. Eine Passage aus dem *Zuckerbaron* veranschaulicht die Übereinstimmung von Selbstfindung und »monarchischer« Sicht (und ästhetischer Dichte) besonders deutlich. Der Held, anfangs wirtschaftlich und privat niedergeschlagen, fährt auf dem Unterdeck eines Schiffes nach Südamerika. Seiner persönlichen Orientierungslosigkeit entspricht die fünf Wochen währende Unfähigkeit, eine Übersicht auf den Atlantischen Ozean zu gewinnen. In direktem Gegensatz zu dieser Dramatisierung visueller Verarmung präsentieren die letzten Absätze des *Zuckerbarons*, also Passagen jenes Kapitels, das für Kafka »die Hauptsache« war, einen inzwischen wohlhabenden und selbstbewussten Baron, der hoch über seinem eigenen Gut steht. Er überblickt denselben Ozean, den er einst nur auf Augenhöhe sah. Der Ozean bildet nunmehr einen ästhetisch ansprechenden Hintergrund für all seine ungeheuren Besitzungen:

Mehr als fünfzehnhundert Meter bin ich hier schon über dem Meeresspiegel, der in der Ferne als breites, silbernes Band zu mir herüber glänzt. Und zwischen diesem und meinem Standpunkt sehe ich ein ewigrünes Meer von Busch und Baum, in das die weißen Gebäude meiner Besitzungen mit ihren hellgrauen, glänzenden Wellblechdächern die hellgrünen quadratischen Flecke der Zuckerrohr- und Maisfelder, die dunkleren, matten Weiden, die kleinen Hütten der Arbeiter mit ihren braunen Strohdächern wie Spielzeuge eingebettet liegen. Fast einen Dreiviertelkreis umfaßt der Fernblick von diesem einen Punkte aus [...].

[A]ls ich bei einer Nachvermessung meines Landes diesen Platz zufällig kennen gelernt hatte, [...] hatte ich [...] zehn tüchtige Männer mit Äxten und Machetes hierher mitgenommen und ihnen diejenigen Bäume einzeln bezeichnet, die sie fällen sollten, damit die Aussicht ganz frei würde. [...] in jedem Jahre muß ich mir den [...] Luxus leisten, den Pfad und das kleine Plateau von der Vegetation wieder reinigen zu lassen, die im Laufe des Jahres neu aufgeschossen ist und die Aussicht verhindert [...].³⁷

Expliziter könnte die Verbindung zwischen umfassender Aussicht und Macht nicht sein. Der Erzähler ästhetisiert einen Bereich, der eindeutig ihm gehört: seine »Besitzungen«. Stilistisch auffällig ist wiederum, dass kaum ein Nomen unmodifiziert bleibt: Steht die Dichte seiner Felder für den Gewinn eines finanziellen Wohls, suggeriert die Beschreibung zugleich einen psychologischen Reichtum.

Das psychologische Geschäft des Barons ist auch ein wirtschaftliches. Seine Position ist offenkundig von Vorstellungen des Landbesitzes und der Klasse aus dem 18. und 19. Jahrhundert geprägt. Als Besitzer, Maler und Beobachter

der Landschaft erzielt er anhand von Distanz und Reserviertheit einen Profit, ähnlich wie der »Herr« in Hegels *Phänomenologie des Geistes*. Um Hegels Terminologie zu benutzen, »bearbeitet« nicht der Baron die Objekte dieser Welt, sondern seine Arbeiter tun es. Indem er die Nähe zu den Objekten und ihrem bedrohlichen Anderssein vermeidet, kann er sie als »reine Negation« genießen.³⁸ Seine Bäume beispielsweise markiert der Baron lediglich; die Diener fällen sie. Durch die »Vermittlung« seiner Diener kann der Baron »mit [dem Ding] fertig werden« und sich auf diese Weise »im Genusse [...] befriedigen«.³⁹ John Barrell assoziiert Hegels Vorstellung eines reinen Genusses aus aristokratischer Distanz mit dem »gentleman of landed property« mit demjenigen also, der ausreichend Freizeit und Geld besitzt, um die sozio-politische Landschaft zu untersuchen (da ihn sein Mietseinkommen angeblich vom Interesse der Arbeitswelt befreit).⁴⁰ Der erhöhte Aussichtspunkt dieses Mannes markiere auch seine Klassenautorität, da er die Gesellschaft in Subjekte und Objekte aufteilen kann: »into those qualified to observe and those qualified only to be the objects of others' observation«.⁴¹ Dieses sozio-politische Privileg ist zugleich eine ästhetische Lizenz, da die Übersicht des Gentlemans auch die *Art und Weise* bestimmt, mit der die Gesellschaft betrachtet wird. Er gestaltet die Gesellschaft von seinem überlegenen Standpunkt aus wie ein Landschaftsgemälde. Wie den Helden Schaffsteins schließlich gelingt es dem Gentleman/Betrachter/Maler, sich selber fern zu halten, sozusagen eine Position außerhalb der Landschaft einzunehmen.⁴²

Der Baron führt eben einen solchen Akt der Distanznahme aus. Mit Nietzsche gesprochen, erlangt der Baron ein »Pathos der Distanz«, er übersieht die Welt unter sich »aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden Kaste auf Unterthänige und Werkzeuge«.⁴³ In seiner *Genealogie der Moral* (1887) vergleicht Nietzsche diese Art von Pathos mit einer Sicht von oben: mit »einer höheren herrschenden Art im Verhältnis zu einer niederen Art, zu einem ›Unten‹«.⁴⁴ Das Ziel dieser Distanzierung sind »immer höhere« und »umfänglichere Zustände«.⁴⁵ Genau dies beansprucht auch der Baron für sich. Er organisiert sämtliche Objekte auf seinem Gut wie eine »Spielzeug«-Sammlung, gleichzeitig festigt er sein Selbst durch eine einzigartige und exemplarische Übersicht. Nun, da sein Geschäft der persönlichen und professionellen Entdeckung abgeschlossen ist, kann der Baron in den Schlusssätzen seine Bereitschaft kundtun, an genau diesem Flecken zu sterben. Seine Abwesenheit vom Gemälde entwickelt sich zu seiner Abwesenheit im Leben.⁴⁶

K.s verfehltes Geschäft der Selbstfindung

Ob Kafka nun die »Vorschrift« aus dem *Zuckerbaron* im Sinn hatte, als er seinen eigenen Landvermesser erfand, oder nicht, er war mit der historischen Konstruktion des Vermessers in den Schaffstein-Büchern und andernorts vertraut, darüber hinaus aber mit der diskursiven Beziehung zwischen »vermes-

sen« und der Identitätskonstruktion. Wie vielfach bemerkt wurde, ist das Hauptziel von Kafkas Landvermesser eine eigene Identität; in den methodisch unterschiedlichsten Lesarten wurde K.s Kampf mit dem Schloss als Identitätssuche dargestellt.⁴⁷ Ich hingegen möchte die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise lenken, in der dies geschieht: K.s Erzählung seiner Selbstfindung wird maßgeblich durch die Tradition der Reiseliteratur bestimmt. Suids Vergleich des Orients mit einer leeren Schiefertafel, auf der die Reisenden des 19. Jahrhunderts ihr Selbst entwerfen, scheint mir auf K.s namenloses Schlossdorf mit seinen Gasthöfen, Schulen, Häusern und Gassen übertragbar zu sein. Lediglich an einer Stelle des Romans werden »reale« Orte genannt; K.s Liebhaberin Frieda erwähnt ihren Wunsch, nach »Spanien« oder »Südfrankreich« zu gehen und überrascht damit sowohl den Leser als auch K. (Vgl. S 215) Denn die beiden namentlich genannten Orte sind die Ausnahme in der ansonsten strikt unspezifischen Struktur des Textes. Sie bestätigen somit aber auch: das Dorf ist ein negativer Topos *par excellence*.

Die Neutralität des Dorfes scheint einerseits K.s Geschäft der Selbstfindung zu ermöglichen, andererseits aber vereitelt eben diese Leere seinen entsprechenden Wunsch, das Dorf zu ordnen und seine Position darin zu bestimmen. Wie viele moderne Reisende, möchte K. bedeutsame Muster in seiner fremden Welt finden. Als Vermesser sehnt er sich danach, diese Welt zu kartographieren und ihre »Zeichen« so zu organisieren, dass sie entziffert werden können. Doch der Zeichenmangel dieses Dorfes erschwert seine Aufgabe. Eben jene Negativität, einerseits ideale Voraussetzung für die Selbst-Neugestaltung, macht es andererseits nahezu unmöglich, es als eigenständigen, semiotischen »Text« zu organisieren und darzustellen. K.s Dorf kann weder eingerahmt noch vermessen werden. Wie er kurz nach seiner Ankunft verstört bemerkt, erstrecken sich die nahezu identischen kleinen Häuschen des Dorfes unendlich, soweit das Auge reicht. Das Dorf scheint kein Ende zu haben. (Vgl. S 21)

Tim Mitchell beschreibt die Wahrnehmung von fremden Städten ganz ähnlich: Dem europäischen Reisenden des 19. Jahrhunderts ist es kaum möglich, die orientalische Stadt zu ordnen, er kann sie nie adäquat »ästhetisieren«, aus diesem Grund sie frustrierenderweise auch nie ausreichend von sich selber trennen. Er verliert sich in der Fremdheit.⁴⁸ Genau dies scheint auch K. im geographisch unerschließbaren Schlossdorf zu erleben. Der Ton der traditionellen Reiseerzählung des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich also nicht wesentlich von jenem der literarischen Moderne Kafkas. Der Wunsch nach Eingrenzung und Organisation ist derselbe, aber auch die Frustration dieser Absichten. Allerdings scheint sich Kafka nicht nur zu weigern, das Dorf zu kartographieren, seinem Leser ein übersichtliches Bild dieser Topographie zu zeichnen, auch sein Held K. akzeptiert letztendlich dieses Chaos. K. richtet sich in einem visuellen Chaos ein, und dies hätte der Reisende des 19. Jahrhunderts niemals zulassen können. Mitchell zufolge gab der typische Reisende keineswegs seinen Versuch auf, die verwirrenden Eindrücke fremder Städte doch noch zu

organisieren, er fertigte Skizzen und Karten an. Tatsächlich hegt auch K. zu Beginn des Romans noch ähnliche Wünsche, auch er scheint sich nach einer visuellen Herrschaft zu sehnen, möchte die Schlossgebiete messen, organisieren und kartographieren. Gerhard Kurz zufolge sehnt sich K. danach, einen Moment visueller Überlegenheit aus seiner selten in Erinnerung gerufenen Kindheit zu wiederholen.⁴⁹ Denn kurz nachdem er vergeblich versucht, zum ersten und letzten Male den Schlossberg zu erklimmen, lässt K. eine Szene wieder aufleben, in der er als Kind auf eine hohe Mauer in seinem Heimatdorf stieg:

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 Geröll unter ihm ab, schon war er oben. Er rammte 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. (S 49f.)

Diese Szene scheint K. als Erwachsener am Schloss wiederholen zu wollen. K.s Wunsch, den Tod zu überwinden (er »versenkt« symbolisch die Friedhofskreuze), steht offenbar in direktem Zusammenhang mit seiner narzisstischen Sehnsucht nach der Konstruktion eines omnipotenten Selbst. K. malt sich aus, dass seine Identität bestehen bleiben wird, solange er das Andere (die Toten und sogar den Tod selbst) visuell eindämmen und kontrollieren kann. An diesem extrem hellen Tag (der eine gute Sicht verspricht), erklettert er die Mauer und stellt die großwahn sinnige Behauptung auf, niemand sei »größer als er«.

Hätte K. diese Szene der Herrschaft im Schlossdorf wiederholen können, sein Geschäft der Selbstfindung wäre vielleicht erfolgreich gewesen.⁵⁰ Wenn K. es bei seinem ersten Versuch bis zum Gipfel des Schlossbergs geschafft hätte, wäre er möglicherweise (wie er später sinniert) gleich als Schlossvermesser akzeptiert worden, er hätte das Gefühl persönlicher und professioneller Identität erlangt. Gemessen an den Normen des Bildungsromans, hätte K.s Suche (und Kafkas Roman) hier enden können. Doch weder erklimmt K. den Berg, noch konfrontiert er die Autoritäten in Bezug auf seine vermeintliche Berufung. Und sein narratives Geschäft bringt er bekanntlich auch nicht zu Ende. Bemerkenswert ist, dass diese Versäumnisse mit der fehlenden Übersicht des »Herrn Landvermessers« zusammen hängen. Im ersten Absatz des Romans erfahren wir von der Dunkelheit des Dorfes, dem ewigen Schnee und der Obskurität des Schlosses. Im Laufe des Kapitels bleibt K. der Wunsch nach einer klaren Sicht weiterhin verwehrt, doch dieses Mal nicht durch Finsternis und Nebel, sondern eher durch seinen relativ niederen Standpunkt: »Hier reichte der Schnee bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder

auf dem niedrigen Dach, aber oben auf dem Berg ragte alles frei und leicht empor, *wenigstens schien es so von hier aus*. (S 17; Herv. J. Z.) Da K. »hier« ist, also unten auf dem niederen Grund, bleibt seine Sicht unklar. Alles, was K. von seinem kümmerlichen Standpunkt aus sieht und weiß, ist lediglich »Schein« und muss daher hinterfragt werden.

Der Sicht des Landvermessers von unten entgegengesetzt ist die monarchische Perspektive Klamms, einem hochrangigen Schlossfunktionär, der außerdem K.s unmittelbarer Vorgesetzter ist. Wie man aus K.s erstem Gespräch mit der Wirtin des Wirtshauses zur Brücke erfährt, besitzt Klamm den Standpunkt eines »Adlers«, K. hingegen sieht die Welt als »Blindschleiche«. ⁵¹ Der Gegensatz könnte größer nicht sein: die Blindschleiche sieht die Welt von unten und wird aufgrund ihrer kleinen Augen allgemein für blind gehalten. Klamms Adler jedoch ist visuell so mächtig, dass er schon beinahe allsehend ist (wie Webers Kaffeepflanzer). Ihm kann man nichts verheimlichen. (Vgl. S 182) K. wird sich dieses beklagenswerten Zustands in jenem Kapitel bewusst, das der Schlüsselszene »Warten auf Klamm« folgt, nach der sich K. schließlich damit abzufinden scheint, Klamm niemals zu Gesicht zu bekommen. Im Gefolge dieser Beckettischen Wartezeit, in der K. vergeblich versucht, einen Blick auf Klamm zu werfen, akzeptiert er schließlich die Tatsache, dass allein Klamm die Macht besitzt, alles Mögliche zu sehen:

[E]inmal hatte die Wirtin Klamm mit einem Adler verglichen und das war K. lächerlich erschienen, jetzt aber nicht mehr, er dachte an seine Ferne, an seine uneinnehmbare Wohnung, [...] an seinen herabdringenden Blick, der sich niemals nachweisen, niemals widerlegen ließ, an seine von K.'s Tiefe her unzerstörbaren Kreise, die er oben nach unverständlichen Gesetzen zog, nur für Augenblicke sichtbar – das alles war Klamm und dem Adler gemeinsam. (S 183)

Hier akzeptiert K. den unvorteilhaften Vergleich zwischen sich und Klamm. Klamm ist oben, K. unten (»K.s Tiefe«). Klamm ist nur für Augenblicke sichtbar; K., wie die Einheimischen in Mecklenburgs *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*, ist stets sichtbar und daher verletzlich. Klamm ist der Sehende, K. der Gesehene. K. ist der gescheiterte Vermesser, Klamm ist für K. das imperialistische, sehende Subjekt. Kafkas sichere Kenntnis des Symbolgehalts des Adlers als offizielles Wahrzeichen für das österreichisch-ungarische Reich verleiht dieser Verbindung zudem historische Bedeutung. ⁵²

Aus dieser visuellen Konstellation kann man folgende Schlussfolgerung ziehen: Falls Kafka *Das Schloß* im Hinblick auf die diskursiven Konstruktionen des Vermessers schrieb, gleicht sein K. eher einer Karikatur dieses Standardvermessers. Während erfolgreiche Vermesser wie der Zuckerbaron sich selbst und ihre Macht bekräftigen, indem sie die Welt von einem Berggipfel aus betrachteten, kriecht K. im Dorf matsch herum. Wie für die Blindschleiche, die nach ihren kleinen, kurzsichtigen Augen benannt ist, besteht die Welt für K.

aus bedrohlichen, überlebensgroßen Figuren, die sich ihm ständig nähern oder abrupt aus den Ecken unbelichteter Räume auftauchen. Weil K. im Verlauf des Romans visuell zu keinerlei höheren Lagen gelangt, kann er das Dorf nie ausreichend als Ansicht organisieren, kann es niemals eingrenzen oder kartographieren. Daher bleibt er unerbittlich *innerhalb* dessen, was er zu messen und zu beschreiben versucht. Er ist kein deutliches Subjekt, der Held einer Erzählung der Selbstfindung, der die Objekte mit gewisser Distanz beobachtet, sondern ein Subjekt, das auch ein Objekt unter Objekten ist. Da er Teil des Bereichs ist, den er zu vermessen sucht, beginnt K. zu begreifen, dass er Subjekt und Objekt zugleich ist.

Vor dem skizzierten kulturhistorischen Hintergrund könnte man argumentieren, dass das Schloss einer kolonialen Macht entspricht.⁵³ Brod behauptete 1958 erstmals, dass Kafkas Schloss einem österreichischen imperialen Außenposten aus dem 19. Jahrhundert nachgebildet sei. Um diese historische Lesart zu stützen, könnte man auf drei zentrale Merkmale hinweisen, die Kafkas Schloss mit der kolonialen Tradition in Verbindung setzen: eine überproduktive Bürokratie, eine allgegenwärtige Gefahr von Gewalt und ein unangefochtenes *droit du seigneur*, wonach die Frauen des Dorfes den männlichen Schlossbeamten ausgeliefert sind. Obwohl das Schloss keine schlichte Metapher für ein imperialistisches Reich ist, so trägt es doch bestimmte imperialistische Züge. Aber dem Schloss fehlt, was neben einem aufwendigen Bürokratieapparat am deutlichsten eine Imperialmacht ausmacht: eine Armee. Das Schloss hat weder Soldaten, noch ist es in gebietliche Angriffe verwickelt.⁵⁴

Wichtiger aber als die Frage nach der realen Vorlage für Kafkas Schlossbild scheint mir seine generelle Auseinandersetzung mit imperialer Rhetorik zu sein. Kafka deckt die feinen Mechanismen auf, die unsere modernen Sichtweisen von Imperium, Eroberung und Herrschaft geprägt haben. Es ist kein Zufall, dass Klamm als Adler (mit scharfen Augen) bezeichnet wird, denn Klamm ist ebenso des Sehens mächtig wie seine Sekretäre, die ihm als zusätzliche Augen dienen. Im wahrsten Sinne einer allsehenden, imperialen Bürokratie schreiben Momus und andere Sekretäre alles auf, was sie sehen, geben ihre Berichte an Klamm weiter und vervielfachen somit den scheinbaren Effekt seiner Sehkraft. (Vgl. S 179-183) Wenn Kafkas Schloss ein imperialer Außenposten ist, dann weil er diese höchst visuelle Form von Herrschaft praktiziert.

Kein Wunder also, dass K. im Laufe des Romans noch an Sehkraft verliert.⁵⁵ Nach dem ersten Kapitel versucht K. nicht mehr, den Schlossberg hinaufzusteigen oder selbst das Schloss vom Dorf aus zu betrachten, selbst den höchsten Schlossbeamten Klamm will er nicht mehr erspähen. Seiner Kapitulation im visuellen Machtspiel entspricht K.s Akzeptanz eines extrem beschränkten perspektivischen Rahmens. Er verbringt die letzten Kapitel eingeschlossen in Innenräumen (Barnabas' Haus, der Herrenhof, Bürgels Schlafzimmer) und darüber hinaus in einer textuellen Leere, die durch Kafkas zunehmenden

Gebrauch von beschreibungsfreien Monologen geschaffen wird. In den späteren, monologischen Szenen mit Olga, Pepi und Bürgel macht K. wenig Gebrauch von seinen einst angestrengten Augen. Wenn er überhaupt etwas sieht, so sieht er es myopisch, wie beispielsweise den nackten Fuß des Schloss-Sekretärs Bürgel.

Die vorletzte Szene des Romans mit der Wirtin des Herrenhofs ist hierfür beispielhaft. K. stiert auf ihr Kleid und schaut dann in einen riesigen, tiefen, mit Kleidern gefüllten Kleiderschrank. Seine Sicht konzentriert sich auf das dunkle Innere, er untersucht die Kleidungsstücke, deren verschiedene Farben ihm auffallen. In der Schlusszene wird K. von Gerstäcker durch die »Finsternis« in ein Zimmer geführt, das »nur vom Herdfeuer matt beleuchtet [war] und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in einer Nische gebeugt unter den dort vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buche las«. (S 495) Die zunehmende Dunkelheit und Kurzsichtigkeit auf den letzten Seiten des Romans lassen auf ein ungeschriebenes Ende schließen, das zu noch »mehr Finsternis« hätte führen können: zum Ende eines durch und durch modernen Buches, und zur letztendlichen Beseitigung der Sehkraft durch den Tod. Am Ende des vorhandenen Textes hat K. den Wunsch des reisenden Vermessers nach subjektiver Distanz und visueller Kontrolle aufgegeben, stattdessen beginnt er sich unter den Objekten seiner Welt aufzulösen. Er versucht nicht länger, das Andere einzurahmen, indem er die Kirchenmauer oder den Schlossberg erklimmt. Vielmehr arbeitet er sich mehr und mehr in die Dorfwelt ein, deren alte und zerlumpte Kleidung K.s eigenen Zerfall bedeutet.⁵⁶

Die Politik des Versagens

Es ist aufschlussreich, dieses makabere, myopische Ende mit jenem letzten Kapitel des *Zuckerbarons* zu vergleichen, das für Kafka die »Hauptsache« war. In scharfem Kontrast zum kurzsichtigen K. sitzt der souveräne Weber am Rande eines Bergvorsprungs und genießt eine umfassende Aussicht. Er überblickt seine weiten Besitzungen und denkt am Ende über seinen eigenen Tod nach:

Hier im Schutze des Baumes will ich schlafen. Kein Mensch wird mich stören; auch nicht der Sturm, der zu Anfang der Trockenzeit nächtens vom Gebirge herunter braust und der mir einst in einer Nacht meine Kaffeepflanzung und damit meine schönste Hoffnung zerstört hat. Bei Tage aber wird mir die Sonne jahraus, jahrein scheinen, und Tag für Tag, das ganze Jahr, wird mir ein kleiner unscheinbarer Vogel sein kurzes, wunderbar feines Lied singen, das mir unter der mächtigen Wölbung der Baumriesen und bei der allgemeinen Stille jenes Ortes wie kein anderer Gesang gefällt.⁵⁷

Der selbstbewusste Bestattungswunsch des Barons stellt genau jenen Moment im kolonialen Drama dar, der Kafka am meisten anzieht und abstößt. Es ist

der Augenblick ruhiger Endgültigkeit, den Kafkas verlassene Reisende niemals erreichen. Nach dem Tod Bendemanns in *Das Urteil* wird der russische Freund für immer im fiktionalen Limbo zurückgelassen, in Petersburg vergilbend und mittellos. Der kränkliche Stationsvorsteher aus dem Fragment *Erinnerung an die Kaldabahn* (1914) befindet sich ebenso auf ewig in *extremis* und sitzt auf der unvollendeten Strecke einer unvollendeten Geschichte fest. Im Gegensatz dazu kann der Zuckerbaron seine Erzählung vervollständigen und sogar verlangen, dass sie gelesen wird. Man könnte argumentieren, *Der Zuckerbaron* stelle eine Version von Kafkas eigenen Reiseromanen mit einem Happy End dar – nicht nur des *Schlusses*, sondern auch des *Verschollenen*: K. und Karl Roßmann erlangen beide gute berufliche Stellen, entdecken ein Gefühl von Heimat und stellen zuverlässige Diener an (*nicht* K.s Gehilfen!), die sie hoch über ihren Gütern begraben, wenn sie sterben; dadurch vervollständigt Franz Kafka seine Romane. In seinem Nachwort zu *Das Schloß* stellt Max Brod die Behauptung auf, Kafka hätte ähnliche Schlusszenen geplant.⁵⁸ Warum aber hat er sie nie geschrieben?⁵⁹ Oder: Was könnte ein Schriftsteller mit einem gescheiterten Protagonisten zu gewinnen haben? Was gewinnt Kafka, wenn er seinem K. das heroische Ende versagt, wenn er ihm die monarchische Perspektive verwehrt?

Meine Antwort macht es erforderlich nochmals auf Kafkas Behauptung zurückzukommen, der *Zuckerbaron* fungiere als »Vorschrift«. Keineswegs sagt Kafka, dass der *Zuckerbaron* ein Quellentext für *Das Schloß* sei, vielmehr handle es sich um »eine Vorschrift meines Lebens«, um eine »Ideologie« im Sinne Althusser, könnte man sagen: eine linguistisch-kulturell-politische Vorschrift, die unser Leben zu lenken scheint (bis zu dem Punkt, an dem selbst Widerstandshandlungen vorgeschrieben zu sein scheinen).⁶⁰ In Kafkas *Fin de Siècle* beinhaltet diese Vorschrift diejenige, an die sich seine Onkel mütterlicherseits und Weber hielten. Sie bringt mit sich, dass man in ein weit entlegenes Land reist, in dem man sein Glück zu machen versucht und gleichzeitig ein solides Selbstgefühl findet. Wie viele junge Männer seiner Zeit fühlte sich Kafka stark zu dieser Handlung hingezogen. Er sehnte sich nach der Anteilnahme am Geschäft der Selbstfindung, samt seinem finanziellen Erfolg und seiner Betrachtung des Zuckerrohrs aus der Vogelperspektive. Ein Brief aus dem Jahr 1907 an Hedwig Weiler verleiht Kafkas Hoffnung Ausdruck, eines Tages »selbst auf den Sesseln sehr entfernter Länder einmal zu sitzen, aus den Bureaufenstern Zuckerrohrfelder oder mohammedanische Friedhöfe zu sehn«. (Br 49)

Doch Kafka reiste nicht in weit entfernte Länder – weil er selber sich der Handlung zu entziehen sucht. Das Verb, das Kafka benutzt, ist »entweichen«, und in diesem Sinne entweicht Kafka der Kolonialideologie, nicht umgekehrt. Er entweicht der ideologischen Vorschrift des *Zuckerbarons*, indem er paradoxerweise nirgendwohin geht: er taucht unter und schreibt, und was noch wichtiger ist, schreibt auf eine bestimmte Art und Weise. Als Schriftsteller

kann er dieser Vorschrift entweichen, indem er mit K. eine Figur kreiert, die am Geschäft der Selbstfindung scheitert, schließlich indem er die Form dieser Vorschrift unterminiert: die monarchische Perspektive und die entsprechende »Dichte« der Bedeutung. Da dies ebenfalls eine Flucht vor der Ideologie ist, entweicht Kafka außerdem im politischen Sinne: sowohl öffentlich, indem er sich der imperialen Ästhetik und Tradition widersetzt, als auch privat, indem er sich einem Lebensstil widersetzt, der ihm aufgedrängt zu werden scheint.

Kafka postkolonial?

Wenn der monarchische Blick und die Bedeutungs-dichte typisch sind für imperiale Erzählungen (wie in *Der Zuckerbaron* und anderen *Grünen Bändchen*), lässt das auch den Umkehrschluss zu? Ist Kafkas *Schloß* anti-kolonial, weil es einer aufgeblähten kolonialen Vorschrift entweicht? Deterritorialisiert es den imperialen Diskurs, ohne ihn direkt anzugreifen? Genau dies scheint die Lesart von Gilles Deleuze und Félix Guattari zu sein, denen zufolge der Inhalt des *Schlosses* seine formelle Subversion widerspiegeln würde. *Das Schloß* deterritorialisere auf geradezu beispielhafte Weise, psychologisch und politisch: K. kommt im Dorf ohne Familie, Vergangenheit, ja selbst ohne Namen an; er scheint herausgerissen aus Tradition, Verlangen und Geschichte. Daher ist K., auf noch radikalere Weise als Josef K. aus *Der Prozeß*, »nichts als [deterritorialisertes] Verlangen.«⁶¹ Deleuze und Guattari kommen wiederholt auf Metaphern der Topographie und des Territoriums zurück, obwohl sie erstaunlich selten auf K.s Beruf verweisen. Die linguistische Nüchternheit von *Das Schloß* schafft in ihren Augen eine »neue Karte«, auf der K. eine »deterritorialisierend[e]« Strategie ausübt.⁶² Ihr Landvermesser ist anarchisch, Kafkas erfolgreiche »Flucht« aus der kolonialen Vorschrift scheint daher sowohl unter dem Aspekt der Form als auch des Inhalts stattzufinden. Selbst K.s traditionelleren, nostalgischen Wünsche scheinen die territoriale Ordnung zu bedrohen. K. ist auf der Suche nach einem Zuhause, doch gleicht sie eher der nomadischen Suche nach einem Zufluchtsort als dem Verlangen nach dem, was der Zuckerbaron »zweite Heimat« nennt.⁶³ K. unterminiert jenen Binarismus von »Heimat« und »Ferne«, der dem Kolonialismus so sehr am Herzen liegt. Er verlobt sich bereits an seinem vierten Tag im Dorf und sehnt sich nach einem Zuhause für sich und seine Verlobte, findet zunächst jedoch lediglich ein enges Zimmer im Wirtshaus zur Brücke, später dann schläft er auf dem Boden des Schulgebäudes. Eine seiner ersten Handlungen im Zimmer des Wirtshauses ist, den Brief, der seine Berufung als Landvermesser anerkennt, über dem Bett, das er sich mit Frieda teilt, anzubringen; er markiert somit diesen vorübergehenden Raum als seinen eigenen. (S 43) Ihm wird jedoch beinahe umgehend mit der Zwangsäumung des Zimmers gedroht, so dass er bald zu gehen beschließt. Später verwandeln K. und Frieda das Klassenzimmer des Schulgebäudes in ein unheimliches Zuhause für ihre »Familie«: Stroh wird zu einem

Bett, ein Barren und eine Decke verwandeln sich in eine Trennwand, das Lehrerpult wird zum Esstisch (samt Tischdecke, Kaffeekanne, Blümchentasse, Sardinendose, Brot und Wurst). Deterritorialisierungen des öffentlichen Raums gibt es in Kafkas Werk zuhauf. Man denke nur an Josef K.s Pensions-Zuhause in *Der Prozeß*, an Gregor Samsas Hotels und sein vieltüriges Schlafzimmer in *Die Verwandlung*, an Karl Roßmanns Balkonunterkunft in *Der Verschollene*. Die Aufzüge im Hotel Okzidental des letzteren dienen darüber hinaus als Zuhause für die umherziehenden Aufzugführer: sie halten sich von früh bis spät in den Aufzügen auf, essen und lieben in ihnen, polieren stolz und (in Karls Fall) etwas neurotisch ihre Messingstangen.

In all diesen Fällen dienen flüchtige Räume als Zuhause und stellen zugleich eben jene Vorstellung eines »Zuhause« in Frage. In *Das Schloß* ist jedes Gebäude ein potentielles Zuhause und doch stets der Willkür ausgesetzt, mit der Vorstellung einer wahren Unterkunft haben sie nichts gemein. Ist Gregor Samsas Wohnung (und Schlafzimmersofa) eine »Wohnung« oder ein »Bau«?⁶⁴ Welche Bezeichnung passt auf das unterirdische Labyrinth in *Der Bau*? Oder auf den Laden des Erzählers in *Ein altes Blatt*, der von Nomaden umgeben ist? Kafkas Erzählungen unterminieren die Vorstellung der Heimeligkeit, Unterkunft gibt es überall und nirgends.⁶⁵

Kafkas Erzählungen greifen somit auch koloniale Binaritäten an, und dies muss Kafka, der deutsche Jude in Prag, natürlich vertraut gewesen sein. Aufgrund seiner besonderen nationalen Identität war er selber irgendwo zwischen der Position des Kolonialisten und des Kolonialiserten. Das Prag der Vorkriegszeit war effektiv eine fremde, d.h. tschechische Stadt, die von einer kleinen deutschsprachigen Klasse beherrscht wurde, der auch Kafka angehörte. Doch Kafkas Beziehung zum tschechischsprachigen Prag war nicht nur die des österreichisch-ungarischen Kolonialisten. Seine Prager Herrscherklasse bestand zum Großteil aus Juden, und trotz der kulturellen und kommerziellen Macht dieser Gruppe hatte sie ihre eigene Geschichte des Kolonialisiertwerdens. Provinzielle Juden, wie Kafkas Vater (dessen Vater wiederum war ein koscherer Metzger im tschechischen Dorf Wossek), waren unter die Herrschaft der sich ostwärts ausbreitenden österreichisch-deutschen Kultur gekommen. Im Verlauf hatten sie viel ihrer jüdischen kulturellen Identität aufgegeben, die Kafka später bekanntlich wieder zu erlangen suchte. In diesem Sinne also war Kafka sowohl Kolonisierter als auch Kolonialist. Kafkas liminale Position innerhalb der Imperialwirtschaft erschwerte es, ihn nur unter den klassischen kolonialen Binaritäten zu verstehen, wie es J. A. Hobson und, in jüngerer Geschichte (und mit mehr Nuancen), Edward Said tun.⁶⁶ Kafka scheint *avant la lettre* theoretisch postkolonial zu sein.

Kafkas Tränen und sein »verlassener« kolonialer Leser

Doch kann man Kafka darum nicht einfach als Deterritorialisierer, als Post- oder gar Anti-Kolonialisten bezeichnen. Kafka war Zeitgenosse des Kolonialismus, und wie die meisten österreichisch-ungarischen Juden, unterstützte er das österreichisch-ungarische Reich während des Krieges, manchmal sogar mit ungewohnter Leidenschaft. So hält er seine »Traurigkeit über die österreichischen Niederlagen« (T 677) schriftlich fest, ärgert sich über die »sinnlose« Führung Österreichs nach den Verlusten 1914 in Serbien (T 710) und fühlt sich »unmittelbar am Krieg beteiligt«. (T 771) Gerade die territorial gefährdeten deutschen Juden aus Kafkas Prag – darauf hat Scott Spector hingewiesen – waren oft anti-liberal eingestellt, mitunter beschlossen sie, sich der deutschen Sprache zu bemächtigen und ihr Leben deutsch-national zu gestalten, um aufständische, tschechische Deterritorialisierungen zu blockieren.⁶⁷ In dieser Kultur territorialer Ängste sind Kafkas Aufzeichnungen in den Tagebüchern nicht gerade kritisch gegenüber dem Kolonialismus, ganz gleich wo er praktiziert wurde. Kafka war vom kühnen Abenteurer Napoleon besessen, nicht vom kolonialen Unterdrücker.⁶⁸ Auch tadelt Kafka nie die Brutalitäten, die im *Zuckerbaron* und jenen anderen *Grünen Bändchen* beschrieben wurden, die er zu lieben behauptete. Signifikant für seine unkritische Haltung ist eine Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1913, nach seiner Lektüre der nationalistischen und zeitweise rassistischen Erinnerungsschrift *Wir Jungen von 1870/71*, die die Gründungsgeschichte des deutschen Imperialismus und des Krieges zwischen Frankreich und Preußen schildert. Nachdem er *Wir Jungen* beendet hat – Band 32 der *Grünen Bändchen* und vom Mitherausgeber der Reihe, Hermann Schaffstein, verfasst – schreibt Kafka, er habe »von den Siegen und begeisterten Szenen mit unterdrücktem Schluchzen gelesen«. (T 615) Seine Flucht vor der Vorschrift war also keineswegs eindeutig. Kafka weigert sich zwar, an kolonialen Handlungen teilzunehmen, er reist nicht, wie sein Onkel, nach Panama und in den Kongo, auch kehrt er einige der traditionellen ästhetischen Strukturen dieser Handlungen um. Doch weil, wie Kafka genau wusste, Ideologie oft ihre eigene »Negativität« beinhaltet, kann er ihr auch nicht vollständig entkommen. Über sich und seine eigene Zeit schrieb Kafka einmal: Ich »habe das Negative meiner Zeit, die mir ja sehr nahe ist, die ich nie zu bekämpfen, sondern gewissermaßen zu vertreten das Recht habe, kräftig aufgenommen«. ⁶⁹ Das Negative seiner Zeit kräftig aufzunehmen, schafft keine Möglichkeit direkter »Bekämpf[ung]«. Vielmehr bedeutet es, dass die literarischen Fluchtformen des Schriftstellers notwendigerweise eng mit der Sache verknüpft bleiben, der er zu entweichen versucht.⁷⁰ Dieses Dilemma prägt Kafkas sämtliche Schriften und ihre generelle Struktur der Selbstanklage, des Gefangenseins und der Falschheit (des Richtenden und des Gerichteten, des Gefängniswärters und des Gefangenen). Doch am deutlichsten wird dieses Dilemma in jenen Texten Kafkas, die klare koloniale Hinweise beinhalten: in der *Strafkolonie*, in *Ein Bericht für eine Akademie*, und in *Das Schloß*. Einerseits

deckt Kafka brutale koloniale Apparate auf (die Foltermaschine der Strafkolonie, der Affenkäfig im *Bericht für eine Akademie*), andererseits ist jedoch das Opfer in beiden Fällen am Ende nicht länger das Opfer: die Maschine des Offiziers spießt *ihn* auf, nicht den inhaftierten Einheimischen, der entkommt; Rotpeter, der trainierte Affe, wird schließlich zum zigarrenkauenden, weintrinkenden Orator, der ein Schimpansen-Callgirl anstellt. Zudem entlehnt Kafka die Handlungen von Folter und Ausbeutung, die seine Erzählungen antreiben, jenen »begeisterten« Schaffstein-Erzählungen, denen sich seine Geschichten gleichzeitig widersetzen.

Selbst Kafkas Konzeption seines eigenen Schreibens ist nicht gänzlich frei von territorialisierenden Impulsen. Im *Brief an den Vater*, nur drei Jahre vor *Das Schloß* verfasst, ist sein Schreiben im übertragenen Sinne ein Versuch, dem kolonialen Vater Land zu entreißen. Den Vater vergleicht er mehrmals mit einer feindlichen, imperialen Existenz, beschuldigt ihn der »Tyrannei«, bezeichnet ihn als »König«, als Einmann-»Regierung« mit dem jungen Franz als »Sklassen«. Der Körper des Vaters sei selbst wie ein Reich, quer über die Erdkarte »hin ausgestreckt«. ⁷¹ Für Kafka kommen zum Leben nur jene »Gegenden in Betracht«, die noch nicht durch diesen Körper kolonialisiert, noch nicht von der Masse des Vaters bedeckt sind oder in »Reichweite« seiner imperialen Extremitäten liegen. ⁷² In diesen »nicht sehr trostreichen Gegenden« findet Kafkas Schreiben statt. ⁷³ Kafka stellt sich sein Schreiben topographisch vor: Er kommt mit Hilfe des Schreibens »ein Stück selbständig« vom Körper seines Vaters weg (der Vater liest die Bücher des Sohnes nicht) – selbst wenn die dadurch gewonnene Distanz nur der eines »Wurms« gleicht, der vor einem menschlichen Peiniger flieht. ⁷⁴ Das Schreiben ist somit die Stätte der literarisch-topographischen »Fluchtversuche« des Sohnes. ⁷⁵

Drei Jahre später, am 12. Juli 1922, mitten in seiner Arbeit am *Schloß*, behauptet Kafka in einem Brief an Brod, dass er anhand seines Schreibens ständig versuche, den geographischen Raum des Zuhauses ausfindig zu machen: »Ich bin von zuhause fort und muß immerfort nachhause schreiben, auch wenn alles Zuhause längst fortgeschwommen sein sollte in die Ewigkeit«. (Br 392) Kafka hatte sich bereits Jahre zuvor auf sein Schreiben unter topographischem Aspekt bezogen – als ob es nicht nur aus Wörtern auf einem Blatt Papier bestünde, sondern auch ein Ort sei, den er bewohnen könnte. Ähnlich den späteren Exilschriftstellern behauptet Kafka im April 1918 in einem weiteren Brief an Brod, sein Schreiben sei Heimat: mit Hilfe seines Schreibens kreierte er eine »Mondheimat«, und indem er das tue, bleibe er außerhalb der Reichweite des Vaters. (Br 241)

Wie verhält sich eine solch territoriale Geste zu Kafkas so genanntem deterritorialisierendem Stil? Signalisieren die verarmte Diktion und die vertrocknete Syntax, die schließlich auch in Kafkas Mondheimat und seinem persönlichen »Grenzland« auftauchen, eine Form von Neuterritorialisierung? (T 871) Macht sich Kafka den deterritorialisierenden Stil »zu Eigen«? Kafkas Lektüre des 18.

Bandes der *Grünen Bändchen* – *Förster Flecks* Erzählung von seinen Schicksalen auf dem Zuge Napoleons nach Rußland und von seiner Gefangenschaft 1812-1814 – im Jahre 1915 hilft bei der Aufklärung dieses Widerspruchs. *Förster Fleck*, genau hundert Jahre nach dem Ereignis (auf dem Höhepunkt der imperialen Märsche Deutschlands und Österreichs selbst) veröffentlicht, beschreibt Napoleons Marsch auf Russland. Kafka las und erinnerte sich in seinem Tagebuch an eine besonders schaurige Szene: die imperiale Armee Napoleons, die am Verhungern ist und sich wie von Sinnen zurückzieht, sprengt einige ihrer verletzten Soldaten in einem Kloster in die Luft – möglicherweise, um ihnen weiteres Elend zu ersparen, vielleicht aber auch, um sie nicht pflegen zu müssen. Förster Fleck, ein Deutscher unterwegs mit Napoleon, erinnert sich daran, dass er und seine Kameraden keinerlei Mitleid mit ihren ermordeten Kameraden hatten. Fleck erzählt diese kalte Szene mit der langatmigen Syntax und dem dichten Stil, wie sie typisch für die *Grünen Bändchen* sind: »Jedoch waren unsere Gefühle durch den täglichen Anblick des namenlosesten Elends und unseres eigenen Unglücks schon zu sehr abgestumpft, als daß wir uns um das Schicksal anderer noch sonderlich gekümmert hätten«. ⁷⁶

Kafka, der diese Szene als Leser miterlebt, bietet folgende nüchterne Revision in seinem Tagebucheintrag vom 16. September 1915: »*Förster Fleck in Rußland* gelesen. Napoleons Rückkehr auf das Schlachtfeld von Borodino. Das Kloster dort. Es wird in die Luft gesprengt«. (T 754) Den erwünschten Effekt von narrativer Gefühllosigkeit steigert Kafka, indem er das eigentliche Ereignis gar nicht erst erwähnt. Statt Flecks – oder gar Kafkas eigene? – Unfähigkeit zum Mitleid zu kommentieren, spielt er das makabere Ereignis durch trockene, schlichte Prosa herunter. Kafkas nüchternes Resümee läßt darauf schließen, dass er dieses Buch wie vielleicht auch andere *Grüne Bändchen* eben benutzt haben könnte, diesen »negativen« Stil zu praktizieren: seine charakteristische Art, den dramatischen Effekt durch Untertreibung und durch Abwesenheit pathetischer Äußerungen zu steigern. Der populäre Text liefert das packende, geschichtliche Ereignis; Kafka, Autor von *In der Strafkolonie* und *Ein Bericht für eine Akademie*, sorgt für das kalte, nackte Stakkato. Genauso wie Gregor Samsa sich niemals über die Grausamkeiten seines Vaters beschwert und am Ende seinem Tod überlassen ist, so hält auch Kafka die unbarmherzige Explosion in Borodino ohne Affekt fest. Sein Stil gewinnt somit an dramatischer, aber auch politischer Kraft. Er wird zur privaten Praxis deterritorialisierender Kritik, doch – wider Deleuze und Guattari – paradoxerweise signalisiert er die gleichzeitige Aneignung eines schriftstellerischen Zuhauses. Wenn Kafkas karger Stil auch eine Art von Landnahme ist, dann handelt es sich um eine besonders sanfte Form des Kolonialismus. Kafka besetzt ein liminales Terrain, den Mond, die Grenzgebiete, dem jegliche Bewohner fehlen. Außerdem ist sein Schreiben, ungleich dem dichten, kolonialen Stil, kein Versuch, jedes Bisschen der fiktionalen Welt als sein eigenes zu kennzeichnen.

Wie der Zuckerbaron erobert Kafka neue Gebiete. Doch Kafkas Räume sind ungewollte Randregionen. Darüber hinaus können diese Bereiche, wie die desolate Steppe, niemals adäquat »erfaßt« werden, weil sie immer nur in »Augenhöhe« betrachtet werden, und nicht von Höhen aus, die umfassende Ausichten gestatten. (T 727, 689) Kafka markiert sie nur spärlich: uns bleibt, wie in *Das Schloß*, ein gesichtsloser Held, ein unkartographiertes Dorf und ein sich nur schwach abzeichnendes Schloss. Kafkas Text ist erneut der negative Topos, und wir Leser stehen vor derselben Herausforderung wie der koloniale Reisende. Kafka schafft ein Terrain, das Leser dazu aufruft, sich selbst darauf zu projizieren und sich durch verschiedene Abgrenzungen neu zu gestalten. So verschiebt Kafka die politische Frage des Kolonialismus auf den Akt des Lesens. Uns wird ein relativ geringfügig gekennzeichnete Raum zur Verfügung gestellt (ein Dorf, ein Schloss, zwei Gasthöfe, ein Schulhaus) – entweder versuchen wir, Übersicht zu gewinnen, den Text in einer Gesamtschau auf eine Interpretation festzulegen, oder aber wir verlieren uns im Detail (so wird man, wie K., zu einem Subjekt/Objekt unter Objekten). *Das Schloß* vermeidet daher eine Wiederholung der kolonialen Geste, stattdessen konfrontiert uns der Text mit dem kolonialen Problem, mit dem Dilemma: Was soll ein Reisender tun? Suchen wir nach Übersicht? Oder verlieren wir uns in den Winkeln des Textes? K. macht beides.

Ist meine Lesart des *Schlusses* auch eine Form von Kolonialismus, dann versucht sie das nur insofern zu sein, als Kafka sich all seine Leser als Kolonialisten vorstellte. Mit der ihm eigenen Mischung aus Wahrheit und Ironie behauptete Kafka, seine idealen Leser seien Deutsche, die im Ausland leben, vor allem in den afrikanischen Kolonien der Vorkriegszeit. Kafka bezieht sich hier auf einen Zeitungsartikel Max Brods von 1907, in dem Kafkas Name in einer Liste von Prager Schriftstellern aufgeführt ist, seine Bemerkung könnte sich genauso gut auf seine eigenen Werke beziehen:

Mit Deutschland, glaube ich, kann ich hier nur wenig rechnen. Denn wie viele Leute lesen hier eine Kritik mit gleicher Spannung bis in den letzten Absatz hinein? Das ist nicht Berühmtheit. Anders aber ist es bei den Deutschen im Auslande, zum Beispiel in den Ostseeprovinzen, besser noch in Amerika oder gar in den deutschen Kolonien, denn der verlassene Deutsche liest seine Zeitschrift ganz und gar. Mittelpunkte meines Ruhmes sind also Dar-es-Salam, Udschidschi, Windhoek. (Br 35f.)

Kafka ist von kolonialen Lesern abhängig, weil sie, im Gegensatz zu den in Deutschland lebenden Deutschen, jedes Wort von Brods Artikel lesen werden (und somit bis zu Kafkas Namen gelangen). Koloniale Leser sind Kafkas ideale Leser – *nicht* aufgrund ihrer Fähigkeit, monarchische Sichtweisen zu erreichen, sondern wegen ihrer (kolonialen?) Vorliebe dafür, bis zum letzten Wort zu lesen. Kafkas Kolonialisten gleichen letzten Endes eher K. als dem Selbstbild des Zuckerbarons. Durch die koloniale Erfahrung fühlen sie sich »verlas-

sen« – ohne jegliche panoptische oder psychologische Macht –, und diese Verlassenheit macht sie zu Lesern. Vielleicht sind diese Kolonialisten, wie die Helden der *Grünen Bändchen*, unabsichtliche Opfer eines Vorgangs der Selbstschaffung, der auf gleichzeitige Selbstauslöschung angewiesen ist. Diese widersprüchliche Szene der Entstehung und Vernichtung, dieses Paradoxon des Vermessens, das die zwei gegensätzlichen Bedeutungen von »übersehen« in sich trägt (»überblicken« und »nicht sehen«),⁷⁷ schafft schließlich jene Art Leser, die Kafka zu benötigen behauptet. Nur der Kolonialist ist ausreichend verlassen. Eine monarchische Sichtweise bleibt dem Kolonialisten verweigert, und er sieht am Ende am wenigsten. Doch trotz – oder wegen – dieses gescheiterten Versuchs, visuelle Kontrolle zu erlangen, wird der Kolonialist zu Kafkas kurzzeitigem Leser *par excellence*. Er lernt »ganz und gar« zu lesen, wie der erfolglose und »blinde« Landvermesser K.

Anmerkungen

- 1 Dies ist eine stark gekürzte, revidierte und übersetzte Version des fünften Kapitel meines Buches *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*, New York: Palgrave 2003. Ich danke Maria Euchner für die Übersetzung und Oliver Simons für die hilfreiche Kritik der deutschen Version.
- 2 Marthe Robert zufolge bringt das Vermessen eine künstlerische Ambition zum Ausdruck (*The Old and the New. From Don Quixote to Kafka*, Berkeley: Univ. of Calif. Press 1977, S. 18). Laut Charles Bernheimer durchläuft K. eine Art Leseprozess, das Vermessen diene der Eingrenzung semiotischer Unterschiede (Flaubert and Kafka. *Studies in Psychopoetic Structure*, New Haven: Yale UP 1982, S. 198). Helga Göhler schließlich mutmaßt einen Zusammenhang zum messianischen Versprechen für einen Wiederaufbau Zions (Franz Kafka: *Das Schloß*, Bonn: Bouvier 1982, S. 52, vgl. hierzu auch Ritchie Robertson: *Kafka. Judaism, Politics, Literature*, Oxford: Clarendon 1985, S. 228-235). Walter Sokel erinnert der Landvermesser eher an einen Hochstapler, möglicherweise einen Landstreicher statt einen Landvermesser (Franz Kafka – Tragik und Ironie: *Zur Struktur seiner Kunst*, München, Wien: Langen und Müller 1964, S. 403ff.). Schließlich könnte der Terminus Vermesser ironisch gemeint sein: Dreistigkeit und Hybris (Vermessenheit), vor allem aber die Möglichkeit, sich beim Messen zu vermessen (vgl. Erich Heller: »The World of Franz Kafka«, in: Peter F. Neumeyer (Hg.), *Twentieth-Century Interpretations of The Castle*, New Jersey: Englewood Cliffs 1969, S. 70).
- 3 Oskar Weber: *Der Zuckerbaron: Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika*, Bd. 54, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1914. Webers »Memoiren« könnten durchaus fiktional sein, da er weitere Memoiren über einen südamerikanischen Kaffeepflanzler (*Briefe eines Kaffee-Pflanzers*) schrieb, die eine andere Lebensgeschichte erzählen.
- 4 Vgl. Peter F. Neumeyer: »Franz Kafka, Sugar Baron«, in: *Modern Fiction Studies* 17 (Spring 1971), S. 5-16, hier S. 9f. Neumeyer zufolge könnte Webers rührender Bericht über die Schüße auf einen Affen, der daraufhin menschenähnlich wird, auch Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* inspiriert haben; auch gibt es bei Weber ein Folterinstrument, das an die *Strafkolonie* erinnert. Jürgen Born verweist ebenfalls auf Kafkas Leidenschaft für Schaffsteins *Grüne Bändchen*, allerdings ohne auf eine mögliche Verbindung zu Kafkas Erzählwerk einzugehen. Vgl. Jürgen Born: *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*, Frankfurt/Main: Fischer 1990, S. 228.
- 5 Vgl. Alfred Wirkner: *Kafka und die Außenwelt: Quellenstudien zum Amerika-Fragment*, Stuttgart: Klett 1976, S. 14-40.
- 6 Siehe Max Brods Nachwort zur ersten Ausgabe von Kafkas *Amerika*, 1927 (hg. von Brod, Frankfurt/Main: Fischer 1991), S. 260.

- 7 Vgl. J. Born: Kafkas Bibliothek, S. 228.
- 8 Vgl. die vollständige Notiz bei J. Born: Kafkas Bibliothek, S. 180.
- 9 O. Weber: Briefe eines Kaffeepflanzers: Zwei Jahrzehnte deutscher Arbeit in Zentral-Amerika, Bd. 50, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein, 1913.
- 10 Vgl. Hartmut Binder: Kafka-Handbuch in zwei Bänden, Bd. 2, Stuttgart: Alfred Kröner 1979, S. 442-443 und P. Beicken: Franz Kafka, S. 337 zu möglichen historischen Quellen für Kafkas Schloss und Dorf.
- 11 Vgl. Evelyn Torton Beck: Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work, Madison: University of Wisconsin Press 1971, S. 195. Siehe außerdem English-Hebrew Dictionary, hg. von Judah Kaufman, Tel Aviv: Dvir 1947, S. 422, 649.
- 12 Emrich zufolge ist das Vermessen politisch subversiv. Vgl. Wilhelm Emrich: Franz Kafka, Frankfurt/Main: Athenäum 1957, S. 300-303.
- 13 Emrichs These, K. sei ein Revolutionär, zerschlägt sich schließlich aufgrund eines Mangels an Textbeweisen. Zurecht weisen Sokel und Dowden darauf hin, dass K. oft nur an seinem eigenen Wohlergehen interessiert ist, nicht an den Bedürfnissen der Gemeinde (vgl. W. Sokel: Franz Kafka – Tragik und Ironie, S. 165, 414, 419 und Stephen Dowden: Kafka's Castle and the Critical Imagination, Columbia, SC: Camden House 1995, S. 30f., 34f.).
- 14 Mary Louise Pratt: Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, New York: Routledge 1992, S. 17.
- 15 Dieser Definition nach ist der Staat nach Gebietsgrenzen definiert, in denen er das ausschließliche Recht behält, Gewalt anzuwenden. Vgl. Quentin Skinner: Foundations of Modern Political Thought, 2 Bde., New York: Cambridge UP 1978 und Nicos Poulantzas: State, Power, Socialism, übers. von Patrick Camiller. London: NLB 1978. Beide werden von Pratt zitiert, vgl. M. Pratt: »Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen«, in: Critical Inquiry 12 (Autumn 1985), S. 119-143, hier S. 126, Fn. 16.
- 16 O. Weber: Der Zuckerbaron, S. 18.
- 17 Kafkas Bibliothek und Lesenotizen enthielten Werke über den Nordpol, die Südsee, Grönland, Island, Mexiko, Italien, Russland, Zentral- und Südamerika, Afrika, die Vereinigten Staaten, England, Schottland, Ostpreußen und Deutschland.. Vgl. hierzu J. Born: Kafkas Bibliothek, S. 144-148, 235-55.
- 18 Peter J. Brenner bemerkt, dass wissenschaftlich Reisende wie Vermesser den traditionelleren reisenden Gentlemen zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts bereits zahlenmäßig überlegen waren. »Die Vermessung der Welt«, in: Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur: Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 443-490, hier S. 445.
- 19 Vermesser treten in folgenden *Grünen Bändchen* auf, die alle in Köln von Schaffstein veröffentlicht wurden: Carsten Borchgrevink: Festes Land am Südpol: Erlebnisse auf der Expedition nach dem Südpolarland 1898-1900 (1911), S. 53; Sven Hedin: Über den Transhimalaja (1911), S. 96-99; Adolf Friedrich zu Mecklenburg: Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika (1910), S. 37; Oskar Weber: Der Zuckerbaron (1914), S. 55f., 87; Oskar Weber: Briefe eines Kaffee-Pflanzers (1913), S. 54, 58, 61f.; Dr. K. A. Wettstein: Durch den brasilianischen Urwald: Erlebnisse bei einer Wegerkundung in den deutschvölkischen Kolonien Süd-Brasilien (1911), S. 6f., 29, 48. In Wettsteins *Durch den brasilianischen Urwald*, um nur ein Beispiel zu nennen, erinnert sich der Erzähler an seine frühere Freude an den »Vermessungen und Jagden« im kolonialen Afrika. (Das Jagdthema wird später zu Beginn von Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* wiederholt.) Wettstein, S. 48.
- 20 Edward Said: Culture and Imperialism, New York: Knopf 1993, S. XXI.
- 21 O. Weber: Der Bananenkönig: Was der Nachkomme eines verkauften Hessen in Amerika schuf, Bd. 73, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1918.
- 22 Vgl. Edward Said: Orientalism, New York: Vintage 1979, S. 193.
- 23 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand: Impressionismus, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1974, S. 14-30.
- 24 Hermann Graf Keyserling: Das Reisetagebuch eines Philosophen, Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1932 (1919), Inschrift.
- 25 O. Weber: Der Zuckerbaron, S. 5.
- 26 Nach Neumann sehnt sich der russische Freund danach, sich durch »Exterritorialität« neu zu entfalten. Vgl. Gerhard Neumann: *Das Urteil*: Text, Materialien, Kommentar, München: Hanser 1981, S. 147f. Neumann hat den Begriff »Exterritorialität« von Ina-Maria Greverus: *Der Territoriale Mensch: Ein literatur-anthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*, Frankfurt/Main: Athenäum 1972.

- 27 Wie Said bemerkt, ist der Orient für viele Reisende »dead and dry – a mental mummy«, er ist etwas, das Reisende neu schaffen oder zum Leben erwecken wollen (E. Said: *Orientalism*, S. 193, 185).
- 28 Vgl. O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 67.
- 29 O. Weber: *Briefe eines Kaffee-Pflanzers*, S. 32f. Siehe außerdem S. 54, 61f.
- 30 Vgl. Hermann Hesse: *Aus Indien: Aufzeichnungen, Tagebücher, Gedichte, Betrachtungen und Erzählungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 105f. Für weitere Beispiele, siehe M. Pratt: *Imperial Eyes*, S. 201-227.
- 31 »[W]o der Wald einen Durchblick gestattet, [hat man] eine wunderschöne Aussicht auf die gegenüberliegende Kordillere, deren hohe Spitzen sich in sattem Blau gegen den Himmel abheben«. O. Weber: *Briefe eines Kaffee-Pflanzers*, S. 57.
- 32 A. Mecklenburg: *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*, S. 36f.
- 33 Vgl. M. Pratt: *Imperial Eyes*, S. 204.
- 34 Vgl. ebd., S. 216.
- 35 Max Wiederhold: *Der Panamakanal*, Bd. 44, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1913, S. 59f.; meine Hervorhebung.
- 36 Allouas Untersuchung der kolonialen Postkarte zufolge sollte die Darstellung niemals den Betrachter zeigen. Vgl. Malek Alloua: *The Colonial Harem*, übers. von Myrna und Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986. Tim Mitchell diskutiert Alloua in: *Colonising Egypt*, New York: Cambridge UP 1988, S. 26.
- 37 O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 87f.
- 38 G. W. F. Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes*, hg. von Hans-Friedrich Wessels/Heinrich Clairmont, Hamburg: Meiner 1988, S. 133.
- 39 G. W. F. Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes*, S. 133.
- 40 John Barrell: *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey*, New York: St. Martin's 1983, S. 33. Ich danke David Clark für den Hinweis auf diese Verbindung mit Barrell.
- 41 J. Barrell: *English Literature in History 1730-80*, S. 38, 44, 35.
- 42 Vgl. ebd., S. 31.
- 43 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abt., Bd. 2, Berlin: de Gruyter 1968, S. 215.
- 44 F. Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, in: G. Colli/M. Montinari (Hg.), *Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abt., Bd. 2, S. 273.
- 45 F. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 215.
- 46 Diese letzte Auslöschung bildet die endgültige Stufe der symbolischen Blindheit des »Herrn« und seines möglichen existentiellen Bankrotts, wie er von Hegel analysiert wurde. Die »Wahrheit« des Herrn ist der Knecht und seine Arbeit. G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 134. Vgl. auch Alexandre Kojève: *Introduction to the Reading of Hegel*, übers. von James H. Nichols, New York: Basic Books 1969, S. 30.
- 47 Max Brod stellte diese Behauptung 1926 zuerst auf, als er von einem angeblichen Gespräch mit Kafka berichtete: Am ungeschriebenen Ende des Romans sollte K. kurz vor seinem Tod ein Gefühl von persönlicher und professioneller Stabilität finden. Die ersten Kritiker, die (in den 50er und 60er Jahren) Brods Lesart in Frage stellten, behaupteten, K.s Kampf sei nicht progressiv und *Das Schloß* sei ein ausgesprochen moderner Anti-Bildungsroman; in den Augen solcher Leser lernt K. nichts und erlangt keinerlei Erfüllung. Etwas zuversichtlichere Kritiker der 70er Jahre kehrten zu Brods Denkrichtung zurück und vertraten die Ansicht, dass sich K. im Laufe des Romans entwickelt und nach Selbstvervollständigung ringt, da er sich am Ende der Erzählung erfolgreich Demut und Liebe zu eigen gemacht hat. Poststrukturalistische Lesarten der achtziger und neunziger Jahre – z.B. Bernheimers, Boas, Neumanns – vertraten abermals eine düstere Sicht im Hinblick auf K.s Fortschritt, aber auch sie bestätigten die Ansicht, K. verfolge das schwer zu erreichende Ziel der Selbstidentität. Vgl. Brods Nachwort zur ersten Ausgabe 1926 von Kafkas *Das Schloß* (hg. von Brod) (Frankfurt/Main: Fischer 1968, S. 347-354, hier S. 347); H. Binder: *Kafka-Handbuch*, Bd. 2, S. 463, 461; C. Bernheimer: *Flaubert and Kafka*, S. 198; Elizabeth Boa: *Kafka: Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*, Oxford: Clarendon 1996, S. 253; Gerhard Neumann: »Kafkas *Schloß*-Roman: Das parasitäre Spiel der Zeichen«, in: Wolf Kittler/Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg: Rombach 1990, S. 199-221, hier S. 208.
- 48 »[The traveler] expected there to be something that was somehow set apart from ›things themselves‹ as a guide, a sign, a map, a text, or a set of instructions about how to proceed. But in the Middle Eastern city nothing stood apart and addressed itself in this way to the outsider, to the observing subject. There were no names to the streets and no street signs, no open spaces

- with imposing facades, and no maps. The city refused to offer itself in this way as a representation of something. [...] It had not been arranged [...] to effect the presence of some separate plan or meaning.« T. Mitchell: *Colonising Egypt*, S. 32f.
- 49 Vgl. Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1980, S. 159f.
- 50 K. scheint sich auf derselben Bahn der Selbstfindung zu befinden wie die Helden der drei Schaffstein-Romane, die Kafka besonders liebte: K. ist zu Beginn des Romans arm und arbeitslos (gleichet eher einem Landstreicher als einem Landvermesser), hat weder Freunde noch Familie (Frau und Kind, die er Gerüchten zufolge hat, hat er zu Hause gelassen) und hofft, sich in der Fremde eine Identität (sowohl eine persönliche als auch eine professionelle) zu schaffen.
- 51 »Sie werden dann z.B. sofort gerechter gegen mich werden und zu ahnen beginnen, was für einen Schrecken ich durchgemacht habe – und die Folgen des Schreckens halten noch an – als ich erkannt habe, daß meine liebste Kleine gewissermaßen den Adler verlassen hat um sich der Blindschleiche zu verbinden, aber das wirkliche Verhältnis ist ja noch viel schlimmer und ich muß es immerfort zu vergessen suchen, sonst könnte ich kein ruhiges Wort mit Ihnen sprechen.« (S 90)
- 52 Ich danke Mark Anderson für diesen Hinweis.
- 53 Vgl. Max Brod: »*The Castle; Its Genesis*«, in: Angel Flores/Homer Swander (Hg.), *Franz Kafka Today*, Madison: University of Wisconsin Press 1958, S. 161-164. Vgl. außerdem Sokel, der behauptet, das Schloss gleiche einer »Allianz von österreichischem Adel und österreichischer Bürokratie, die das Bauernland der Böhmen regierte« (W. Sokel: *Franz Kafka – Tragik und Ironie*, S. 397).
- 54 Brods Lesart ist also nicht schlüssig und wurde entsprechend kritisch angegriffen. Vgl. Guido Kisch: »Kafka-Forschung auf Irrwegen«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 23 (1971), S. 339-50.
- 55 Die Forschung hat argumentiert, dass K. am Ende des Romans bezüglich des Schlosses weniger aggressiv scheint, doch hat sie es versäumt, diesen Wandel auf K.s Blindschleichenperspektive zu beziehen, die immer ausgeprägter wird. Vgl. Ronald Gray: *Kafka's Castle*, Cambridge UP 1956, S. 78-81, John Winkelman: »An Interpretation of Kafka's *Das Schloß*«, in: *Monatshefte* 64 (1972), S. 115-131 und Richard Sheppard: *On Kafka's Castle*, London: Croom Helm 1973, S. 182-187.
- 56 Vgl. W. G. Sebald: »The Undiscover'd Country: The Death Motif in Kafka's *Castle*«, in: *Journal of European Studies* 2 (1972), S. 22-34, hier S. 33f.; vgl. ferner R. Gray: *Kafka's Castle*, S. 131f.
- 57 O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 88.
- 58 Vgl. Brods Nachwort zu Kafkas *Das Schloß*, S. 347.
- 59 Neumeyer beantwortet diese Frage mit Kafkas ödipalem Versagen, das Kafka-Forschern mittlerweile bekannt ist. Er behauptet, dass Kafka wie der Zuckerbaron sein wollte (der für Kafkas Vater Hermann, selbst ein »Selfmademan«, einspringt), doch nicht die innere Stärke besaß nach Südamerika zu reisen, ein Gutsbesitzer zu werden und seine Memoiren zu schreiben. Laut Neumeyer ist *Der Zuckerbaron* deshalb eine »literary wish-fulfillment«: das Buch befriedige Kafkas »longings for firmness, competence, direction, self assuredness, and mastery«. Er ist der Meinung, dass Kafka *Das Schloß* mit K. auf dem Schlossberg triumphal enden lassen wollte. Das meisterhafte Finale, die »Hauptsache« des *Zuckerbarons* ist daher ein Ende, das Kafka »himself did not so much (as he says) elude, as it was one that eluded Kafka«. P. Neumeyer: *Franz Kafka, Sugar Baron*, S. 14f.
- 60 Vgl. Louis Althusser: »Ideology and Ideological State Apparatuses«, in: *Lenin and Philosophy*, übers. von Ben Brewster, New York: Monthly Review Press 1971, S. 127-86, bes. S. 171 ff.
- 61 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 73.
- 62 G. Deleuze/F. Guattari: *Kafka*, S. 108f.
- 63 O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 83.
- 64 Am Anfang von *Bauen Wohnen Denken* unterscheidet Heidegger zwischen »Bauten«, die den Menschen nur »behausen«, und »Wohnungen«, in denen ein authentisches »Wohnen geschieht«. Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, 1. Abt., Bd. 7: *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt/Main: Klostermann 2000, S. 147.
- 65 Dieses abgeschwächte Konzept vom Wohnen macht den Rand zu keiner neuen Mitte, wie der Kulturanthropologe Clifford betont; vielmehr stellt es flüchtige Heime (Hotel, Absteige, Flughafen) als allgegenwärtig und somit als Bedrohung für jegliche traditionelle Dialektik von Häuslichkeit dar. Vgl. James Clifford: »Traveling Cultures«, in: Laurence Grossberg/Cary

- Nelson/Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York: Routledge 1992, S. 96-116, hier S. 101.
- 66 Im Falle Saids beziehe ich mich auf *Orientalism*, besonders auf Cliffords Kritik an *Orientalism*: Said verfallt zuweilen in eine essentialistische und falsche Vorstellung des Okzidents und Orients. Vgl. James Clifford: »On *Orientalism*«, in: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard UP 1988, S. 255-276.
- 67 »Each and every one of the ›humanists‹ of the Prague circle [of German-Jewish literati], while diverging from one another in every other way conceivable, set himself in opposition to the liberalism he saw to be at the root of his contemporary dilemma«. Scott Spector: *Prague Territories: National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle*, Berkeley: University of Calif. Press 2000, S. 34; siehe auch S. 3f., 13-16, 33f.
- 68 Im Oktober 1915 stellte Kafka eine umfassend detaillierte Liste der siebzehn Gründe zusammen, die Napoleons Niederlage in Russland erklärten. (T 757-764)
- 69 F. Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main: Fischer 1953, S. 121.
- 70 Man bemerke hier die Affinität zwischen Kafkas Vorstellung von »Flucht« und den jeweiligen Behauptungen von Theodor Adorno und Max Horkheimer, aber auch Michel Foucaults, historische Widerstände könnten nur innerhalb der soziolinguistischen »Kulturen« oder Diskurse stattfinden, die sie zu transformieren versuchen. Vgl. Theodor Adorno/Max Horkheimer: »Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug«, in: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Fischer 1969, S. 128-176, hier S. 139. Bezüglich Foucault vgl. die späteren Versionen von seiner Diskursvorstellung – wie im »Méthode«-Kapitel im ersten Band von *Histoire de la sexualité*, Paris: Gallimard 1976.
- 71 F. Kafka: *Letter to His Father/Brief an seinen Vater* (zweisprachige Ausgabe), New York: Schocken 1966, S. 54, 70, 26, 114.
- 72 Ebd., S. 114.
- 73 Ebd..
- 74 Ebd., S. 84.
- 75 Ebd., S. 116.
- 76 F. Fleck: Förster Flecks Erzählung von seinen Schicksalen auf dem Zuge Napoleons nach Rußland und von seiner Gefangenschaft 1812-1814, Bd. 18, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1912, S. 32.
- 77 Durch *Das Schloß* hindurch bewegt sich Kafka zwischen den zwei möglichen Bedeutungen von »übersehen« hin und her: zwischen der Bedeutung von »überblicken« (vgl. S 60, 122, 422) und von »nicht sehen« (vgl. S 10, 388). Ich danke Rebecca Comay für den Hinweis auf die Wichtigkeit von »übersehen«.

John T. Hamilton

Canis Canens

Oder: Kafkas Respekt vor der Musikwissenschaft

I.

Kafkas Erzählung *Forschungen eines Hundes*, größtenteils 1922 geschrieben und von Max Brod nach dem Ableben ihres Autors 1931 unter diesem Titel veröffentlicht, enthält zwei musikalische Szenen, die die Karriere des erzählenden Hundes wesentlich beeinflussen. Die zwei Episoden, eine am Anfang, eine am Ende und beide einer musikalischen Erfahrung gewidmet, sind strukturbestimmend für die Erzählung. Zwar ist die Musik auf den ersten Blick nicht das vordergründige Thema der *Forschungen*, die offenbar kaum etwas mit Tonkunst zu tun haben; und doch zeigt sich bei genauer Lektüre, dass sie sehr wohl die Handlung der Geschichte motiviert.

Die erste Szene spielt in der Kindheit des Erzählers – »in einer jener seligen, unerklärlichen Aufregungen, wie sie wohl jeder als Kind erlebt« (N II 488) – als plötzlich »eine kleine Hundegesellschaft« erscheint: sieben Hunde tauchen tanzend aus dem Dunkel auf, musizierend oder doch zumindest von einer Musik begleitet, deren Ursprung schwierig, wenn nicht unmöglich auszumachen ist: »ich [konnte] nicht erkennen, wie sie [den Lärm] erzeugten. [...] Alles war Musik« (N II 428), eine überwältigende und unwiderstehliche Musik. Diese Musik nimmt »den Zuhörer in die Mitte«, »überschütte[t]« und »erdrückt« ihn, bis er sich nach einer »Belehrung« sehnt: »man wollte [...] sie fragen, was sie denn hier machten«. (N II 429) Die Hunde aber verweigern eine Antwort, was der Erzähler wiederum als groben Verstoß gegen die Konventionen empfindet. Sein Ärger steigert sich noch weiter durch die Schamlosigkeit der aufrecht auf ihren Hinterbeinen stolzierenden Artisten. Zwar möchte er sie zurechtweisen, doch die Musik überfordert ihn und verwirrt seine Sinne: »Ach, was machten doch diese Hunde für eine betörende Musik.« (N II 433) Doch so plötzlich wie sie gekommen waren, verschwinden die Hunde auch wieder in der Dunkelheit.

Diese beunruhigende Erfahrung veranlasst den Erzähler zu seinen Forschungen, von denen die Erzählung schließlich handelt. »Mit jenem Konzert begann es«. (N II 435) Was als Versuch, dem Ursprung der musikalischen Erfahrung nachzuspüren, seinen Anfang nimmt, eröffnet schon bald weitere Forschungsfelder, die zu umfassenden Spekulationen über das Wesen der »Hundeschafft« und des Erzählers eigene Erfahrungen führen. Insbesondere von der Frage, »wovon sich die Hundeschafft nährte« (N II 436), werden seine Studien nachhaltig getrieben. Es scheint, als habe sich das Thema der Musik ein für allemal

erledigt. Fortan gilt die wesentliche Sorge der Ernährung. Allerdings führen die Forschungen des Hundes schon bald zur Frustration; zwar bleibt er hartnäckig, doch er erreicht nicht viel; seine Fragen werden gemeinhin bloß als ein Betteln um Futter verstanden. Eine Zeit lang ist er besessen von Gerüchten um so genannte »Lufthunde«, die »in der Luft [schweben]« und deshalb »getrennt [sind] von der nährenden Erde« (N II 448), bis er schließlich die Sinnlosigkeit seiner Herangehensweise realisiert. »[I]hre Philosophie [ist] so wertlos wie ihre Beobachtungen und die Wissenschaft [kann] kaum etwas davon verwenden.« (N II 449) Schließlich zieht er sich aus der Hundegemeinschaft zurück.

Das nachfolgende Delirium seiner zweiten musikalischen Erfahrung bringt die Erzählung zu ihrem Ende. Beinahe verhungert, allein in den Wäldern, hebt der Erzähler seinen Kopf und sein Blick begegnet einem »fremden Hund«, einem Jagdhund, der ihn bittet, den Weg frei zu machen und ihn damit aus seiner Benommenheit reißt. Doch plötzlich unterbricht eine unwiderstehliche Melodie erneut ihr Gespräch: »Immer stärker wurde sie; ihr Wachsen hatte vielleicht keine Grenzen und schon jetzt sprengte sie mir fast das Gehör.« (N II 479) So überwältigend ist diese Erfahrung, dass der Erzähler seine Nachforschungen über die Ernährung der Hunde aufgibt, um zu jenem Thema zurückzukehren, das seinen Forschungstrieb anfangs auslöste.

Die Wissenschaft war gewiß auch hier nicht untätig, die Wissenschaft von der Musik ist, wenn ich gut berichtet bin, vielleicht noch umfangreicher, als jene von der Nahrung und jedenfalls fester begründet. Es ist das dadurch zu erklären, daß auf diesem Gebiet leidenschaftsloser gearbeitet werden kann als auf jenem, und daß es sich hier mehr um bloße Beobachtungen und Systemisierungen handelt, dort dagegen vor allem um praktische Folgerungen. Damit hängt zusammen, daß der Respekt vor der Musikwissenschaft größer ist als vor der Nahrungswissenschaft, die erstere aber niemals so tief ins Volk dringen konnte wie die zweite. (N II 480)

Zwischen der ersten und der zweiten musikalischen Szene hat sich alles verändert – alles und doch nichts. Denn die Rückkehr der Musik, ihre Reprise sozusagen, ist und ist wiederum auch nicht Wiederholung. Verweist die Rückkehr der Musik einerseits auf eine bemerkenswerte Konstanz, die im Grunde die gesamten Forschungsprojekte des Hundes über die Ernährung lediglich als eine Abweichung erscheinen lassen, so bezeugt andererseits der Perspektivwechsel von der Musik als erhabenem und unergründlichem Phänomen zu einem Objekt der unbeteiligten, systematischen und wohlbegründeten Forschung einen relevanten Einschnitt.

Der Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Episode lässt sich verdeutlichen als Differenz zwischen einem subjektiven, impressionistischen Musikerlebnis und der Musikwissenschaft. Und nur letztere betrachtet der Erzähler als neue, legitime Methode, seine Verwirrung zu bekämpfen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren seine Nachforschungen eher kapriziös, er bekannte sich

zu seinem gänzlich unwissenschaftlichen Charakter: »es fällt mir nicht ein in die wahre Wissenschaft zu mengen, ich habe alle Ehrfurcht vor ihr, die ihr gebürt, aber sie zu vermehren fehlt es mir an Wissen und Fleiß und Ruhe – nicht zuletzt, besonders seit einigen Jahren – auch an Appetit«. (N II 437) Ja, er bezweifelt gar den Nutzen wissenschaftlicher Methoden: »Was hat die Forschung [...] entscheidend Wesentliches dem [Extrakt aller Wissenschaft] hinzuzufügen?« (N II 437) Zeitweilig stürzen ihn seine Unsicherheiten in tiefes Misstrauen, sogar in Zynismus, der, wie man behaupten könnte, wohl schon immer das Verhängnis der Hunde gewesen ist: »Gewiß, die Wissenschaft schreitet fort, das ist unaufhaltsam, sie schreitet sogar mit Beschleunigung fort, immer schneller, aber was ist daran zu rühren?« (N II 455) Am Ende der Erzählung jedoch haben sich die Dinge verändert. Während die Begegnung mit den Hundekünstlern seine unwissenschaftliche und gewissermaßen zerstreute Neugierde weckte, führt ihn die spätere Konfrontation mit dem Jagdhund an die Schwelle zur Wissenschaft:

Auch ich stand der Musikwissenschaft, ehe ich die Stimme im Wald gehört hatte, fremder gegenüber als irgendeiner andern. Zwar hatte mich schon das Erlebnis mit den Musikern auf sie hingewiesen, aber ich war damals noch zu jung, auch ist es nicht leicht an diese Wissenschaft auch nur heran zu kommen, sie gilt aber besonders schwierig und schließt sich vornehm gegen die Menge ab. (N II 480f.)

Auf einmal erscheint Wissenschaft als viel versprechender Ausweg. Sie scheint all jene Antworten zu enthalten, deren Suche bis dahin erfolglos verlief. Eine beruhigende Entdeckung zweifellos, wenn sie nicht so spät käme: Es ist »für mich störend, daß ich auch in die Musikwissenschaft niemals ernstlich eingedrungen bin und mich in dieser Hinsicht beiweitem nicht einmal zu den von der Wissenschaft immer besonders verachteten Halbgebildeten rechnen kann«. (N II 481) Alles hat sich geändert zwischen dem ersten und dem zweiten Musikerlebnis, gleichzeitig aber hat sich auch gar nichts geändert.

Diese Spannung von Wandel und Beständigkeit deutet sich bereits in der Erzählung eröffnenden Erklärung an: »Wie sich mein Leben verändert hat und wie es sich doch nicht verändert hat im Grunde!« (N II 423) Während sich also einerseits zwischen beiden Musikerfahrungen eine deutliche Entwicklung zeigt, ist andererseits nicht wirklich eine Veränderung zu konstatieren. Folglich bleibt auch der Wahrheitsanspruch ambivalent, den die Wissenschaften im Allgemeinen und die Musikwissenschaft im Besonderen erheben. Diese Ambivalenz, der vermeintliche Widerspruch zwischen Wandel und Fortschritt, der Zynismus schließlich, der Kafkas *Forschungen* durchzieht, können indes als Kommentar zu einer neuen akademischen Disziplin verstanden werden. Wie nachfolgend an Details des Textes zu zeigen, beruht sowohl die phänomenologische Beschreibung der Musikerfahrung als auch deren Definition als Objekt der Wissenschaft zu einem überwiegenden Teil auf der historischen

Entwicklung der Musikwissenschaft. Die Frage nach den Errungenschaften ihrer Geschichte und der Institutionalisierung von Musik ist eines der zentralen Themen in Kafkas Erzählung.¹

II.

Wie die Begründung der Musikwissenschaft an der Universität alles verändert hat und wie sie doch nichts verändert hat im Grunde. Wie Kafka, so ist auch die Musikwissenschaft ein Kind der Habsburg-Monarchie des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Bevor der angesehene Musikkritiker Eduard Hanslick 1861 den ersten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Wien antrat, wurde das Studium musikalischer Werke, ihrer Komponisten und der Musikgeschichte im Allgemeinen nicht an der Akademie betrieben. Seit ihrem Einzug in das universitäre Curriculum sah sich das formale Studium der Musik genötigt, ihre Wissenschaftlichkeit, die Möglichkeit und das Versprechen, beweisbare Resultate zu erzielen, zu verteidigen. Daraus folgte einerseits, dass die Musikwissenschaft auf die ausschließlich subjektive Grundlage von Beobachtungen verzichten musste; um Ansehen in einer Forschergemeinschaft zu gewinnen, durfte sie sich nicht mehr auf »Empfindungen« oder »Gefühle« berufen. Andererseits musste sie die Methoden der Naturwissenschaften übernehmen, die mit dem positivistischen Wissenschaftsideal und ihrem Bekenntnis zur induktiven Methode, einhergehend mit ihrem Argwohn gegenüber Hegelianischer Spekulation, seinerzeit grundlegend für wissenschaftliche Wahrheitsfindung war.²

Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854 erschienen und zwischen 1858 und 1902 in neun weiteren Überarbeitungen wieder aufgelegt, konzipierte eine Ästhetik der organischen Form, in der die »dunkle Herrschaft des Gefühls« dem »Drang nach einer möglichst objectiven Erkenntniß der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt«, weichen sollte.³ Friedrich Chrysander, ein unabhängiger Wissenschaftler, der viel zur Popularisierung des Begriffs »Musikwissenschaft«⁴ beitrug, argumentierte auf ähnliche Weise in seinem einführenden Essay für die *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (1863), dass diese neue Disziplin jene romantischen Vorstellungen verbannen müsse, wie sie beispielsweise in E.T.A. Hoffmanns berühmter Schrift über Beethovens Fünfte Symphonie zu finden sind; Instrumentalmusik, so heißt es dort, reißt »den Zuhörer unwiderstehlich [fort] in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen.«⁵ Die Beschreibung der Musikerfahrung in Kafkas *Forschungen* bedient sich freigiebig bei Hoffmann, insbesondere wo sie die Begeisterung, Ungewissheit und Unwiderstehlichkeit der Musik betont.⁶ Nach Chrysander und Hanslick konnte sich die neue Musikwissenschaft nur dann der wissenschaftlichen Forschung öffnen, wenn sie so vage wie irreführende Urteile der Tonkunst aufgeben würde. Chrysander beispielsweise schreibt: Der »gemeinhin angeführte Hauptgrund des Zweifels, daß die musi-

kalische Wissenschaft an Höhe und innerer Vollendung je an die der bildenden Künste heranreichen werde, weil die Musik geistig viel zu unbestimmt sei als daß in ihrem Gebiete eine den höchsten Anforderungen entsprechende Wissenschaft entstehen könne, ist eine Täuschung.«⁷

Dieses Ideal wurde ausdrücklich auch von Breitkopf und Härtel unterstützt, die seit 1885 die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* in Leipzig herausgaben. In ihrer ersten Ausgabe entwarf Guido Adler, der später Hanslicks Lehrstuhl in Wien übernehmen sollte, die Ziele des neuen Forschungsgebiets in seinem grundlegenden und programmatischen Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*.⁸ Adler unterschied »historische« und »systematische« Forschungsziele. Letztere sollten von verschiedenen »Hilfswissenschaften« wie »Akustik, Mathematik, Physiologie (Tonempfindungen), Psychologie (Tonvorstellungen), usw.« bearbeitet werden, um die Urteile über Musik auf wissenschaftliche Fakten zu beziehen. Er folgte damit einem Trend, der mit den Arbeiten Hermann von Helmholtz' (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 1863) und Carl Stumpfs (*Tonpsychologie*, 1883) begründet wurde. Insbesondere Helmholtz brachte die Wissenschaftlichkeit des neuen Forschungsgebiets voran, indem er die Harmonielehre akustischer Gesetze mit Hilfe der Physik detailgenau und komplex beschreiben konnte. In seiner »Einleitung« gibt Helmholtz emphatisch dem Wunsch Ausdruck, Ästhetische Theorie und Naturwissenschaften zu versöhnen.⁹ Anders gesagt, er bereite die Grundlage dafür, dass sich die Musikwissenschaft auf die Gleichheit von Kunst und Natur berufen konnte. Diese Voraussetzung sollte das nachfolgende Jahrhundert bestimmen, wie man beispielsweise in dem Werk Hugo Riemanns sehen kann, dessen einflussreiche Schrift *Grundriß der Musikwissenschaft* (1908) auf dem von Adler entworfenen Forschungsprogramm aufgebaut war.¹⁰ Seit der Veröffentlichung seiner Dissertation *Über das musikalische Hören* (1874) war für Riemann die »Natürlichkeit« der Kunst zweifellos. 1879 schrieb er an Franz Liszt: »In diesem Sinne gehört die Musiktheorie unter die Naturwissenschaften, soweit nämlich die Kunst Natur ist; sie würde eine Existenzberechtigung haben, auch wenn sie nur den einen Zweck verfolgte, die immanente Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens nachzuweisen.«¹¹

Der strikte Zusammenhang zwischen Ästhetik und Naturphänomenen, den Helmholtz und andere postulierten, war keineswegs unumstritten in der Musikwissenschaft zur Zeit Kafkas. Helmholtz' Beurteilung des Moll-Tonsystems wurde als besonders problematisch empfunden. Auf der Grundlage akustischer Evidenz folgerte Helmholtz, dass das Moll-Tonsystem, weil es sich nicht von einer natürlichen Obertonreihe ableiten ließ, minderwertig war gegenüber dem Dur, das tatsächlich eine natürliche Grundlage hat – »Das Molltonsystem zeigt daher nicht dieselbe einfache, klare und leicht verständliche Consequenz wie das Durgeschlecht.«¹² Zwar gesteht Helmholtz ein, dass die Moll-Tonart in der Musikgeschichte eine durchaus wichtige Rolle gespielt

habe, allerdings sei dies nur dann der Fall, wenn Klarheit und Verständlichkeit gar nicht erwünscht seien:

Das Dursystem ist für alle fertigen, in sich klaren Stimmungen gut geeignet, für kräftig entschlossene, wie sanfte oder süsse, selbst für trauernde, wenn die Trauer in den Zustand schwärmerischer weicher Sehnsucht übergegangen ist. Aber es passt durchaus nicht für unklare, trübe, unfertige Stimmungen, oder für den Ausdruck des Unheimlichen, des Wüsten, Räthselhaften oder Mystischen, des Rohen, der künstlerischen Schönheit Widerstrebenden, und gerade für solche brauchen wir das Mollsystem mit seinen verschleierte Wohlklängen, seiner veränderlichen Tonleiter, seinen leicht ausweichenden Modulationen, und dem weniger deutlich in das Gehör fallenden Princip seines Baues.¹³

Wie zu erwarten wurde diese Charakterisierung des Mollsystems als Entwürdigung empfunden, zahlreichen Musikern erschien sie ungerechtfertigt, was, so Alexander Rehding, eine Kluft zwischen »aesthetic desiderata and acoustical data« zur Folge hatte.¹⁴ Noch brisanter war das Problem jedoch für Musikwissenschaftler wie Riemann, die einen so genannten »harmonischen Dualismus« unterstützten, in dem Dur- und Mollsystem als gleichwertig galten. Kurz gesagt, wie konnte man die Forderungen der Naturwissenschaften erfüllen und noch immer auf der Gleichwertigkeit der Moll-Tonart beharren?

Die Molldebatte und die ihr anhängende Theorie vom harmonischen Dualismus hatten freilich nicht erst im späten 19. Jahrhundert begonnen. Musikhistoriker verweisen gewöhnlich auf Gioseffo Zarlino, dessen *Istituzioni Harmoniche* (1571) eine äquivalente mathematische Grundlage für Dur und Moll beschreiben, indem sie zwischen einer »harmonischen« und einer »arithmetischen« Teilung der Quinte und Oktave unterscheiden. Im Wesentlichen erzeugt die harmonische Teilung eine große Terz von der untersten Note hinauf (c – e), während die nach unten gerichtete arithmetische Teilung die kleine Terz ergibt (es – g).¹⁵ Nachfolgende Theorien – reichhaltig an Komplexität und Verschiedenheit – strömten durch das 17. und 18. Jahrhundert, vor allem in den Werken von Jean-Philippe Rameau und Giuseppe Tartini. Im frühen 19. Jahrhundert beteiligte sich Goethe mit einer Folge von Briefen an seinen engen Freund, den Komponisten Carl Friedrich Zelter, an der Debatte. Am 20. April 1808 fragt er: »Woher kommt wohl die so allgemeine Tendenz nach den Molltönen, die man sogar bis in die Polonäse spürt?«¹⁶ In seiner Erwiderung bezieht sich Zelter auf die Theorie, die durch Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) bekannt wurde; ihr zufolge ist die kleine Terz einfach als Verminderung der großen zu verstehen. »Die kleine Terz«, so Zelter, ist »kein unmittelbares donum der Natur«. Goethe war sich freilich der klassischen Teilung des Monochords bewusst, die die großen Intervalle ergab; und wies etwas boshaft auf dieses »sehr hübsche Experiment« hin, als er in Frage stellte, ob das Tongeschlecht Dur als »natürlicher« Ursprung und das Tongeschlecht Moll als

»künstlerische« Veränderung zu sehen seien. Er beschwört einen »Theoristen nordischer Nationen«, der ebenso wohl meinen könnte, »die große Terz sei eine erhöhte kleine«. Wenn, wie Goethe später erklärt, die Obertonkette die inzwischen in der Musikpraxis fest etablierte kleine Terz nicht zu generieren vermag, darf die Obertonreihe nicht als Erklärungsgrundlage der Tonkunst dienen. Anders gewendet: Goethe lehnt den Gebrauch akustischer Gesetze als Grundlage der Kunst ab. Somit wird aber nicht behauptet, dass er die Natürlichkeit der Musik verleugnet. Im Gegenteil, er verlangt, dass die Theorie den Begriff des Natürlichen so erweitert, dass sie die Menschheit mit einbezieht:

Wahrhaftig, eine Darm- und Drahtsaite steht nicht so hoch, daß ihr die Natur allein ausschließlich ihre Harmonien anvertrauen sollte. Da ist der Mensch mehr wert, und dem Menschen hat die Natur die kleine Terz verliehen, um das Unnennbare, Sehnsüchtige mit dem innigsten Behagen ausdrücken zu können. Der Mensch gehört mit zur Natur, und er ist es, der die zartesten Bezüge der sämtlichen elementaren Erscheinungen in sich aufzunehmen, zu regeln und zu modifizieren weiß.¹⁷

Wie erwähnt war Hugo Riemann, der sowohl die Behauptungen als auch die Schwierigkeiten der Molldebatte beerbte, durch die von Helmholtz und anderen gesetzten neuen Rahmenbedingungen der Musikwissenschaft mit einer neuen Herausforderung konfrontiert. Die Wissenschaftlichkeit des Forschungsgebietes machte die erneute Suche nach einer akustischen Grundlage des Mollsystems notwendig, die er schließlich in den vermeintlichen »Untertönen« eines angeschlagenen Grundtons fand. Alexander Rehding schreibt: »[S]ince the scientific prestige of Helmholtz's work automatically put him ›in the right‹, the only way to refute this judgment of science was to apply the same principles, to beat science with its own weapons.«¹⁸ Jedoch hat kein akustisches Verfahren je die Gültigkeit von Riemanns Behauptung bekräftigen können, was ihn zur Entwicklung einer komplexen Theorie der »Interferenzen« führte, die die Untertöne unhörbar machten. Mit anderen Worten: Die neue Musikwissenschaft konnte die musikalische Praxis auf wissenschaftliche Weise nur dann erklären, wenn sie »die tatsächliche Unhörbarkeit der Untertöne« anerkannte.¹⁹ Diese Unhörbarkeit ändert nichts und im Grunde alles.

III.

Kafkas *Forschungen* basieren auf der Voraussetzung, dass Musik gänzlich nach dem akustischen Naturgesetz verfährt. Diese Vermutung wird zunächst in der Methodologie des Hundes evident, der auf seiner Suche nach einer Quelle der Musik die Frage stellt: »Woher nimmt die Erde diese Nahrung?« (N II 438) Im Übrigen ist dies nicht Kafkas einziger Text, in dem die Fragen nach Musik und Nahrung so dicht beieinander liegen. In der *Verwandlung* erklingt eine Musik, die Gregor den »Weg zu der ersehnten unbekanntem Nah-

rung« verspricht. (D 187) Der Klang von Gretes Violine kommt aus der Küche, wo die Familie Samsa beim Essen sitzt. Von dort erreicht sie sowohl die Mieter, die gerade ihr Abendessen beendet haben, als auch Gregor, der ungefütert in seinem Zimmer verharrt. Wie beim erzählenden Hund der *Forschungen* scheint der leere Magen den Protagonisten besonders empfindsam für akustische Stimulationen zu machen: Wengleich die Mieter »fast unter vollkommenem Stillschweigen« essen, kann der in sein Zimmer verbannte Gregor noch immer »aus allen mannigfachen Geräuschen des Essens immer wieder ihre kauenden Zähne« heraushören. (D 183)

Auch der Forschungshund kann ein Lied der Stille wahrnehmen. Bei seiner Begegnung mit den Musikhunden bemerkt er mit Unverständnis: »Sie redeten nicht, sie sangen nicht, sie schwiegen im allgemeinen fast mit einer gewissen Verbissenheit, aber aus dem leeren Raum zauberten sie die Musik empor«. (N II 490) Auch bei seinem späteren Austausch mit dem Jagdhund hört er Musik noch bevor sie beginnt:

[I]ch merkte an unfafbaren Einzelheiten, die vielleicht niemand außer mir hätte merken können, daß der Hund aus der Tiefe der Brust zu einem Gesange anhub. »Du wirst singen«, sagte ich. »Ja«, sagte er ernst, »ich werde singen, bald, aber noch nicht. Aber mach Dich bereit.« »Ich höre es schon, trotzdem Du es leugnest«, sagte ich zitternd. Er schwieg. (N II 478)

Wie Helmholtz sich mit der Messung der Schallwellen befasst oder, besser noch, wie Riemann nach den von keinem anderen je hörbaren Untertönen horcht, so ist auch Kafkas Hund fasziniert vom Ursprung der Musik, die ihrem hörbaren Klang vorausgeht. Er konzentriert sich auf die Gesetze, in denen die Möglichkeitsbedingung von Musik enthalten ist, Gesetze, die a priori und daher unabhängig sind von den Einzelheiten: »Ich glaubte nämlich zu erkennen, daß der Hund schon sang ohne es noch zu wissen, ja mehr noch, daß die Melodie, von ihm getrennt, nach eigenem Gesetz durch die Lüfte schwebte und über ihn hinweg, als gehöre er nicht dazu, nach mir, nur nach mir hin zielte«. (N II 479) Tatsächlich wird der Erzähler zugestehen, dass es die ursprüngliche Stille war, die eine größere Bedeutung für ihn hatte: »Auch war zwar die Musik bei jenen Hunden das zunächst Auffallendste gewesen, aber wichtiger als die Musik schien mir ihr verschwiegenes Wesen«. (N II 481) Einzigartige Kunstwerke sollten nicht den Fortschritt der Wissenschaften beeinflussen: »für ihre schreckliche Musik fand sich vielleicht überhaupt keine Ähnlichkeit anderswo, ich konnte sie eher vernachlässigen, aber ihr Wesen begegnete mir von damals an in allen Hunden überall«. (N II 481)

Behauptungen wie diese, auf Sein statt Dasein konzentriert, scheinen Wilhelm Emrichs Annahme zu bestätigen, dass Musik für Kafka die »Möglichkeit« verspricht, »den Menschen aus allen irdischen Grenzen zu reißen«. ²⁰ Sie scheinen ebenso von Kafkas bekannter »Unmusikalität« zu zeugen, die im

Wesentlichen eine Angst vor dem *Hören* von Musik ist: »Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um mich und meine einzige dauernde musikalische Beeinflussung ist die, daß ich so eingesperrt, anders bin als frei«. (T 291) Man könnte tatsächlich diese überwältigende, unwiderstehliche Gewalt der Musik, wie sie in den *Forschungen* beschrieben wird, Kafkas eigener Überempfindlichkeit für Geräusche zuschreiben. 1922, dem Jahr, in dem er die Erzählung beendete, warnte Kafka Felix Weltsch vor den Konsequenzen eines Lebens in einer überfüllten Stadt: »jeder überwundene Lärm von einem neuen erst zu überwindenden in unendlicher Reihe«. (Br 388) Schließlich sein verzweifelter Bedarf an Ohropax, die er regelmäßig aus Berlin bestellte (»Stille, Stille würde ich brauchen«, beklagte er einst gegenüber Robert Klopstock. »Ohne Ohropax bei Tag und Nacht ginge es nicht«). (Br 398)²¹ Darüber hinaus teilte Kafka mit seinen animalischen Protagonisten die Fähigkeit zu hören, was die meisten menschlichen Ohren nicht wahrnehmen können. Gustav Janouch berichtet von Kafkas Faszination für einen französischen Physiker, der »durch eine Reihe scharfsinniger Experimente [feststellte], daß sich die Insekten untereinander mittels solcher, für einen Menschen unvernünftiger Schallwellen verständigen«.²² Genauso ist es für Riemann unabdingbar, das gesamte Spektrum akustischer Phänomene zu berücksichtigen:

[A]uch wenn solche Fälle nicht nachweisbar wären, müßte doch der Akustik die eingehende Beschäftigung mit diesen Nebentönen als etwas zur Musikwissenschaft Gehöriges angerechnet werden [...]. Es ist dann weiterhin Sache der Musikästhetik, zu begründen, wie es überhaupt geschehen kann, daß der Musikhörende nur einen kleinen Teil der Töne wirklich hört, d.h. auffaßt, identifiziert, welche tatsächlich zugleich erklingen, daß er sogar imstande ist, Töne, welche der Komponist nicht geschrieben und nicht gemeint hat, vollständig zu überhören, zu ignorieren, auch wenn sie durch besondere Tonquellen selbstständig hervorgebracht werden.²³

Wie Riemanns Musikwissenschaftler will auch Kafkas forschender Hund die stillen Töne verstehen, die »tatsächlich zugleich erklingen«. Die Melodie jedoch, die ihn verfolgt, die Musik, die ihn zur Ekstase bringt (»ich war völlig außer mir«, N II 479), lässt ihn zweifeln, ob er je eine Wissenschaft finden könne, die ihr angemessen wäre: »Meinen Freunden erzählte ich nichts, gleich bei meiner Ankunft hätte ich wahrscheinlich alles erzählt, aber da war ich zu schwach, später schien es mir wieder nicht mitteilbar«. (N II 479f.) Wilhelm Emrich, der in dieser Musikerfahrung den ersehnten Zusammenfall des »Allgemeinen« und »Individuellen«, dem »Selbst« und dem »Universellen« sieht, findet hier die Ursache der »eigentliche[n] Tragödie Kafkas und seiner Zeit – dieses befreiende Gesetz ist »nicht mitteilbar«.²⁴ Der tragische Ton lässt sich nicht leugnen, jedoch möchte ich die These vertreten, dass es nicht die gehörte Musik ist, die dem Menschen die Möglichkeit gibt, »aus allen irdischen Gren-

zen zu reißen«, sondern die ungehörte. Kafkas Sirenen haben »eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen«. (N II 40) Scheint die Begründung der Musikwissenschaft alles verändert zu haben, so hat sie im Grunde doch nichts verändert. Die Äquivalenz von Natur und Kunst, die wichtigste Grundannahme der Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert, mag zwar ihre Urteile über gehörte Musik rechtfertigen können, die ungehörte Musik aber ist auch für sie nicht erreichbar. Kafkas Wissenschaftskritik zielt vor allem darauf, jener Kunst einen Ort zu sichern, die von Natur getrennt ist. Für ihn zieht die gehörte Musik »*natürlich* eine Mauer« (meine Hervorhebung). Als Kafka von Experimenten in Frankreich mit »für einen Menschen unvernünftigen Schallwellen« hörte, so berichtet Janouch, fragte er enthusiastisch: »Warum sollten sich also die Grenzen unserer Empfangsmöglichkeiten nicht erweitern lassen?« Die Grundlage für diese Erweiterung indes kann nicht in einer Wissenschaft liegen, die Natur und Ästhetik verwechselt: »Der Mensch ist nicht nur ein Werk der Natur, sondern auch ein Werk seiner selbst, ein Dämon, der die gegebenen Grenzen immer wieder durchbricht und das sichtbar macht, was bisher noch im Dunkel lag.«²⁵ Auffällig ist, wie Kafka hier von optischen Sinneseindrücken zu akustischen wechselt (»sichtbar«, »Dunkel«), was wiederum jene Überempfindlichkeit für Geräusche bestätigt, die sein Schreiben so oft bedrohte. An anderer Stelle erklärt Janouch:

Musik zeugt neue, feinere, komplizierte und darum gefährliche Reize [...]. Dichtung will aber die Wirrnisse der Reize klären, in das Bewußtsein heben, reinigen, und dadurch vermenschlichen. Musik ist eine Multiplikation des sinnlichen Lebens. Die Dichtung dagegen ist seine Bändigung und Höherführung.²⁶

Die Vermenschlichung durch Dichtung impliziert, dass Musik eine eher verrohende Wirkung hat. Und da liegt der Hund begraben. Gehörte Musik – die für Kafka auch Klang und Rauschen umfasst, von den Musikhunden der *Forschungen* bis hin zur pfeifenden Josefine, dem klingelnden Telefon im *Schloß* zum »Lärm, der alles erfüllte«, von dem im *Proceß* die Rede ist – gehörte Musik errichtet *natürlich eine Mauer*, die die erzählerische Bitte um Gregor schlichtweg ironisch und verdammend macht: »War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?« (D 185)

IV.

Der Erzähler der *Forschungen* ist nicht der erste, der Fragen stellte, nicht der einzige Hund, der eine Wissenschaft betrieb, die »von unsern Urvätern angefangen« wurde. (N II 437) Jedoch hat diese Methode bislang nichts als Einzelheiten beobachten können, »Einzelheiten, Einzelheiten und wie unsicher ist alles«. (N II 437) Folglich verlangt dieser Forschungshund nach einer neuen

Wissenschaft, die integrieren würde, was er als »Instinkt« bezeichnet – »Es war der Instinkt, der mich vielleicht gerade um der Wissenschaft willen, aber einer andern Wissenschaft als sie heute geübt wird, einer allerletzten Wissenschaft, die Freiheit höher schätzen ließ als alles andere«. (N II 482) Die Zusammenstellung von »Instinkt« und »Freiheit« in dem zitierten Abschnitt ist auf eine wundervolle Art provokant, sie insbesondere hat einige Kommentatoren irritiert.²⁷ Und in der Tat, was hat ein Instinkt, der ein Lebewesen mutmaßlich an natürliche Impulse bindet, mit Freiheit zu tun, die doch gemeinhin als Befreiung von den physikalischen Gesetzen der Natur verstanden wird? Insofern sie danach strebt, wissenschaftliche und ästhetische Forderungen zu versöhnen, mag die Musikwissenschaft eine Methode beisteuern, mit der sich diese Assoziation verfolgen lässt.

Musik stellt ein schwieriges Unterfangen für Wissenschaftler dar, insofern sie als besonders vage und unbestimmt gilt. Aber es ist eben jene Schwierigkeit, die entsprechend großartige Ergebnisse verspricht. Winfried Kudszus kommentiert: »Die Forschungen [des Hundes] dringen ins Unbestimmte der Musik ein, weil sie nicht von der Prämisse ausgehen, Wissenschaft sei im Gegenständlichen zuhause. Der Weg zur Erkenntnis der Musik führt allerdings auch nicht um die Welt der Gegenstände herum.«²⁸ Folglich führen den Hund seine Spekulationen hinauf, über die bestehende Natur hinweg, in der Kreaturen an physikalische Gesetze gefesselt sind, die sie auf dem Boden halten. Zu diesem Zweck konzentriert der Forschungshund seine Aufmerksamkeit auf Phänomene wie Lufthunde und wie die Nahrung, »die von oben herabkommt«. Wenn das Begehren nach Freiheit eine Suche nach den unsichtbaren Zügen der Erscheinung und nach der Stille vernommener Musik antreibt, bestätigt die Anerkennung des Instinkts die Natürlichkeit solchen Strebens. Unsichtbarkeit und Schweigen implizieren gewiss Transzendenz – eine Freiheit von Natur. Sie dürfen einen Wandel in – oder möglicherweise sogar eine Erlösung von – der Existenz offenbaren, doch eben dadurch, dass sie unsichtbar und unhörbar sind, verwandeln (und daher erlösen) sie im Grunde nichts.

Anmerkungen

- 1 Die meisten Kommentatoren haben die Erzählung als Allegorie der Kunst oder des Künstlers gelesen, ohne dabei jedoch Kafkas expliziter Erwähnung der Musikwissenschaft nachzugehen. Vgl. Walter Sokel: *Franz Kafka: Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst, München/Wien: Langen-Müller 1964*, S. 199-214; Heinz Hillmann: *Franz Kafka: Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, Bonn: Bouvier 1964, S. 51-56. Eine der wenigen Studien, die dem thematischen Zusammenhang der Musik bei Kafka nachspürt, ist Winfried Kudszus: »Musik und Erkenntnis in Kafkas *Forschungen eines Hundes*«, in: Martha Woodmansee und Walter Lohnes (Hg.), *Erkennen und Deuten: Essays zur Literatur und Literaturtheorie*, Edgar Lohner in memoriam, Berlin: Schmidt 1983, S. 300-309.

- 2 Der Einsatz Hegelianischer Dialektik in der Betrachtung von Musik erreicht seinen Höhepunkt im Werk von Moritz Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und Metrik: Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1853. Hauptmann war besonders misstrauisch gegenüber Versuchen, mit der Obertonreihe Gesetze der Harmonik zu rechtfertigen.
- 3 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bde., hg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990, Bd. 1, S. 21f.
- 4 Der Begriff Musikwissenschaft findet sich zuerst bei Johann Bernhard Logier: *System der Musikwissenschaften und der praktischen Composition*, Berlin 1827.
- 5 E.T.A. Hoffmann: »Beethovens 5. Sinfonie«, in: *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hg. von Wulf Siegbrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt/Main: Deutsche Klassiker Verlag 1985-2004, Bd. 1, S. 535.
- 6 Hartmut Binder liest die Hundekünstler-Szene in Kafkas *Forschungen* als direkte Anspielung auf Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*. Vgl. Binder: *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn: Bouvier 1966, S. 151-61.
- 7 Friedrich Chrysander: »Vorwort und Einleitung«, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Hildesheim: Olms 1966 (Nachdruck Leipzig 1863, 1867), S. 9-16.
- 8 *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5-20.
- 9 »Das vorliegende Buch sucht die Grenzgebiete von Wissenschaften zu vereinigen, welche, obgleich durch viele natürliche Beziehungen auf einander hingewiesen, bisher doch ziemlich getrennt neben einander gestanden haben, die Grenzgebiete nämlich einerseits der physikalischen und physiologischen Akustik, andererseits der Musikwissenschaft und Aesthetik.« Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 4. Auflage, Braunschweig: Vieweg 1877, S. 1.
- 10 Vgl. Barbara Boistis: »Hugo Riemann – Guido Adler: Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900«, in: Klaus Mehner, Tatjana Böhme-Mehner (Hg.), *Hugo Riemann (1849-1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln: Böhlau 2001, S. 17-29.
- 11 La Mara (pseud. Maria Lipsius): *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, 3 Bde., Leipzig: Breitkopf und Härtel 1904, Bd. 3, S. 341.
- 12 H. v. Helmholtz: *Lehre von den Tonempfindungen*, S. 488.
- 13 Ebd., S. 489.
- 14 Alexander Rehding: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 31.
- 15 Ich stelle Zarlinos Methode hier nur verkürzt dar. Eine eingehende Analyse findet sich bei Dale Jorgenson: »A Résumé of Harmonic Dualism«, in: *Music and Letters* 44 (1963), S. 31-42.
- 16 *Sämtliche Zitate aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter nach Hans Joachim Moser: Goethe und die Musik*, Leipzig: Peters 1949; hier S. 58. Dieses Material wurde erstmals publiziert bei Ferdinand Hiller: *Goethes musicalisches Leben*, Köln: Du Mont-Schauberg 1883, S. 69-75.
- 17 Ebd.
- 18 A. Rehding: *Hugo Riemann*, S. 21.
- 19 *Hugo Riemann: Grundriß der Musikwissenschaft*, 4. Auflage, Leipzig: Quelle & Meyer 1928, S. 43.
- 20 *Wilhelm Emrich: Franz Kafka*, Bonn: Athenäum 1958, S. 124.
- 21 *Kafka erwähnt Ohropax* auch in zwei Briefen an Felice. (BF 376, 632)
- 22 *Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt/Main: Fischer 1968, S. 113
- 23 *H. Riemann: Grundriß der Musikwissenschaft*, S. 41f.
- 24 *W. Emrich: Franz Kafka*, S. 156.
- 25 *G. Janouch: Gespräch mit Kafka*, S. 113.
- 26 Ebd., S. 190.
- 27 *Den Beschränkungen hündischen Selbstbewusstseins schreibt Roy Pascal die Verwirrung zu. Er schreibt etwa: »[T]he sudden introduction of the topic of freedom is rather baffling. [...] Sometimes indeed I have felt a parodistic note in this final appeal to freedom such as would be appropriate to a creature unable to understand its own motives and goal.« Pascal: Kafka's Narrators: A Study of his Stories and Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 211f.
- 28 *W. Kudszus: Musik und Erkenntnis*, S. 304.

Rembert Hüser

Vorsingen in Amerika

Lassen Sie mich an dieser Stelle noch einmal den Bewerbungsvortrag halten, der im Februar 2003 Teil meines Campusbesuchs im Department of German, Scandinavian and Dutch an der University of Minnesota war. Der Titel meines Vortrages war »Job Talk«. 2005 habe ich »Job Talk« als »Job Talk (2)« auf einer »Dilettantism and Innovation«-Konferenz wiederholt. 2006 dann die Wiederholung als »Job Talk (3)« als Vortrag an der Johns Hopkins University in Baltimore. Dies hier ist also die Wiederholung der Wiederholung auf Deutsch. (»Job Talk (4)«, wenn man so will.) Job Talks hören offenbar niemals auf. Man kann sich nie sicher sein, nur weil man einmal das Glück gehabt hat, eine Stelle zu bekommen. Und, klar, damit will ich gar nicht hinter dem Berg halten: da ist auch das Problem, dass man immer dieselben Sachen macht.¹

Martin Kippenbergers Lektüre von Franz Kafkas *Amerika* erscheint 1994. Sie sieht so aus:



Wie all diejenigen, die auf der Jahrestagung eintreffen und Interviews in der Tasche haben, sehr genau wissen, ist es eine der ersten Aufgaben des Kandidaten, sich der

notwendigen Tagungskordinaten – Hotels, Hotelzimmer, das MLA Job Zentrum – zu vergewissern, um mühelos von einem Interview zum anderen zu gelangen. [...] Die Interviews finden hauptsächlich an drei Orten statt, ein jeder mit der ihm eigenen kulturellen Dynamik und gesellschaftlichen Wertigkeit. Das begehrteste Interview ist zumeist eines mit einem Department, das sich eine der teuersten Suiten im Tagungshotel leisten kann. Da Universitäten diesen Typs für gewöhnlich vom Großteil, wenn nicht sogar der Berufungskommission zur Gänze vertreten werden, und damit also neben dem Kandidaten sechs Interviewer untergebracht werden müssen, sind eine Menge Stühle und ein Sofa oder am besten sogar zwei Sofas von Nöten. Als Kandidat wird man begrifflicherweise das Gefühl haben, dass Einstellungsgespräche genau so durchgeführt werden sollten. Während man in die weichen Kissen jenes besagten Sofas sinkt, sollte man sich jedoch daran erinnern, dass dies immer noch ein Einstellungsgespräch ist, und dass Kandidaten noch längst nicht richtige Kollegen sind. [...] Departments, die es versäumt haben, rechtzeitig eine Suite zu buchen, oder sich diese nicht leisten können, werden zumeist von etwas Gebrauch machen, das wie die zweitbeste Lösung aussieht: einem normalen Hotelzimmer. In diesem Fall sind weniger Vertreter der Universität anwesend, für gewöhnlich zwei oder drei, gelegentlich auch nur der Chair des Departments. Mit dem normalen Hotelzimmer gelangen wir in einen problematischeren Bereich für Interviews. [...] Was hier an Ruhe gewonnen ist, wird durch einen Mangel an Platz wettgemacht. Mindestens ein Mitglied der Berufungskommission wird gezwungen sein, auf dem Bett zu sitzen. [...] Je nachdem wie das Einstellungsinterview verläuft, können unterschiedliche Ebenen von Unwohlsein mit der Situation die Folge sein. [...] Der letzte Ort eines MLA Interviews [...] ist schließlich der allgemeine Interviewbereich, den die MLA auf jeder Jahrestagung bereitstellt. [...] Auch wenn in der diskursiven Praxis der Jahrestagung, der Interviewbereich routinemäßig mit Metaphern wie »Schlachthof« und »Amerika sucht den Superstar« belegt wird, wäre der Kandidat schlecht beraten, sein Interview mit dem diesjährigen Bonmot über den Interviewbereich zu beginnen. [...] Unbestritten ist, dass Kandidaten ihre Kenntnis von dem, was der Betrieb ist, im Interviewbereich weitaus besser unter Beweis stellen können.²

Wann werden wir als Kollegen anerkannt? Und von wem? Was ist das Außen einer Disziplin und was ist das Innen? Was ist das Außen und das Innen einer Disziplin in einer Disziplin? Und welchen Einfluss hat das auf unsere Lektüren?

Martin Kippenbergers Installation heißt *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*. Rotterdam 1994, Kopenhagen 1996, Hamburg, Pittsburgh 1999, Chicago 2000. [London, Düsseldorf 2006.] Auf meinem Weg in die USA gefällt mir die Idee, dass es ein Happy End für »Amerika« gibt. Ich kann mir nicht helfen, aber diese Ansammlung von Stühlen und Tischen ist für mich eine der wenigen geglückten (»happy«³) Lektüren dieses Textes.

Kippenbergers Installation besteht aus drei Räumen, ungefähr fünfzig Tisch/Stuhl Ensembles und zehn Publikationen, die lose verschiedenen Ti-

schen zugeordnet sind. Weitere Publikationen (für weitere Tische und zukünftige Zuordnungen) sind in der Mache. (Eine lesen Sie gerade.) Eines dieser Bücher – *B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17* – enthält den einzigen Kommentar des Künstlers zum Konzept seiner Arbeit. Als Teil eines der Bücher der Ausstellung ist er Teil der Ausstellung:

Lieber Leser, liebe Besucher!

Jenes von diversen Büchern zu dieser Ausstellung oder die Ausstellung mit diesen Büchern möchte einen kleinen Beitrag üben. Man las, ehrlich gesagt, das Buch Franz Kafkas ›Amerika‹ nicht zu Ende, doch es gab im Bekanntenkreis einen, der dies wohl tat und mir davon berichtete, dass sich zum ersten Mal, unvollendet in einem Œuvre von Franz Kafka, ein Happy End anbahnte.

Es hieß folgendermaßen: Es sei ein Zirkus in der Stadt, der tatkräftige Kräfte, Helfer, Könner, selbstsichere Anpacker und, und, und gegen Entgelt suche. Vor dem Zirkuszelt, so denke ich mir, wurden Tische und Stühle zwecks Einstellungsgesprächen aufgebaut.

Diese Gespräche sollen als meine Bewerbung für eine Anstellung als Einstellungsinterviewer gelten.

Kippenberger, St. Georgen/Schwarzwald, 1993⁴

Kafka vom Hörensagen? Es passieren die wildesten Sachen, wenn man sich mit ›Kafka‹ befasst. Stephen Soderbergh, Filmregisseur, Hollywood, 1999: »When I was shooting ›Kafka‹, I got a patch of white in my facial hair overnight. It's the only time it's ever happened.«⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, Literaturwissenschaftler in den Departments of Comparative Literature, of French & Italian, of Spanish & Portuguese, und affiliert mit German Studies und dem Program in Modern Thought & Literature, Stanford, 2003: »Kafka und der 11. September. Auch Franz Kafka aus Prag mit seinen Freunden Max und Otto Brod, die gerade am Gardasee Ferien machten und dort auf die Flugschau aufmerksam wurden, waren für einen Tag (ausgerechnet am 11. September) in Brescia.«⁶ Kafka hat es nicht leicht.

Kippenberger auch nicht. Kunsthistoriker stimmen darin überein, dass Kippenberger keine Ahnung von Kafka hat. Von Lesen kann bei ihm überhaupt nicht die Rede sein. »War Martin Kippenberger bei seiner Lektüre von Kafkas *Amerika* tatsächlich bis zu jener Stelle gelangt, an der das Szenario der Einstellungsgespräche zum ›Naturtheater von Oklahoma‹ entworfen wird? Anscheinend nicht.«⁷ »Nach eingehender Analyse steht fest: Kippenbergers Buch *B. Gespräche mit...*, sein Ausstellungsbeitrag in Rotterdam, sowie die begleitenden Publikationen zu dieser Ausstellung haben keinen direkten Bezug zu dem unvollendet gebliebenen Roman von Franz Kafka.«⁸ »Kippenbergers angebliches Ausgangskonzept, ein Happy End zu dem nicht einmal von ihm selbst gelesenen Romans schreiben zu wollen, beruht von Anfang an auf falschen Voraussetzungen.«⁹ »Offensichtlich ging es Kippenberger, der den Text

nach eigenem Bekunden nur vom Erzählen her kannte, gar nicht darum, eine literarische Vorlage ins Bildhafte zu übersetzen, sondern um die Evokation einer Atmosphäre von immerwährenden ›Einstellungsgesprächen.«¹⁰ »Er hat den Roman nie ganz gelesen, zum Lesen hatte er keine Geduld, er hat ihn sich erzählen lassen.«¹¹

Hat nicht gelesen, hat gelesen... Kippenberger hat Kafka nicht gelesen. Hat er das nicht selbst gesagt? Nein, hat er nicht. Kippenberger schreibt nicht, »Ich habe das Buch nicht gelesen«, sondern »Man las nicht.« Einer aus seinem Bekanntenkreis, einer, den er kennt, aber nicht allzu gut, ein Teil seiner Szene, hat es allerdings getan und ihm davon berichtet. Einen Namen nennt Kippenberger nicht, aber wir wissen, dass »es einen gab«. Viel hat hier mit allgemeinen Erwartungen zu tun (›ehrlich gesagt: nein – Künstler lesen nicht –, ›aber ja, sehr wohl«¹²). Kippenberger schreibt auch nicht »Man las das Buch nicht«, sondern »Man las, es nicht zu Ende.« Man las es nicht von A bis Z. Man hat es nicht linear gelesen. Nicht am Stück. Der Satz betont die Gerichtetheit des Lesens. Seinen (fehlenden) Abschluss und seine (fehlende) Vollständigkeit. Er sagt nichts darüber aus, an welchem Punkt die Leser aufgehört haben zu lesen. Vielleicht haben sie ja nur das Ende gelesen. Übersetzt in Lektürekonzepte, könnte man sagen, dass die traditionelle Kombinatorik von statarischer und kursorischer Lektüre hier betont zugunsten einer statarischen Stellenlektüre aufgebrochen ist.¹³ (Was mit der Aufkündigung des Zusammenhangs zugleich den Akzent auf die Mustererkennung legen würde¹⁴). »Karl las das Plakat nicht zum zweitenmale, suchte aber noch einmal den Satz: ›Jeder ist willkommen‹ hervor.« (V 388) Lesen mit Hörensagen zu kombinieren, betont zugleich Schreiben.¹⁵ (Das Lesen und Schreiben des eigenen Textes. Die Recherche.) Eine Textstelle setzt eine Reihe von Projektionen frei. Wie viel Text braucht man, um von einer Lektüre reden zu können? Und warum soll es interessant sein, ob K. den Text gelesen hat oder nicht?¹⁶

Warum sollen wir überhaupt das ganze Buch lesen? Warum sollen wir das Ende lesen? Wissen wir nicht bei Kafka immer schon, wie es ausgehen wird? (Dass es am Ende nicht klappt? Dass wir wieder nicht weiter sind?) Ist er nicht gerade deshalb einer der wenigen Autoren, die es zu einem eigenen Wort im Wörterbuch gebracht haben? Ein Mitglied jenes exklusiven Zirkels der Pathologien: sadistisch, masochistisch, kafkaesk? Der Autor als Fremdwort (mit leicht antisemitischer Note: »auf rätselvolle Weise unheimlich, bedrohlich«¹⁷) Das »immer mehr von Leuten verwendet [wird], die Kafka gar nicht gelesen haben«¹⁸ Abgesehen davon: was soll eigentlich genau das Z, das Omega von *Der Verschollene* sein, auf das wir hinlesen sollen? Wie liest man eine Serie von Texten, die nicht unmittelbar zusammenhängen? Fragmente, deren Titel *Der Verschollene*, selbst schon mit der Idee des isolierten, verstreuten Teilchens spielt. Das gleichermaßen da, statisch und unter den Füßen wie weit weg, dahintreibend und in Auflösung begriffen sein kann. Ein Titel, der zuallererst betont, dass er selbst ein Platzhalter, in Arbeit ist, und von dem

wir überhaupt auch nur durch diese Formulierung in einem privaten Brief wissen: »Die Geschichte, die ich schreibe, und die allerdings ins Endlose angelegt ist, heißt, um ihnen einen vorläufigen Begriff zu geben *Der Verschollene*«. (BF 86) Das »kurze Fortsetzungsstück«,¹⁹ das in der Kritischen Ausgabe das Ende des laufenden Textes markiert, hört auf mit »eine Handvoll Keks.« (V 371) Vielleicht kommt man ja weiter, wenn man Fragmente selbst als Cookies begreift. Als Speicheradressen mit jeweils unterschiedlichen Funktionen, die bei einem jeden Aufrufen der Datenmenge in unser Lektüreprogramm angelegt werden.

Die posthume Ausgabe des Textes von 1927 durch Kafkas Freund Max Brod, der ihn *Amerika* nennt, um ihn im Gefolge von Büchern wie *Drüben steht Amerika*, *Paradies Amerika*, *Bummelleben in Amerika*, *Blitzlicht über Amerika*, *Ein Frühling in Amerika*, *Amerika ist anders*, *Amerika und wir*, *Fünf Minuten Amerika*, *Griechenland und Amerika* besser verkaufen zu können, und der unter diesem Titel bis in die 1990er Jahre hinein nachgedruckt wurde, ist das Buch, mit dem wir groß geworden sind. *Amerika* kennt man in Deutschland, den *Verschollenen* weniger. Blättert man durch die Kritische Ausgabe von 1983, die die Seitenzahlen einklammert und auf die erste Niederschrift zurückgreift, die keinen Titel hat, und sie *Der Verschollene* nennt, weil kein Titel sich schlecht merken lässt, sieht man die entscheidende Änderung gegenüber ›Amerika‹ auf den ersten Blick: es gibt kein richtiges Ende mehr. Den vielen Existentialismen des letzten Worts über die Jahre ist plötzlich der Boden entzogen. Aus Max Brods Schlusskapitel mit Max Brods »Das Naturtheater von Oklahoma«²⁰-Überschrift ist »(2)« in der Serie der Fragmente geworden: »mit Rücksicht auf ihren nach beiden Seiten hin – nach vorn und nach hinten – ›offenen‹, fragmentarischen Charakter.«²¹

Lektüren von *Der Verschollene* können seither über das Ziel hinausschießen, wenn sie nicht über das Ziel hinausschießen. Aus »2« ein unglückliches Ende machen.

The question remains, however, just how one ›installs‹ oneself in, or in view of such a site [the image of the empty pedestal of the Theater of Oklahoma]. The difficulty of providing a response to this question that would be *narratable*, at least in terms of a traditional novel leading to a conclusion, is perhaps why Kafka was unable to ›finish‹ this novel. Or perhaps, why he decided to finish it by leaving it unfinished.²²

Es ist nicht einfach, ein Ende loszulassen.²³ Die entscheidende Frage, die die Lektüre von *Der Verschollene* aus dem Jahre 2003 stellt, wie die Installation unserer Texte angesichts dieses Schauplatzes (der der ganze Text und nicht nur das Theater von Oklahoma ist) aussieht, wird auf einmal überraschend entschieden. Für die Möglichkeit einer Antwort, wird *Amerika* neu geladen. Erzählbar zu sein, heißt ein Ende zu haben. (So haben wir es von Aristoteles gelernt.) Dass für die Antwort Autorschaft als Ort der Entscheidung bemüht

werden muss, ist kein Zufall. Gerichtetheit und Intentionalität gehen Hand in Hand. Mit der Remotivierung des Aufhörens als Entschluss wird der Leser der Freund des Toten im Jahre 1924. Max Brods Sorge, der Status des zu rettenden Werks könne nicht sichtbar werden, bekommt ein Update. Ist Kafka nicht im Hafen der Literaturwissenschaft angekommen? Brod hatte ein Werk geschaffen, das alle Elemente enthielt, die zu seiner Zeit für ein ›richtiges‹ Werk erforderlich waren.²⁴ War die Autorschaft einmal etabliert, bestand kein Anlass mehr, aus der eigenen Strategie ein Geheimnis zu machen. In den gesammelten Werken können die Romane getrost wieder Fragmente werden:

Die vorliegende zweite Ausgabe von Kafkas großen Romanfragmenten [!] hat anderen Sinn, untersteht anderen Gesetzen als die, *nun historische*, erste. Damals [i.e. 10 Jahre zuvor] galt es, eine eigenwillige, befremdliche, nicht zur Gänze vollendete Dichtwelt zu erschließen; es wurde daher alles vermieden, was das Fragmenthafte betont, die Lesbarkeit erschwert hätte.²⁵

In der Lektüre von 2003 ist der fragmentarische Status von *Der Verschollene* das Ergebnis einer Entscheidung mit Blick auf das Genre. »Kafka decided to finish this novel« wiederholt damit die Rezeptionsgeschichte. Wird zu einem Satz, der ungewollt abermals aus dem Weg gehen ermöglicht, was die Lesbarkeit erschwert. Das Theater von Oklahoma als die entscheidende, grundsätzliche Stelle des Textes zu konstruieren, auf die alles zuläuft, und die jegliche Fortsetzung unmöglich macht, zeigt das Verlangen unserer Lektüren, einem Konzept das letzte Wort einzuräumen, das Kafkas Stellung Rechnung trägt. Die Allegorie in diesem Fall zu dem i-Tüpfelchen zu machen, das ein Werk ausmacht, das seinen Namen verdient. Dass der Text unbekümmert weiterläuft, mit unermüdlichen Blicken aus dem Fenster, mit Spielkarten, die zu Boden fallen, Zwicken ins Bein, nein, wir träumen nicht, und dem Beschreiben von Umrissen hinter Glas mit Fingern und weiter, wohin auch immer, passt nicht ins Konzept. ›Vielleicht‹ und der ›Wenn, dann zumindest nicht in traditionellem Sinne‹-Notausgang sind so keine Hilfe. Sie beweisen nur, ganz traditionell, die Einzigartigkeit des kanonischen Autors und seine Fähigkeit, sich jeglichen Klassifikationsprozessen zu entziehen. Wenn jemand es schaffen könnte, dann Kafka. Er hat es geschafft. Kafka, wenn wir bei ihm bleiben wollen, hatte an Genrefragen kein übermäßiges Interesse. Für ihn waren Veröffentlichungen einfach »Bücher«. »Von allem, was ich geschrieben habe, gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler.«²⁶

Das Verlangen, im Namen Kafkas den Text mit einem Ende zu versehen, wie es sich gehört, Kafka aus der Klemme zu helfen, zieht sich durch einen Großteil seiner Lektüren. Und wenn dabei das Buch fortgeschrieben werden muss, nur um es endlich einmal richtig ausklingen lassen zu können:

Although none of the remaining chapters was completed and thus do not form a strict chronology, one could imagine two additional, later groupings: Karl finds a home and job (as servant and ›driver‹ for Brunelda in ›A Refuge‹ and ›Brunelda's Departure‹) only to lose both of these in an unwritten later chapter; at the end of the incomplete ›Nature Theater of Oklahoma,‹ we could extrapolate, Karl will again find a job (as an engineer) and personal contacts (Giacomo, Fanny), only eventually to lose them.²⁷

The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«, das sich daran macht, für den Roman ein Happy End (so wie wir es aus Amerika kennen) zu entwickeln, bricht mit dieser Tradition. Vielleicht hat die behauptete Nichtlektüre des Textes die Unbefangenheit gebracht, die seine Lektüre allererst brauchte.

Die Installation bricht das Fragment, das nicht aufhörte, ein berühmter Schlussstein im Gebäude der Literaturwissenschaften zu sein,²⁸ an eben der Stelle auf, an dem es die Schreibtische in den Text stellt, an denen die Literaturwissenschaft ihren Willen haben will, endlich nach Hause gehen zu können. Aus der Literaturwissenschaft und ihrem Theater wird eine Handvoll Tische.²⁹ Mit diesem Zug setzt die Installation sich als einen Raum, der selbst zuallererst Verhandlungssache ist. An eben den Tischen, die ihn ausmachen, entschieden wird. Die Installation liest den Text als eine offene Struktur, die weder ein Ende noch ein Zentrum hat. In diesen Text können wir jederzeit von allen Seiten aus einsteigen. Ein genuin öffentlicher Raum, so wie ihn die politische Theorie definiert:

In der Welt zusammenleben heißt wesentlich, daß eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist. Der öffentliche Raum wie die uns gemeinsame Welt versammelt Menschen und verhindert gleichzeitig, daß sie gleichsam über- und ineinanderfallen. Was die Verhältnisse in einer Massengesellschaft für alle Beteiligte so schwer erträglich macht, liegt nicht eigentlich, jedenfalls nicht primär, in der Massenhaftigkeit selbst; es handelt sich vielmehr darum, daß in ihr die Welt die Kraft verloren hat, zu versammeln, das heißt, zu trennen und zu verbinden. Diese Situation ähnelt in ihrer Unheimlichkeit einer spiritistischen Séance, bei der eine um einen Tisch versammelte Anzahl von Menschen plötzlich durch irgendeinen magischen Trick den Tisch aus ihrer Mitte verschwinden sieht, so daß nun zwei sich gegenüber sitzende Personen durch nichts mehr getrennt, aber auch durch nichts Greifbares mehr verbunden sind.³⁰

Unsere Aufgabe ist, sich der Struktur und dem Arrangement eben jener Tische zuzuwenden, die uns zugleich verbinden und trennen. Also weniger, wie gewohnt, an unseren Tischmanieren zu arbeiten, als vielmehr an unserer »Tischgesellschaft«.³¹

Wie bei so vielen akademischen Initiativen und Projekten ist auch der Ausgangspunkt für die *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*-Installation nicht das »tiefe Gespräch« (aus dem außer einem bestimmten Sozialtypus noch nie viel entstanden ist), sondern Partytalk. (»Stell Dir vor, da ist ein Happy End im Anzug...« »Und das ausgerechnet bei Kafka...«). Kippenberger liebt diese Idee. Und sammelt drauflos.

»Früher bin ich eher so vorgegangen, daß ich mir für meine eigene Produktion, die Skulpturen, Objekte, Bücher etc. immer Sachen von den anderen, die ich gut fand, genommen und eingebaut habe. Heute ist [...] die Sammlung selbst Teil meiner Produktion.«³²

Kippenberger sammelt unterschiedslos Original und Fälschung, Werk und Fälschung. Sagt seinen Freunden Bescheid, sieht zu. Die Sammlung ist ein großes Durcheinander.³³ Auf den ersten Blick eine Auktionshalle mit nur halbwegs aufgeräumtem Ramsch. Irgendwas zwischen einem Sperrgut-Lager und einem Trödler-Musterzimmer, »ein kurioses Hybrid von Großraumbüro und Thriftstore«.³⁴ Ein Raum, der für die Öffentlichkeit zwar zugänglich ist, sich zugleich aber hinter den Türen einer Institution befindet.



Betritt man ihn (nachdem man zuvor die Institution betreten hat), wird man mit einer Serie von Tischen und Sitzgelegenheiten konfrontiert, gruppiert jeweils in Dreierkonstellationen: je zwei Stühle und ein Tisch. (Ein Schema, das im fortwährenden Vergleich die Mustererkennung deutlich vereinfacht.³⁵) Man hat alle Zeit der Welt (sprich: die Öffnungszeiten), jede dieser Gruppen

genauer in Augenschein zu nehmen. »Die Besucher konnten – mit Plastiküberschuhen ausgestattet – das Spielfeld betreten und zwischen zahlreichen Skulpturen- und Möbelensembles umherwandern.«³⁶ Die Aufstellung der Objekte erscheint improvisiert, betont wird der Übergangscharakter der Ausstellung. Ihre Temporalität. Und zugleich ihr Gebrauch. Ihre Abgegriffenheit.³⁷ Das hier ist kein Ort, der normalerweise Möbel ausstellt. Wie ein Möbelhaus, eine Möbelmesse oder ein Möbelmuseum sieht das nicht aus. Wie zum Beweis findet die Ausstellung auf einem überdisproportionalen Hallenfußballfeld statt. (Oder, zumindest einem Teil davon.) Der grüne Bodenbelag, Kunst-Rasen für Arme, hat weiße Begrenzungslinien; wir können die Seitenlinien, die Mittellinie, den Anstoßkreis und die beiden Strafräume identifizieren. Markierungen, die als Elemente einer anderen Ordnung irritieren können, wenn man sie plötzlich wahrnimmt, während man sie überquert, ohne dass es Folgen hat, die aber auch gerade deshalb entspannen helfen können. Falls du es noch nicht bemerkt hast: 1. Es gibt viele Ordnungen. 2. Das hier ist ein Spiel. Nimm's nicht so tragisch! Und wie um das wiederum zu bestätigen, findet sich an beiden Seiten des Rechtecks eine Metalltribüne, wo wir andere Zuschauer treffen, eine Art Überblick bekommen, unsere Thermoskannen auspacken, und die Spieler auf dem Feld beobachten können. »Auf Videomonitoren lief eine Fake-on-the-Road-Reportage über irgendwelche allamerikanischen Kippenberger-*cheer-leaders* irgendwo in New York«³⁸: »Kippenberger is my man! If he can't do it nobody can.«³⁹

Die Neueröffnung von Amerika entkrampft uns und das Ende von ›Amerika‹ wie (2) es auf seine Weise tut: Ab sofort hat der Roman ein Ende pro Tisch. Das Ende des Buchs mit dem bestimmten Ende ist ein Happy End, weil es kein Ende mehr hat. Es ist glücklich, weil es nicht mehr Amerika sein muss. Den Existentialismus losgeworden zu sein, ist befreiend. Aber hat man die Enden deshalb schon abgeschüttelt? Wo fangen Enden an? Das Arrangement der Ausstellung in der Hafenstadt⁴⁰ transkribiert die Topographie des Rennplatzes in eine anderes Sport- und Showfeld. Kippenbergers Cheerleader Video transkribiert den Werbeclip des ›großen Unternehmens‹ aus (2) – »ein langes niedriges Podium [...], auf dem hunderte Frauen als Engel gekleidet in weißen Tüchern mit großen Flügeln am Rücken auf langen goldglänzenden Trompeten bliesen. [...] [N]ur ihre kleinen Köpfe störten ein wenig den Eindruck der Größe« (V 389f.) –, in ein anderes Medium und lenkt dabei in seiner narzisstischen Übersteigerung die Aufmerksamkeit auf dessen genuines Camp-Potential. Aus der Menge von Bühnenpodesten ist einer von vielen Schreibtischen geworden.⁴¹ Kippenbergers Kommentar im Buch zur Ausstellung doppelt Kafkas Plakat an der Straßenecke und liefert die direkte Anrede nach, die dort fehlte. »Lieber Leser, lieber Besucher« unterstreicht die Ausrichtung an einer räumlichen Ordnung – der Besucher ist neben den Leser getreten –, und zugleich den Status der Lektüre als Transkription. Diesen neu er-

öffneten Raum kann man aufsuchen. Man kann zu ihm hinfahren. Ihn nutzen. Aber wen kümmert's, wer spricht? Wer glaubt noch ernsthaft an ein Manifest? »Es gab soviele Plakate, Plakaten glaubte niemand mehr. Und dieses Plakat war noch unwahrscheinlicher als Plakate sonst zu sein pflegen.« (V 387) Kafkas gedrucktes Plakat an der Straßenecke im Buch kehrt in Kippenbergers Buch im Museum auf der Ecke von Tisch 17 als Drucksache in den öffentlichen Raum zurück.

Der Text hält inne als Momentaufnahme (Hier stehen wir) und macht weiter als Installation, die sowohl sich wie uns ausstellt. Mit leichten Änderungen: »Es hieß folgendermaßen: Es sei ein Zirkus in der Stadt, der tatkräftige Kräfte, Helfer, Könner, selbstsichere Anpacker und, und, und gegen Entgelt suche.«⁴² Sie wollen Teil vom Zirkus werden?⁴³ Offensichtlich bewegen wir uns noch immer in den eingebildeten Landschaften der MLA.⁴⁴

Wenn man schon unbedingt sammeln muss, warum dann ausgerechnet Schreibtische? Warum ›Tische schreiben‹? Warum dieser Dreh? Kafkas Amerika-Fragmente sind selbst um Schreibtische herum organisiert. Karl Rossmanns Reiseroute ist eine Bewegung von Tisch zu Tisch. Eines der ersten Dinge, die Karl bei seiner Ankunft in New York zu Gesicht bekommt, ist ein Schreibtisch:

Unten fand er zu seinem Bedauern einen Gang, der seinen Weg sehr verkürzt hätte, zum erstenmal versperrt, was wahrscheinlich mit der Ausschiffung sämtlicher Passagiere zusammenhieng, und mußte sich seinen Weg durch eine Unzahl kleiner Räume, fortwährend abbiegende Korridore, kurze Treppen, die einander aber immer wieder folgten, ein leeres Zimmer mit einem verlassenen Schreibtisch mühselig finden, bis er sich tatsächlich, da er diesen Weg nur ein oder zweimal und immer in größerer Gesellschaft gegangen war, ganz und gar verirrt hatte. (V 8)

The Happy End of Franz Kafka's »Amerika« schlägt aus der Situation des im Hafen Verlorenen, bei der Ankunft Verlaufenen Kapital, indem es sich auf den Transport (griech. Metapher): den zurückgelassenen Schreibtisch im leeren Raum (der sich nicht fortbewegt), konzentriert und ihn im Folgenden multipliziert. Wir kennen das von Malefiz. Wo auch immer wir uns hinwürfeln, steht schon ein Schreibtisch (oder wird uns einer hingestellt). Das Mensch-Tisch-Interface. An den Schreibtischen im Museum sitzt niemand. (Sieht man einmal von einigen wenigen unförmigen Figuren ab).⁴⁵ Bleiben wir bei ihnen. *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«s* Lektüre des Fragments taucht unter die Decks der Lektüre, und bringt die Desks an die Oberfläche. Das Innen wird nach Außen gekehrt. Innerlichkeit wird Schreibtisch. Der Schreibtisch zur Frage: Warum so, nicht anders? Was vormals Stoff war, wird Struktur und Prozess.⁴⁶ Absicht wird Technik, der Kontrolle weitestgehend entzogen. Wenn dieses Vorgehen etwas fetischisiert, so ist es der Arbeitsplatz

selbst. Der große Augenblick am Ende von Marx' Gespenster – Sie werden sich daran erinnern:

Der große Augenblick zu Beginn des Kapitals – Sie werden sich daran erinnern: Marx fragt sich in summa, wie er den mystischen Charakter der Ware in seinem plötzlichen Auftauchen beschreiben soll, die Mystifikation des Dings selbst – und der Geldform, die ihren ›Keim‹ in der einfachen Form der Ware hat. [...] Ist es ein Zufall, wenn er das Prinzip seiner Erklärung illustriert, indem er einen Tisch rücken lässt? Oder indem er vielmehr die Erscheinung eines rückenden Tisches in Erinnerung ruft? Man kennt diesen Tisch vom Beginn des Kapitels über ›den Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis‹ gut, man kennt ihn allzugut. Man hat ihn gebraucht, diesen Tisch, man hat ihn strapaziert und überstrapaziert, oder man hat ihn ausrangiert und ihn ins Antiquariat oder ins Auktionslokal abgeschoben. Das Ding ist gleichzeitig ausrangiert und derangiert, gestört. Gestört ist es, weil – man wird nicht zögern, sich darüber zu wundern – der genannte Tisch ebenfalls ein wenig ›verrückt‹, ein wenig wunderlich ist, aus den Fugen, *out of joint*. Unter all der hermeneutischen Patina kann man nicht mehr recht erkennen, wozu dieses Stück Holz dienen soll, das hier plötzlich als Beispiel auftaucht, und was es wert ist. Wird das, was da auftaucht, ein einfaches Beispiel sein?⁴⁷

Was für Karl auf der Schwelle zur Welt, die neu für ihn ist, auftaucht, sie markiert und zugleich Vergnügen verspricht, ist ein verrückter Tisch. »In seinem Zimmer stand ein amerikanischer Schreibtisch bester Sorte.« (V 57) Was ist ein amerikanischer Schreibtisch?

Natürlich war dieser Tisch mit jenen angeblich amerikanischen Schreibtischen, wie sie sich auf europäischen Versteigerungen herumtreiben nicht zu vergleichen. Er hatte z.B. in seinem Aufsatz hundert Fächer verschiedenster Größe und selbst der Präsident der Union hätte für jeden seiner Akten einen passenden Platz gefunden, aber außerdem war an der Seite ein Regulator und man konnte durch Drehen an der Kurbel die verschiedensten Umstellungen und Neueinrichtungen der Fächer nach Belieben und Bedarf erreichen. Dünne Seitenwändchen senkten sich langsam und bildeten den Boden neu sich erhebender oder die Decke neu aufsteigender Fächer; schon nach einer Umdrehung hatte der Aufsatz ein ganz anderes Aussehen und alles gieng je nachdem man die Kurbel drehte langsam oder unsinnig rasch vor sich. Es war eine neueste Erfindung, erinnerte aber Karl sehr lebhaft an die Krippenspiele die zuhause auf dem Christmarkt den stauenden Kindern gezeigt wurden und auch Karl war oft in seine Winterkleider eingepackt davor gestanden und hatte ununterbrochen die Kurbeldrehung, die ein alter Mann ausführte, mit den Wirkungen im Krippenspiel verglichen, mit dem stockenden Vorwärtskommen der heiligen drei Könige, dem Aufglänzen des Sternes und dem befangenen Leben im heiligen Stall. (V 57f.)

Dass der Text an eben der Stelle, die die Initiation in Amerika in einem Bild zusammenfasst, einen der Heiligen Drei Könige der deutschen Literatur ge-

biert (für Kafka »the name of his serious writing block«⁴⁸), während er am Rädchen dreht, ist bekannt.⁴⁹ *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* bleibt nicht hier stehen. Die Installation findet ihr Glück nicht darin, am Ende ein Denkmal deutscher Literatur aufgespürt zu haben. Sie konzentriert sich stattdessen auf den Tisch, der zum Denkmal gehört, der es hervorbringt, der selbst ausgeliehen und an dem ein Stückweit gearbeitet worden ist, und begreift ihn als Chance. Als Element einer viel versprechenderen Struktur. Ein Tisch kommt selten allein. Sich während der Arbeit über die Parameter der Arbeit selbst – Schreiben – zu unterhalten, hat seinen Grund weniger darin, erneut den ramponierten Fabel-Tisch von Karls totem Zwilling aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* oder *Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder *Die Entsagenden* hervorzukramen, als einen Wendepunkt in der Geschichte des Designs zu bezeichnen. Die so genannten »Verwandlungstische«.

Wer einen künstlichen Schreibtisch von Röntgen gesehen hat, wo mit einem Zug viele Federn und Ressorts in Bewegung kommen, Pult und Schreibzeug, Brief- und Geldfächer sich auf einmal oder kurz nacheinander entwickeln, der wird sich eine Vorstellung machen können.⁵⁰

Ein echter Röntgentisch – der avancierteste Schreibtisch in der Geschichte des Designs in Goethes Vorstellung. Sind die besten Ideen, die wir haben, nicht immer von jemand anderem? Wofür brauchen wir die Namen der Könige, mit denen wir nur stockend vorwärts kommen, wo wir doch die Tische haben? Welcher Mechanismus ist für unser Heiligedreikönigedenken verantwortlich? Für das fortwährende Orgeln der Klassikernamen? Die Tische selbst sind doch weitaus interessanter.⁵¹ Wären zur Abwechslung mal ein richtiger Anfang.⁵² Röntgens Pultschreibschrank für Friedrich Wilhelm II. von Preußen von 1779 versieht uns mit einem Röntgenblick auf die Technik der Repräsentation. Um zu verstehen, wie verrückt er ist, gilt es zweierlei zu berücksichtigen: Zum einen seine Einbindung in ein ausgeklügeltes Raummodell, das gleichermaßen Ausstellung und Inszenierung ist wie Archiv:

Von besonderer Bedeutung ist auch der originale Standort des Schrankes im nach 1786 eingerichteten Corps de logis Friedrich Wilhelms II. im Berliner Schloss, den sogenannten Königskammern [...], im Zimmer »Nro: IX« [...]. Entscheidend für die Ausstattung des Zimmers war [...] neben dem Kunstschränk mit dem Bildnis des Königs die dichte Hängung von 19 Porträts von Mitgliedern der europäischen Hocharistokratie und bedeutender Militärs. Vertreten waren hier u.a. Zeitgenossen [...], [v]or allem aber zierten die Wände zum Teil bereits lange verstorbene Herrscher und Feldherren [...]. Die dezidierte Ausschmückung des Raumes mit höfischen Porträts läßt an einen imaginären Hofstaat denken, der völlig entzeitlicht, historische und zeitgenössische Umstände ausblendend, dem ideellen Zentrum des Zimmers huldigt: dem preußischen König. Sein im Vergleich zu den übrigen Porträts winziges Bildnis entwickelt als Mittelpunkt

eines ikonographisch hochgerüsteten Herrschermonuments eine Wirkung, die mit einem großdimensionierten Staatsporträt zu vergleichen ist.⁵³

Zum anderen seine bei aller Potentialität gefeierte Dysfunktionalität:

Unter dem Aspekt des Monumentcharakters erscheint es um so einleuchtender, daß die Möbel so aufgefaßt wurden, daß sie fern jedweder, auf einen unmittelbar praktischen Verwendungszweck als *Bureau* abzielenden Nützlichkeit standen, ja in dieser Hinsicht antiutilitaristisch sind. [...] Die potentielle Verwendungsmöglichkeit des Schreibmöbel war geradezu Voraussetzung für ihre Wertigkeit, gehörten doch ein luxuriöser Bureau plat oder ein Cabinet traditionell zu den wichtigsten und repräsentativsten »Arbeitsplätzen« der Herrscher. Doch die Roentgenschen Automatenbureaus dienen ihrem fürstlichen Besitzer allein infolge ihrer äußeren Gestalt und inneren Apparatur, ihrer artifiziellen und metaphorischen Überhöhung des eigentlichen Zwecks [...]. So erweist sich die nützliche Substanz dieser Möbel für den Fürsten erst in ihrer demonstrativen praktischen Unnütze, ihr Zweck begründet sich in der Möglichkeit, sie vorzuführen und bei der Abwesenheit des Besitzers stellvertretend seine Stellung zu dokumentieren.⁵⁴

Dass ein jeder Tisch aus zig Fächern besteht, die fortwährend neue Ordnungen kreieren und ausstellen, dass ein jeder Tisch also aus zig verschiedenen Tischen besteht, nimmt im folgenden bereits Amerikas erster Eingangstisch wieder auf: der verlassene Tisch an Bord des Schiffs im Hafen, die (Text-) Spinne im Netz der Unzahl kleiner Räume, fortwährend abbiegender Korridore, kurzer Treppen unserer Arbeit, deren Unübersichtlichkeit und Unmotiviertheit uns durcheinander bringt und nicht ankommen lässt.

Dass ein raffinierter Tisch zig raffinierte Tische auf einmal bedeutet, die dann verantwortlich für die Mechanik der Lektüren sind, wird in *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* weiter ausbuchstabiert. Vom Schreibtisch des Onkels aus Amerika zu den Aufnahmskanzleien »in allen Ständen, wo sonst die Wetten abgeschlossen werden« (V 395)⁵⁵ zum Stapel der Möbel im Museum unserer Lektüren. Was nach dem Verschwinden der Herrscher geblieben ist, ist der imaginäre Hofstaat der Schreibtische. Jede Arbeit unterliegt einer Vielzahl von Ordnungen.

The Happy End of Franz Kafka's »Amerika« beantwortet den amerikanischen Retröröntgen-Arbeitstisch auf der Schwelle der symbolischen Ordnung mit einer Dekonstruktion der Geschichte des Designs. Zu diesem Zweck fährt die Installation eine beträchtliche Menge an Objekten auf. Einige der Möbel, die ausgestellt werden, sind extra für das »Happy End« gebaut, einige sind Designermöbel von zuhause,⁵⁶ einige sind Möbelfundstücke oder Reisemitbringsel,⁵⁷ andere sind Objekte aus Kippenbergers Kunstsammlung⁵⁸ oder aus der des Museums,⁵⁹ wieder andere sind rekonstruiert. »Tisch« meint immer auch (mindestens eine) »Praxis«. »Ich habe zum Beispiel einen Tisch bauen lassen,

wo Musil den *Mann ohne Eigenschaften* geschrieben hat, eine endlose Geschichte.«⁶⁰ Selbst *Der Verschollene* kommt ohne Double nicht aus. *Der Verschollene* gegen *Den Mann ohne Eigenschaften*. (Ein Job für Ray Milland, *Den Mann mit den Röntgenaugen*.) Gemeinsames Merkmal aller Gruppen der Installation ist die Mischung. Kein klassifikatorisches Element nimmt hier überhand. Das Arrangement betont die Konstellation. Designklassiker werden »grundsätzlich in ›falsche‹ Zusammenhänge mit einfachen, anonymen, oft auch gebrauchten Stücken«⁶¹ gestellt, der »Grundtyp [...] nach dem Prinzip der Ungleichheit variiert [...]. Klassiker und Kitschmobiliar, entkernte und verhunzte Möbel sind zusammengedrängt zu einem Energiefeld – im Detail frivol, trashig, surreal; im Ganzen eine Feier der Unbehaustheit, ein Hybrid von Stilleben und Stadtlandschaft.«⁶² Das Gesetz der Gattung.⁶³ Ein Dortmundener aus dem Gelsenkirchener Barock. Übertragen auf Lesen bedeutet dies tatsächlich: »Jeder ist willkommen!« (V 387) Die Lektüre dieser Fragmente ist betont inklusiv.

Wie konstituiert sich ein Werk? Was gehört überhaupt zu einem Werk?⁶⁴ *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* greift mehrere Kippenberger Ausstellungen aus dem Entstehungszeitraum der kritischen Kafka Ausgabe wieder auf. »So sind mehrere Stücke wie beispielsweise ›Hausbar Simone de‹, ›Indiscret‹ oder ›LTU – Lord Jim Patience‹ den Ausstellungen *Peter* und *Petra* aus den späten 80er Jahren entnommen. Der ›Barbie-Tisch‹, eine von Kippenberger in Auftrag gegebene Vergrößerung einer Barbie-Spielzeugbadewanne, figurierte bereits in der Ausstellung *Peter II* 1987 in Wien. Aus der Installation *Familie Hunger*, 1985 in Frankfurt gezeigt, stammen die beiden Figuren mit Löchern im Bauch.«⁶⁵ Mehrfachverwertungen eigener Arbeiten, wie sie auch Kafkas Praxis entsprechen, der mit dem Einbau seines zuvor schon veröffentlichten Textes *Der Heizer* als Eingangskapitel den neuen Text zur Fortsetzung von *Ein Fragment* macht. (Wie der Untertitel der Veröffentlichung von 1913 betont.) Autorschaft ist nicht eindeutig zu bestimmen. »Wer Künstler werden will melde sich!« (V 387)

The Happy End of Franz Kafka's »Amerika« ist das Ergebnis einer Reihe von Kollaborationen⁶⁶ und Auftragsarbeiten.⁶⁷ Aus dem Ei des Kolumbus ist der Spiegelei-Tisch geworden. Kunst und ihr Drumherum gibt es nicht. In Kippenbergers »Total-Service-Denken«⁶⁸ lässt sich das eine nicht vom anderen trennen. »Einfach ein Bild an die Wand hängen und sagen, das sei Kunst, ist scheußlich. Das ganze Geflecht ist wichtig! [...] Nur ›essen mit Augen‹ wie der Japaner sagt, also die Bilder selbst ansehen ist uninteressant! Wenn du sagst KUNST, dann gehört alles dazu, was darunter fallen könnte. Das heißt von einer Galerie auch der Fußboden, die Architektur, der Anstrich. Das ist alles genauso wichtig wie das Bild an der Wand selbst. Z.B. dieser Ungers-Fußboden von Hetzlers Galerie, der dunkle, das geht eigentlich überhaupt nicht.«⁶⁹

Und dazu gehören natürlich auch die Binarismen Meister/Dilettant, Künstler/Kein-Künstler, Autor/Leser, Professor/Student, Ausstellung/Katalog. Statt Punkt, period, Komma, Schluss ein Period Room? Mit uns als Bestandteil des Bildes?

The Happy End of Franz Kafka's »Amerika« überträgt die unterschiedlichen Ebenen dialogischer Erkundung des Buches im Zuge der Medienkonkurrenz in eine räumliche Struktur.

Dieser Raum, das geometrische und logische Zentrum der Ausstellung, war seinerseits symmetrisch eingerahmt von zwei Seitenkabinetten, in denen stattliche Mengen von Kunst-an-der-Wand zu sehen waren – den Themenansatz ergänzendes, kommentierendes Bildmaterial aus Kippenbergers Atelier (nochmals aufs Unterhaltsamste remixed im offiziellen Katalog der Ausstellung). Der Mühe zu prüfen, ob diese beiden Flanken wiederum einem Frage-Antwort-Schema (über den ›Tisch‹ des Hauptraums hinweg) gehorchten, habe ich mich freilich nicht unterzogen.⁷⁰

Braucht man auch nicht. Von ihrer Anlage her tun sie es. Das Archiv topisch werden zu lassen, ist Teil des Konzepts von *The Happy End*. Und wiederum begleitet von einem Witz: Was den Raum in der Mitte rahmt und was den beiden Stühlen auf jeder Seite des Frage und Antwort-Spiels entspricht, sind Bilder im Rahmen. Eine Sammlung rahmt die andere. Und wechselt von Museum zu Museum. *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* sieht in Rotterdam, Kopenhagen, Chicago und Hamburg natürlich anders aus.⁷¹

Was ist mit Kippenbergers Büchern?⁷² Ich hatte bereits die Bücher der Ausstellung erwähnt, insbesondere *B*, das Gespräche mit Kippenberger aus den Jahren 1990-1, in einen zusammenhängenden Text überführt und das den einzigen Kommentar zur Ausstellung enthält. Es ist eine Welt, wo die Fragesteller noch die Initialen ihrer Vornamen haben und der Kandidat, K, Nachname, i.e. Begriff werden will. »B« ist ein mehrfaches Wortspiel mit einem einzigen Buchstaben. *B Gespräche mit...* ironisiert zunächst einmal den Unterschied von ›primär‹ und ›sekundär‹, die Kunst und Wissenschaft gleichermaßen dominiert. Die festgelegte Grenze zwischen Produktion und Rezeption, an der der Dilettant sich vom Weizen trennt.⁷³ Hier also jetzt bewusst Zweitklassiges aus dem Land des tiefen Gesprächs. *B* ist nicht *A*, der Auftakt des Alphabets. Es ist auch nicht die Antwort einer Autorität im Frage & Antwort-Spiel. (*Q & B?*). Auch nicht die Spitzennote, erste Liga, erste Gruppe der Klassifikation. Nicht *A*, das gängigste Kürzel, die geläufigste Abkürzung in der Fallgeschichte, erste Abstaktion (aber dennoch konkret): *A* redet mit *B*. Nein, hier ist es das *B*, das *A* anspricht, das Buch zur Ausstellung (so wie wir das »Buch zum Vorspann« kennen). War nicht schon das Ausstellungsplakat wie ein Filmplakat designt? Ein *B*-Movie Poster? So oder so, Film oder Buch oder Installation, was wir zu sehen bekommen, ist Kippenbergers Film. Andererseits ist *B* ein Witz der kunstspezifisch ist. B ist das zweite Buch in der Serie, die Andy

Warhol mit *a: a novel by* begonnen hat. Oder (und vielleicht noch eher) ist es die Einlösung des »and back again« (und zurück) aus Warhols Gesprächen in *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*: »I wake up and call B. B is anybody who helps me kill time. B is anybody and I am nobody. B and I.« Jedermann Kippenberger wacht auf und ruft Niemand Warhol an. Ein Deutscher ruft Amerika.

Welche Ausstellungsbücher? Ich sehe nicht eins auf dem Tisch. Hier scheint erst einmal reiner Tisch gemacht worden zu sein. (Jedes Ende ist ein noch unbeschriebenes Blatt.) Die Bücher zur Ausstellung liegen nicht in der Ausstellung herum. Man findet sie im Museumsbuchladen oder in der Bücherei oder in unserem Buchregal zuhause. Zusätzlich zu *B* gibt es drei Bücher, die sich direkt in ihrem Titel auf die Ausstellung beziehen. Das Thema variieren. Da gibt es den offiziellen Ausstellungskatalog zum Mitnachhause-Nehmen – Martin Kippenberger: *afb. [Abb.] [fig.]. The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«. Sollicitatiegesprekken [Einstellungsgespräche] [Job interviews]* –, mit 330 Abbildungen ohne Bildunterschriften und Text. (Job Interviews ohne Worte.) Da gibt es die Version des Guten Zwecks – Sammlung Grässlin: *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«. Tisch 3. Zwecks Einstellungsgespräch. Vorschläge zur Diskussion* –, die 237 Titelblätter von Kitschromanen, Detektivromanen, populärwissenschaftlichen Abhandlungen et cetera beisteuert. (Ergänzt von einem Anhang, der die neuen deutschen Postleitzahlen und Namen und Adressen eines unidentifizierten Verteilers aneinanderreicht). Und da gibt es das Glückliche Matrosen Notenheft, eine Volksmusikpartitur für eine Ausstellung, deren Titel übersetzt ins Deutsche wie ein Kneipenname klingt – Rüdiger Carl: *Einstellungsgespräch Tisch Nr. 54. Dialog für zwei Akkordeons zum Thema Das glückliche Ende von Franz Kafka's Amerika*. Schließlich ist da der Beitrag des Wirts der Paris-Bar – Michel Würthle: *Embauche au Balkan. 24 elastische Seiten zum Thema Einstellungsgespräche oder The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«*, eine Spionagesgeschichte mit 800 Einstellungsgesprächsbewerbern.⁷⁴ Es gibt noch fünf Bücher mehr: Das Bühnenmanuskript mit einem Titel, der eine Mixtur aus Theater und Kneipe ist und aus einem deutschen Philosophen einen Kalauer und einen Trinker macht (und eine Assoziation auf Kippenberger): Walter Grond: *Der Schoppenhauer. Ein Schauspiel. Tisch 32*. Heliod Spiekermann (eine mit Kippenberger befreundete Zahnärztin): *frech und ungewöhnlich am Beispiel Kippenberger*; Werner Büttner & Daniel Richter: *Toll!*, den Roman *Einstellungsgespräch* von Herbert Fuchs, sowie Diedrich Diederichsen und Roberto Ohrt: *Mehr Rauchen! Der Zigarettentester im Test*. Nicht alle liefern die Nummer des Tisches, zu dem sie gehören. Namen, Ziffern, Bildunterschriften, Texte, Abbildungen, Quellenangaben: irgendetwas scheint immer in diesen Büchern zu fehlen. Schreiben, transkribieren, ausstellen, sampeln, installieren, alle diese Dinge finden immer zugleich und in einer Vielzahl von Genres statt. Jeder dieser Texte stellt idiosynkratisch eine Ordnung aus, die ihre eigene Kontin-

genz betont. Ein jeder Referentialisierungsakt bedarf zusätzlicher Referentialisierungsakte.

Mehr Rauchen! Der Zigarettentester im Test, ein Einstellungsgespräch mit einem Zigarettentester, eine Verständigung über Zigaretten und Philosophie (über Haltungen – Einstellungs-Gespräch halt), ist ein Büchlein mit einer Fotografie von Island, der Heimat der Götter, auf dem Cover. Hier raucht selbst die Landschaft. »Amis rauchen nicht.«⁷⁵ Das Einstellungsgespräch hört auf mit einer Reflektion aufs Aufhören,⁷⁶ bei der (zum ersten Mal) auch Kafkas Name fällt. (Wenn das hier auch nur halbwegs stimmt, muss er der Bewerber sein.) Kafka erhält seinen Namen im selben Augenblick als er den Job bekommt:

F. Okay, Monsieur Kafka, fangen Sie an. [...] Ich danke für das Gespräch. Aber mir fällt noch etwas sehr Wichtiges ein: Was passiert, wenn die Zigarette alle, tot, aufgebraucht ist, wenn vom Rauch nur bleibt, was wir als den Geruch kalter Asche kennen, eine Idee, die übrigens für den Erfolg der ganzen Anti-Raucher-Kampagnen mitverantwortlich ist. A. Epikur sagt: Wenn wir da sind, ist der Tod nicht da, und wenn der Tod da ist, sind wir nicht mehr da. Man kann aber unsere Abwesenheit – also die des Rauchers in seinem Habitat, des Rauchenden in der Asche – so lange wie möglich hinauszögern, unsere Anwesenheit in die Länge ziehen. Wenn der Aschenbecher nach kalter Asche zu stinken beginnt, muß man eben dafür sorgen, daß genügend frische und warme Asche hinzukommt. Immer weiter rauchen.⁷⁷

Der Künstler der Installation heißt mit Nachnamen Kippenberger. Buchstäblich also einer, der Zigarettenenden rettet, die Kippen aufhebt.⁷⁸ Der entweder die Zigarette von wem anderen aufraucht oder die Reste sammelt, um sich eine neue Zigarette zu drehen, eine Zigarette aus mehreren Enden. Der Witz, der *Mehr Rauchen* zugrunde liegt, ist, dass er den Titel der Installation, die mittlerweile kanonisch geworden ist, kommentiert, indem er sie zum Eigennamen des Künstlers in Beziehung setzt. Es ist die ultimative Resteverwertung. Beide sind aus Überbleibseln gemacht. Es ist zugleich ein Witz über das eigene Ende: den Tod und den Ausverkauf.⁷⁹ Asche ist umgangssprachlich deutsch für Geld (Kohle). Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen zum allgemeinen Naturgesetze werden sollte, wird so in spätkapitalistischer Lesart zu: Rauche bloß weiter, damit du weiter Asche kriegst.

Um einmal kurz ein paar Enden einzusammeln: Offensichtlich haben wir es bei *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* neben vielem anderen auch mit einer Buchausstellung zu tun, in der die Bücher fehlen. Das einzige, was uns zur Orientierung an die Hand gegeben ist, ist eine leere Ausstellungsauslage, der Name eines kanonischen Autors der deutschsprachigen Literatur und das Schicksal eines seiner Bücher, das es nie ganz geschafft hat, und das als Leitfaden unsere Hintersichten organisieren soll. *The Happy End of Franz Kaf-*

ka's »Amerika« liefert uns haufenweise Bücher, obwohl keines gezeigt wird. Wie verhalten sich Text und Kontext im Akt des Schreibens?⁸⁰

Kommt der Verschollene in die USA und sucht Arbeit... (So fangen Witze an.⁸¹) Kafkas Fragment hangelt sich an einer Serie von Jobinterviews entlang, die es strukturiert. »Meine Stelle wird frei«, sagte der Heizer, steckte im Vollbewusstsein dessen die Hände in die Hosentaschen und warf die Beine, die in faltigen, lederartigen, eisengrauen Hosen steckten, aufs Bett hin, um sie zu strecken«. (V 12) – »Hören Sie, möchten Sie nicht hier im Hotel eine Stelle annehmen?« fragte die Oberköchin«. (V 171) – »Sie wollen bei uns eintreten?« fragte der Mann. »Ich bin der Personalchef dieser Truppe und heiße Sie willkommen.« (V 395f.) Selbst wenn es keine Jobs gibt im Text, redet man von Jobs. Und ihren Voraussetzungen. Dem angemessenen Training für sie, hier wie da, inklusive der damit unvermeidlich einhergehenden Europa/Amerika-Projektionen. »Wenn Sie in Europa studieren wollten, warum wollen Sie es denn hier nicht. Die amerikanischen Universitäten sind ja unvergleichlich besser«. (V 12) – »[U]nsere Gymnasien sind im Lehrplan sehr rückschrittlich. Sie würden lachen, wenn ich Ihnen erzählen wollte, was ich gelernt habe. [...] [M]anchmal glaube ich, ich weiß gar nichts, und schließlich wäre auch alles was ich wissen könnte für Amerika noch immer zu wenig«. (V 106f.) – »Was für Aussichten wollte ich denn haben! Amerika ist voll von Schwindeldoktoren.« (V 349)

Mit der Ausstellung zu guter Letzt (posthum) nach Amerika (in die Carnegie International 1999/2000 nach Pittsburgh) zu gehen, hat aus *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* eine richtige Bewerbung gemacht. Für Künstler heißt »Nach Amerika gehen« versuchen, sich von amerikanischen Sammlern sammeln zu lassen. (Was bedeutet, dass die Preise für die Arbeiten sich vervielfachen.) In Kunst, Literatur und Musik ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts der Tod die letzte große Bewerbung.⁸² Kippenbergers Tod im Jahre 1997 und seine darauf folgende Übersiedelung in den Kunstgeschichtskanon hat dies noch einmal eindrucksvoll klar gemacht.⁸³ Mit Kippenberger ganz oben, seiner endgültigen Einstellung, Kanon-Tenure, Postlebenszeitstelle, wird *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* zum »opus magnum, seine[r] zentrale[n] Arbeit«. ⁸⁴ Amerika die zweite. Die Arbeit des neuen Klassikers, die sich über die Verfahren der Werkherstellung lustig macht und zugleich Angebote macht, sie neu zu denken, ist selbst konstitutiv für ein Werk geworden. Vergessen wir bei allem Hype nicht den Grund-Witz, der der ganzen Ausstellung zugrunde liegt: eine Kunstausstellung, die Möbel ausstellt,⁸⁵ variiert letztlich nur die leidige Tatsache, dass Kunst, einmal gekauft, nur ein Einrichtungsgegenstand mehr geworden ist. Wenn das stimmt, warum sollte man dann nicht gleich mit den Möbeln anfangen, statt mit ihnen aufzuhören?

Für Kunsthistoriker ist *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* ein Beispiel für »strategischen Dilettantismus«. ⁸⁶ Der Dilettant, mit dem wir es zu tun haben, strotzt nur so vor Selbstbewusstsein. Er ausgerechnet hat sich für eine

Anstellung als Einstellungsinterviewer beworben. (Die einzige Stelle, die wir nicht ausgeschrieben hatten.) Er ist nicht ausgebildet in Literaturwissenschaften, er sagt selbst, dass er nicht die Zeit hatte, den Text ganz zu lesen, und er scheint nicht einmal im Hinblick auf den Titel des Textes, mit dem er arbeiten möchte, auf dem Laufenden zu sein. Ausgerechnet er möchte unter Beweis stellen, dass er mit den Strukturen unserer Organisation vertraut ist. Der Dilettant reklamiert für sich, ein Verfahrensspezialist zu sein. Er sagt nicht einfach, ich liebe diese Arbeit, wie wir es von ihm erwartet hätten, nein, er sagt: ich kann mich selbst sehr gut als Teil eurer Organisation vorstellen. Dürfen wir das zulassen? Können Dilettanten lesen wie wir? Träumen Roboter von elektrischen Schafen?

Der Verschollene bündelt die Komplexität von Einstellungsgesprächen und den Übergang vom europäischen in den amerikanischen Raum in einem Moment aggressiver Einschreibung in einem einzigen Wort. Es ist zugleich der Augenblick, in dem das erste Wort aus der Neuen Welt den Text betritt.

Es gab aber noch eine kleine Verzögerung, als man ihn jetzt nach seinem Namen fragte. Er antwortete nicht gleich, er hatte eine Scheu, seinen wirklichen Namen zu nennen und aufschreiben zu lassen. Bis er hier auch nur die kleinste Stelle erhalten und zur Zufriedenheit ausfüllen würde, dann mochte man seinen Namen erfahren, jetzt aber nicht, allzulang hatte er ihn verschwiegen, als dass er ihn jetzt hätte verraten sollen. Er nannte daher, da ihm im Augenblick kein anderer Name einfiel, nur den Rufnamen aus seinen letzten Stellungen: »Negro«. »Negro?« fragte der Leiter. (V 402)

Das erste Wort Englisch im Text ist etwas, das erst im Schreibakt selbst Gestalt annimmt. Mitten im Schreiben und mit ›Leo‹ im Kopf fällt Kafka ein weitaus passenderer Name ein. Nicht zufällig, während er gerade am Lesen ist:

Einen Sonderfall unter den Korrekturvorgängen stellt die Korrektur von Leo in Negro dar, die sich im ›Teater‹-Konvolut auf drei Manuskriptseiten insgesamt neunmal nacheinander findet: hier hat man es offensichtlich mit einem einzigen, simultanen Korrekturvorgang zu tun, der einerseits sicherlich nach Niederschrift des letzten Leo (405, 5) vorgenommen wurde, andererseits aber noch während der Arbeit an dieser ganzen Erzählphase, wie sich daraus ergibt, daß weitere drei Seiten später, bei der letzten Nennung des von Karl hier angegebenen Namens (409, 15), dieser sofort, ohne Korrektur, in der Form Negro niedergeschrieben wurde.⁸⁷

Der Name prägt sich im gleichen Moment aus, in dem er an der Anzeigetafel hochgezogen wird. Als Namenschild: »Negro, technischer Arbeiter.« (V 409) Ein Spitzname ist Eigenname geworden. Ein Wort ein Bild. Ein Name eine Ausstellung. Mit der Selbsttaufe verschränkt sich der Code des Arbeitsmarkts mit dem Selbstbehauptungswillen der Person. Der allgemeine Code wird zum

Selbsta Ausdruck. Ein Paradox.⁸⁸ Zusätzlich funktioniert die Selbsttaufe im Text als Blackface-Rückkehr zum bereits veröffentlichten Fragment, indem sie sich mit dem rußigen Heizer identifiziert, mitsamt allen libidinösen Implikationen,⁸⁹ homosexuellem Begehren und Gender Crossing, die mit dieser Identifikation einhergehen: der etwas verwilderte Matrose mit umgebundener Mädchenschürze, »Das ist ja ekelhaft, da haben sie mir eine Mädchenschürze umgebunden« (V 50); »Und Karl zog seine Finger hin und her zwischen den Fingern des Heizers, der mit glänzenden Augen ringsumher schaute, als widerfahre ihm eine Wonne, die ihm aber niemand verübeln möge.« (V 49) Die Schleife zurück zum schlecht bezahlten, rußigen Heizer vom Beginn ist auch ein Witz über Geld. (Der sieht schon auf den ersten Blick nach Kohle aus...) Sich selbst so zu nennen, ist damit zugleich eine Gedächtnisstütze – (buchtechnisch: ein Eselsohr) – an die Jobs, die man bislang bekommen hat, und die man, mit großer Wahrscheinlichkeit, auch in Zukunft wieder bekleiden wird. Die Wahrheit von ›Amerika‹ ist nicht, hinter Schreibtischen zu sitzen. Sie ist, vor Aufzügen zu stehen. So wie wir es in den Tagungshotels der MLA jedes Jahr lernen. Also, wenn Sie noch einen Negro gebrauchen können...

Abb. 66 des Rotterdamer Ausstellungskatalogs für *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* liefert eine zusätzliche Umschrift des Negers der Ausstellung. Das Multiple von 1982 – offensichtlich etwas, das der Künstler schon eine ganze Weile mit sich herumgeschleppt hat – ist ein Namenschild. Ein Besonderes: eins, auf dem der Name fehlt. Und damit ein Witz mehr über die Schwierigkeiten, sich verständlich zu machen. Kippenberger hat es auch für ein Selbstportrait verwandt.



Meine Stelle kann er haben!

Vielen Dank!

Abbildungen

- Abb. 1 Martin Kippenberger: The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1994.
© Photo Jannes Linders, Rotterdam, NL
- Abb. 2 Website des Department of German, Scandinavian and Dutch, University of Minnesota.
© 2005 Regents of the University of Minnesota
- Abb. 3 Martin Kippenberger: The Night is Alright, 1982. Pen and dry felt pen on Finnish wood, fixed with a sisal yarn on cast iron hooks, ca. 21 x 29,5 cm/8,3 x 11,6 cm.
© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

Anmerkungen

- 1 »Ich [bin] eh dafür aufzuhören. Das gehört sich für einen anständigen Künstler, wenn er das und das erreicht hat oder Kinderträume wahr gemacht hat oder ein Ziel erreicht hat zu sagen, »Jetzt ist aus, Klaus Maus...« und man geht in die Kitschabteilung [...]. Also sag ich mir, ich dachte erst, ich mach jetzt einen auf Botero. Dicke Frauen, drei im Jahr machen, daran sehr gut verdienen, a million, zwei Millionen, je nachdem, was man so braucht. [...] Ich bin jetzt auch ein bißchen verschärfter rangegangen, weil ich ja auch mehr lustige, dumme Sachen machen wollte, also kikiriko, De Chirico. Der hat dasselbe Bild immer wieder malen lassen, ist ja kackegal... aber es ist eben lustig«. (B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, Ostfildern: Cantz 1994, S. 34f.)
- 2 Bernhard Duyfhuizen: »In Praise of the MLA Interview Area«, in: ADE Bulletin 123 (fall 1999), S. 13f. (meine Übersetzung, R.H.). »In the interview center, [...] a candidate may find the assembled team of the previous day's interview seated a few yards away as the candidate attempts to concentrate on the new team of interviewers without overhearing the nearby discussion. Finally, however spacious, the interview hall is renowned for gathering and emanating an air of collective angst, an atmosphere that all candidates must confront while attempting to maintain their focus«. (Charles J. Stivale: »The Loneliness of the Long-Distance Interviewer«, in: ADFL Bulletin 34.1 (fall 2002), S. 42.)
- 3 »Suppose we try first to state schematically [...] some at least of the things which are necessary for the smooth or »happy« functioning of a performative«. (J. L. Austin: How to Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, ed. by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP 21975, S. 14.)
- 4 B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, Ostfildern: Cantz 1994, S. 5.
- 5 Steven Soderbergh and Richard Lester: Getting Away With It: Or the Further Adventures of the Luckiest Bastard You Ever Saw. Faber 1999, S. 4.
- 6 Hans Ulrich Gumbrecht: »Über der Erde, verfangen in einem Holzgestell. Wie aus zwölf Tagen des Jahres 1909, beschrieben von Franz Kafka, der Anfang der Moderne gegenwärtig wird«, in: Literaturen: Das Journal für Bücher und Themen (2003): »Kafka und seine Kinder«, S. 57. »Trotzdem ist es keine unzulässige Projektion, in Kafkas Beschreibung von Blériots Flug am 11. September 1909 »kafkaeske« Züge zu entdecken«. (Ebd., S. 58.)
- 7 Rudolf Schmitz: »Das unvollendete Happy End«, in: Martin Kippenberger: The Happy End of Franz Kafka's *Amerika*. Katalog Deichtorhallen. Hg. von Zdenek Felix. Köln: Oktagon 1999, S. 13.
- 8 Roland Schappert: Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns. Köln: Walter König 1998, S. 178.
- 9 Ebd., S. 179.
- 10 Zdenek Felix: »Von Kafka zu Kippenberger«, in: Martin Kippenberger: The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«. Katalog Deichtorhallen. Hg. von Zdenek Felix, Köln: Oktagon 1999, S. 8f.

- 11 Susanne Kippenberger: »Heimweg Highway. Oder: Vom Einfachsten nach Hause«, in: Martin Kippenberger: *Einer von Euch unter Euch mit Euch*. Hg. von Doris Krystof und Jessica Morgan, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 56.
- 12 »Was brauchst du einen anständigen Schreibtisch, du arbeitest ja eh nicht am Schreibtisch. Mit solchen Sachen habe ich gekämpft«. (B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, S. 75.)
- 13 »Doch darf für das Ende des 18. Jahrhunderts als Konsens gelten, was der Philanthrop Trapp hier mit der Klarheit einer Definition formuliert: »Man pflegt die Lectionen in cursorische und staratarische abzutheilen. Die ersteren dienen zum Einsammeln der Ideen...; ihrer müssen also, bei Anfängen weit mehr seyn, als der letztern. Die staratarischen verweilen bei der Entwicklung, Erweiterung, Berichtigung einzelner Ideen, und finden also mehr da statt, wo man schon bedacht ist, den gesammelten Vorrath zu ordnen«. (Detlev Kopp/Nikolaus Wegmann: »Das Lesetempo als Bildungsfaktor? Ein Kapitel aus der Geschichte der Topos »Lesen bildet«, in: *Der Deutschunterricht* 40 (1988) 4, S. 52.)
- 14 »Zumindest in unserer Kultur, wo seit langem die Schule Schreiben und Lesen als solche verwaltet, sind Leser Endprodukte. Was ihr scheinbar voraussetzungsloser Blick in oder zwischen gedruckten Zeilen entdeckt, hängt jeweils von Programmen und Institutionen ab. Unter alteuropäischen Bedingungen etwa, als die Gelehrtenrepublik mit ihrer rhetorischen Wissensorganisation das Schulwesen beherrschte, kamen dem Leserauge überall Tropen und Figuren, Stellen und Exempel entgegen. [...] Und erst unter den Bedingungen allgemeiner Alphabetisierung, in der Goethezeit also, hatte das zersetzende Lesen ein Ende. Aus vielen Stellen wurde ein einheitliches Werk, aus vielen Figuren ein einheitlicher Stil, der Leserauge seit Buffon bekanntlich als Autor oder Mensch selbst entgegentrat. Jedenfalls aber blieb die Rezeption, im Bildungssystem nicht minder als im Rhetoriksystem, eine pädagogisch oder psychologisch gesteuerte Kulturtechnik, eine Selektion aus ungezählten Handgreiflichkeiten, die vor Papiermit-Buchstaben grundsätzlich möglich sind.« (Friedrich Kittler: »Ein Höhlengleichnis der Moderne. Lesen unter hochtechnischen Bedingungen«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 57/58 (1985), S. 206.)
- 15 »Es ist bekannt, daß Franz Kafkas Roman *Der Verschollene* zum Teil durch Lektüre und mündliche Berichte beeinflusst wurde.« (Anthony D. Northey: »Franz Kafkas Verbindung zu Amerika«, in: Franz Kafka. *Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia*. Hg. von Maria Luise Caputo-Mayr. Berlin: Agora 1978, S. 5.)
- 16 »Martin hat längst nicht in allen Hotels geschlafen, auf deren Briefpapier er gezeichnet hat.« (S. Kippenberger: *Heimweg Highway*, S. 53.)
- 17 Duden. Fremdwörterbuch. Bearb. von Wolfgang Müller. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut 1982, S. 373.
- 18 Wolfgang Kraus in »Jour Fixe« im österreichischen Fernsehen, 30.6.1983 (zit. nach: Wolfgang Pöckl: »Kafkaesk«, in: Gerd-Dieter Stein (Hg.), *Kafka Nachlese*, Stuttgart: Akademischer Verlag 1988, S. 109.) »Der Kenner der Kulturszene und ihres Jargons dagegen sieht hier ein Wortbildungsprogramm [...] Für ihn ist kafkaesk ein erfolgreiches Pilotwort.« (Ebd., S. 107.)
- 19 Jost Schillemeit: »Zu dieser Ausgabe«, in: Franz Kafka: *Der Verschollene. Roman*. In der Fassung der Handschrift, hg. von J. Schillemeit, Frankfurt/Main: S. Fischer 1983, S. 424.
- 20 In Kafkas Manuskript gibt es nicht einmal Oklahoma. »Aus der seitenverkehrten Anlage der amerikanischen Welt Franz Kafkas erklärt sich, warum das zweite »o« in Oklahoma sich in unter seiner Feder in ein »a« verwandelte. Oklahoma nämlich fügt sich ebenso wie Butterford und Ramses [...] in eine Landschaft ein, die es nicht gibt [...]: San Francisco liegt im Osten – New York grenzt an Boston« (Dieter Heimböckel: »Amerika im Kopf: Franz Kafkas Roman *Der Verschollene* und der Amerika-Diskurs seiner Zeit«, in: *DvJS* 77 (2003) 1, S. 139.)
- 21 Jost Schillemeit: »Nachbemerkung«, in: Franz Kafka: *Der Verschollene. Roman*. In der Fassung der Handschrift, Frankfurt/Main: Fischer 1993, S. 330.
- 22 Samuel Weber: »Technics, Theatricality, Installation«, in: *Theatricality as Medium*, New York: Fordham UP 2003, S. 87.
- 23 »Die handschriftgetreue Textwiedergabe [...] mag aber gleichzeitig auch, aufs Ganze gesehen, ein Gefühl vermitteln für den Charakter des Endgültigen und die Sicherheit der Erfindung, die für jeden Satz dieses nie vollendeten und nie zur Veröffentlichung vorbereiteten Textes kennzeichnend sind.« (Jost Schillemeit: »Zu dieser Ausgabe«, S. 426.)
- 24 »Erst diese Werke [i.e. *Der Verschollene, Der Prozess, Das Schloss*] werden zeigen, daß die eigentliche Bedeutung Franz Kafkas, den man bisher mit einigem Recht für einen Spezialisten, einen Meister der Kleinkunst halten konnte, in der großen epischen Form liegt« (Max Brod: »Nachwort«, in: Franz Kafka: *Der Prozess*, Berlin 1925, S. 409) oder wie sein *Franz*

- Kafkas Nachlaß weiter ausführt »in der großen epischen Form, im Aufbau [!] und in der Geschlossenheit [!] seines Prosa-Kunstwerks liegt, dem unsere Zeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat« (Brod, Weltbühne, 17. Juli 1924, S. 109, zit. nach: Roland Reuß: »Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe«, in: Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Einleitung. Basel und Frankfurt/Main: Stroemfeld, Roter Stern 1995, S. 9-24, hier S. 15.)
- 25 Max Brod: »Der Prozess. Roman«, in: Franz Kafka, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main: Fischer 1951, S. 324.
- 26 Malcolm Pasley (Hg.), Max Brod, Franz Kafka. Eine Freundschaft II. Briefwechsel, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 421f.
- 27 John Zilcosky: Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing, New York: Palgrave 2004, S. 43.
- 28 »Kafka kam bis nach »Amerika«; dort blieb er an der Metapher »Zirkus« hängen« (Tom Holert: »Aussitzer. Robert Irwin und Martin Kippenberger«, in: Texte zur Kunst 14 (Juni 1994), S. 188.)
- 29 »Es gibt somit keine Lösung, sondern allenfalls einen Ausweg. Auch diesen bezeichnet Kafka mit einem juristischen Fachterminus: Es ist die »Prozeßverschleppung««. (Gerhard Neumann: »Der verschleppte Prozess. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: Poetica 14 (1982), S. 94.)
- 30 Hannah Arendt: Vita Activa oder Vom tätigen Leben, München, Zürich: Piper 1996, S. 66.
- 31 »Denn es genügt nicht, sich an dem, was war, festzuhalten, wenn man nicht nur eine Geschichte hinter sich, sondern auch noch eine vor sich haben will. Von dieser aber müßte so erzählt werden, daß das Bild sich selbst zum Bild wird und mindestens zwei Subjekten Raum geben kann.« (Eva Meyer: Tischgesellschaft, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld 1995, S. 9.)
- 32 B. Gespräche mit Martin Kippenberger. Tisch 17, S. 18.
- 33 »In the semiotics of mess, desks may be the richest texts.« (Penelope Green: »Saying Yes to Mess«, in: New York Times, 21.12. 2001, F1.) »The physical setting of the interview – hotel room or interview table – can have its degree of comfort and discomfort depending on how cramped it is.« (Charles J. Stivale: The Loneliness of the Long-Distance Interviewer, S. 45)
- 34 Ulf Erdmann Ziegler: Plump, aber enervierend. Akademische Übung an einem antiakademischen Werk: Londons Tate Modern entdeckt Martin Kippenberger als Heavy Guy. Gezeigt wird nicht der ganze, aber auch nicht der halbe Kippy. Für Düsseldorf, die Folgestation, wird es mehr Ideen brauchen. In: taz, 22.2.2006, S. 15.
- 35 »Die Skulpturen erwiesen sich damit als offene Formen, als Zeichen, die je nach Zusammenhang eine andere Bedeutung haben können. [...] [Ein] voluminöses Objekt [wird] unweigerlich zum Tisch, sobald es, wie in der Kafka-Arena, zwischen zwei Stühle platziert ist« (Doris Krystof: »Das größte Theater der Welt. Komplexität und Redundanz in *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* (1994)«, in: Martin Kippenberger. Hg. von Doris Krystof/Jessica Morgan, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 29.)
- 36 R. Schappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 177.
- 37 »In *Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* sind das die verschiedenen Jahrzehnte, jeder erinnert sich mit Sicherheit an einen Stuhl, der für dich das und das verkörpert, schon bist du in der Zeit drin wie so ein visuelles Nachschlepplexikon. Da können sich die Leute anhand von den Tischen und den acht Büchern, die 1994 anlässlich der Ausstellung in Rotterdam dazu erschienen sind, selber Gespräche, Einstellungsgespräche, die ihnen durch den Kopf gehen, machen. Plötzlich kommst du auf andere Gedanken und kannst dir eine Geschichte erzählen.« (Kippenberger, in: Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 7.)
- 38 T. Holert: Aussitzer, S. 190.
- 39 D. Krystof: Das größte Theater der Welt, S. 33.
- 40 »Zur Zeit wird eine Landschaft im Hafengebiet der Stadt Rotterdam geplant. Genau der Hafen, an dem früher Auswanderungsschiffe nach Amerika abgelegt haben, der »Holland-Amerika-Kai«. Zu dem Thema Auswanderung, dem Verhältnis zwischen Europa und Amerika, haben wir die Landschaftsgestaltung geplant und damit das Baudrillard-Bild zitiert. Das letzte Stück des Kais ist einfach entleert als sogenanntes Ereignisfeld. Hier findet man »events« wie den »Oklahoma Zirkus« von Kafka oder ein Kunstwerk von Jeff Wahl mit dem Thema Auswanderung. Die Kaikante ist ein künstlicher Horizont, eine zweite Schnittlinie funktioniert als Grenze zwischen der holländischen und der amerikanischen Landschaft. Die amerikanische Landschaft ist offen, sie erlaubt alles, die europäische Landschaft ist dicht versiegelt mit

- Pavillons, Gärten, Terrassen, einem sehr gepflegten Bereich. Die zwei Landschaften grenzen an genau einer Linie aneinander an, also können die Rotterdamer fast von Europa nach Amerika auswandern und fünf Minuten später wieder zurückwandern, eine künstliche Grenze, eine metaphorische Stadtlandschaft, Grenzen statt Zentren.« (Peter Wilson: *Where is the center? Eintägige Konferenz anlässlich der Ausstellung REAL PLACES?*, 3. Juni 2000, in: <http://www.westfaelischer-kunstverein.de/archiv/2000/ausstellungen/whereis/vortrag/wilson.pdf>)
- 41 »Der nahezu in der Mitte des Feldes platzierte, aus horizontal geschichteten Holzplatten konstruierte Schreibtisch [...] verdankt sein Material einem Papstbesuch in Köln im Jahr 1986. Nach der Feier der Messe in einem Sportstadion wurde das Material der aus Pressspan aufgebauten Bühnenpodeste gegen Abholung kostenlos abgegeben, was vielen Kölner Künstlerateliers und –haushalten reiche Vorräte an »gesegneten Papstplatten« beschert hat«. (D. Krystof: *Das größte Theater der Welt*, S. 30.)
- 42 B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 5.
- 43 »Seien Sie bloß froh, dass Sie den Zirkus los sind. Aber die Trauer betrifft ja auch vor allem uns: Wir werden Sie vermissen [...]. Die bisherigen Dekane konnten ja – etwa beim Abfassen ihrer jährlichen Forschungsberichte – im Abschnitt »Literaturwissenschaft« immer einen Trumpf aus dem Ärmel ziehen: die Goetheausgabe, Ihr opus magnum« (Prof. Dr. Anke-Marie Lohmeier, Dekanin der Philosophischen Fakultät II: Begrüßung. In: *Dokumentation des Abschiedskolloquiums zur Emeritierung von Prof. Dr. Karl Richter »Germanistik im interdisziplinären Gespräch«* am 21. Februar 2002, <http://www.uni-saarland.de/fak4/allg/kolfrichter-texte.htm>)
- 44 »The Kafka Society of America was founded at the MLA Convention 1975 in San Francisco. [...] Ladies and Gentlemen, Kafka research urgently needs at least a forum for yearly exchange of opinions, and an information center. There is no Kafka Society as yet in existence. [...] If we do not set our goals too high the Society might make a contribution to clarifying the situation of Kafka research, at least here in the U.S.A. [...] I have distributed forms for forming the Kafka Society of America and ask for nominations for the Founding Committee. COMMENTS by Walter H. Sokel Kafka himself would have been appalled and terrified by the idea of a Kafka Gesellschaft. The word alone would have been enough to drive him away into the seclusion of a sub-beetle. But of course, we know how ambivalent he felt about these matters, that he did not burn his writings, but only asked that they be burned. For us that ambivalence has been helpful, because we owe to it the existence of a Kafka opus. With that in mind, I don't feel so horrified at the idea of starting or participating in Professor Caputo-Mayr's idea of starting a Kafka...--what?« (Newsletter of The Kafka Society of America, Number 1, June 1977, S. 2.)
- 45 »Einstellungsgespräche« nennt Kippenberger seine Installation – angesichts der Lage auf dem Arbeitsmarkt kein ganz abwegiges Thema«. (Renate Puvogel: »Martin Kippenberger. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 27.2.-24.4.1994«, in: *Kunstforum International 127* (1994), S. 386.)
- 46 »Ich mach nur Einstellungsgespräche... wie man früher viel Schönheit und viele Teiche gemalt hat...« (B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 99.)
- 47 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main: Fischer 1995, S. 235.
- 48 Avital Ronell: *Dictations. On Haunted Writing*, Bloomington: Indiana UP: 1986, S. xii.
- 49 Gerhard Neumann: »Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens«, in: Günter Schnitzler (Hg.), *Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhard Baumann zum 60. Geburtstag*, München: Fink 1980, S. 392ff. »Die Arbeit am Schreibtisch wird so im Lauf der Geschichte der Literatur seit der französischen Revolution zum Zentrum einer geradezu mythisch zu nennenden Situation, in der Gewinn oder Verlust des »Subjekts« auf dem Spiel stehen. [...] Wie das Schreibmöbel sich zugleich als technisch und ästhetisch organisiert erweist, so wird es für die auf ihm zu vollziehende Tätigkeit in gegensätzlicher Weise bestimmend.« (Ebd., S. 397f.)
- 50 Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*. [Zweite Fassung, 1829]. Hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1989, S. 652.
- 51 »This very table, which we see white, and which we feel hard, is believed to exist, independent of our perception, and to be something external to our mind, which perceives it. Our presence bestows not being on it: Our absence does not annihilate it. [...] But this universal and

- primary opinion of all men is soon destroyed by the slightest philosophy, which teaches us, that nothing can ever be present to the mind but an image or perception [...]. The table, which we see, seems to diminish, as we remove farther from it: But the real table, which exists independent of us, suffers no alteration: It was, therefore, nothing but its image, which was present to the mind. These are the obvious dictates of reason; and no man who reflects, ever doubted, that the existences, which we consider; when we say, *this house* and *that tree*, are nothing but perceptions in the mind, and fleeting copies or representations of other existences, which remain uniform and independent.« (David Hume: An Enquiry concerning Human Understanding. Ed. by Tom L. Beauchamp. Oxford UP 1999, S. 201.)
- 52 »Gerhard Richter hat 1962 einen Tisch gemalt und dem Bild den Titel *Tisch* gegeben. Dieses Bild steht am Anfang der Werkgruppe, die sich mit dem Abmalen von Photographien befaßt.« (Schnappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 137.)
- 53 Jörg Meiner: »Monument und Maschine. Zur Bedeutung der Automatenmöbel David Roentgens für die Höfe von Versailles, Berlin und St. Petersburg«, in: *kunsttexte.de – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte im Netz*, Sektion Politische Ikonographie, S. 8, <http://www.kunsttexte.de/download/poli/meiner.pdf>.
- 54 Meiner: Monument und Maschine, S. 10.
- 55 »[D]uring the many interviews in which I have participated, I have noticed that candidates' success has depended almost entirely on the extent to which they have understood the event as a form of performance.« (Stivale: The Loneliness of the Long-Distance Interviewer, S. 41.)
- 56 Doris Krystof hat in Gesprächen mit Kippenbergers Mitarbeitern und Freunden den Großteil der Objekte identifiziert: »Etliche der in Rotterdam ausgestellten Möbel stammen aus Kippenbergers privatem, mit ausgewählten Designermöbeln reich bestücktem Haushalt [...]. Aus dem privaten Inventar gelangten verschiedene Modelle von Colani, der Castiglioni-Stuhl mit dem Traktorsitz, der Schlaufenstuhl von Gehry, Jacobsens *Ameise* oder der damals sehr verbreitete ergonomische Balans-Stuhl in die Installation.« (D. Krystof: Das größte Theater der Welt, S. 30.)
- 57 »Farbliche Akzente setzt[] [...] die leuchtend gelb lackierte Tischplatte eines aus Teneriffa mitgebrachten Schulbänkechens [...]. Hinzu kamen Mitbringsel von der amerikanischen Westküste, Eames' Schaukelstuhl, die so genannten Air-France-Plastikschalensitze in Rot-Weiß-Blau, ein Paar Barhocker mit Ledersitzen, historische Sammlerstücke aus der Thonet-Produktion oder den Wiener Werkstätten, ein originales Tisch-Stuhl-Set aus dem Café de Flore in Paris, aber auch echte Raritäten wie die aus massivem Holz gefertigten »afrikanischen Kinderprinzenstühle« sowie ein schwarz gepolsterter Sessel mit extrem hoher Rückenlehne, ein Gerät aus der Frühzeit der Psychiatrie zur Fixierung von Patienten.« (Ebd., S. 29f.)
- 58 »Ein Fußschemel von Reinhard Mucha aus dem Jahr 1985, der an der Unterseite mit einer Widmung und der Parole »Kampf der Wohnungsnot!« versehen ist, wurde mit Resten einer *Peter*-Skulptur zu einer hybriden skulpturalen Tischformation verarbeitet. Auf den szenischen Kontext der Einstellungsgespräche direkt bezogen sind mehrere Stühle von Franz West, Cosima von Bonins Tischlampe auf dem Musil-Tisch, der Schrank mit eingestelltem Stuhl von Ulrich Strotjohann, der von Krebber und Bonin als Geschenk für Kippenberger produzierte Stuhl, an dessen Rückenlehne, nach einer Idee von Dieter Roth, ein Kleiderbügel befestigt ist, sowie der in der Originalverpackung belassene *Sheetrockchair* von Jason Rhoades. Aus einer Ausstellung der New Yorker Galerie Metro Pictures hat Kippenberger die außergewöhnlichsten Kandidaten für ein Einstellungsgespräch rekrutiert: Tony Ourslers Arbeit *Organ play no. 2*, die aus Projektionen der für Oursler typischen quasselnden Köpfe auf in Gläser eingelegte Organe besteht. Leicht aus der Mitte des Spielfeldes verschoben und aus dem funktional-szenischen Setting gleichsam herausgehoben präsentiert sich schließlich eine wiederum von Cosima von Bonin stammende [...] Arbeit, die aus vier frei stehenden, cremefarben lackierten Stuhlbeinen beruht. Deren Position an den Ecken eines Vierecks entspricht ihrer ursprünglichen Funktion, einen Stuhl zu tragen. Das Fehlen der Sitzfläche verweigert indes den Gebrauch des Objekts.« (Ebd., S. 30.)
- 59 »Dieser Eindruck wurde in Rotterdam noch gesteigert, indem Exponate aus dem Depot der Kunstgewerbeabteilung des Museums in das Spielfeld eingefügt worden waren.« (Ebd., S. 27.)
- 60 Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 7.
- 61 Ebd., S. 66.
- 62 U. Ziegler: Plumb, aber enervierend, S. 15.

- 63 »Suppose for a moment that it were impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination? And suppose the condition for the possibility of the law were the *a priori* of the counter-law, an axiom of impossibility that would confound its sense, order, and reason?« (Jacques Derrida: »The Law of Genre«, in: *Critical Inquiry* 7 (1980) 1, S. 57.)
- 64 1993 hatte das Centre Pompidou Kippenberger angeboten, eine Ausstellung zu machen. »Kippenberger nannte die Ausstellung *Candidature à une retrospective*. Im Zentrum der Ausstellung stand eine Reihe von Vitrinen. Diese beinhalteten nicht allein Kippenbergers Publikationen, deren Vorlagen, Ausstellungskataloge, Editionen und selbst produzierte Schallplatten aus den 80er und frühen 90er Jahren. Die Vitrinen präsentierten zudem auch zeitgleich entstandene Veröffentlichungen von anderen Autoren aus den verschiedensten Bereichen: Künstlerkataloge, Literatur, Abhandlungen über Ästhetik, Bücher über Kulturkritik etc. [...] Die Bestückung der Vitrinen [...] führte die fast grenzenlose Auffächerung der Kontextbezüge unmittelbar vor Augen. Thematisiert wurde die diskursive Sättigung einer konstruierten Zeitgeistgeschichte. Das geschah beispielsweise unter Zuhilfenahme von Buchtiteln: *Dies alles gibt es also* (Wolfgang Max Faust), *Ästhetik des Verschwindens* (Paul Virilio), *Ein Happen für den Wissenden* (Lord Timothy Dexter), *Phantom Avantgarde* (Roberto Ohrt), *Sand in der Vaseline* (A. Oehlen, M. Kippenberger) etc. [...] Man konnte hier scheinbar all das wiederfinden, was in den 80er und frühen 90er Jahren im sozialen Umfeld Kippenbergers aufgenommen und rezipiert wurde.« (R. Schappert: *Die Organisationen des Scheiterns*, S. 187.)
- 65 Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 9.
- 66 »Zusammen mit [...] ehemaligen Kunststudenten aus Frankfurt und Kassel, wurde an gewollt originellen Möbelstücken wie einem fußförmigen Tisch, einem Atompilzstuhl oder einem gläsernen Schreibtisch gebastelt. Für kompliziertere Aufträge wie den silbernen Schreibtisch mit den ausziehbaren Gemälden stand die Schreinerei Georg Moosmann [...] zur Verfügung.« (D. Krystof: *Das größte Theater der Welt*, S. 30.)
- 67 »Zur Unterstützung der Unterportiere war jedem ein Laufbursche beigegeben, der im gestreckten Lauf von einem Bücherregal und aus verschiedenen Kästen alles beizubringen hatte was der Unterportier gerade benötigte. [...] Brachten Sie einmal etwas unrichtiges herbei, so konnte sich natürlich der Unterportier in der Eile nicht damit aufhalten, ihnen lange Belehrungen zu geben, er warf vielmehr einfach das, was sie ihm auf den Tisch legten, mit einem Ruck vom Tisch herunter.« (V 257)
- 68 »Ein Katalog oder ein aus Anlaß einer Ausstellung erschienenes Buch sollte mehr darstellen als eben diese Ausstellung und die in ihr gezeigten Arbeiten. [...] Die Gestaltung und Produktion von Katalogen und Künstlerbüchern gehörte zu jenem Total-Service-Denken bei Kippenberger, demzufolge man keinen der normalerweise mit der Produktion und dem Handel mit bildender Kunst zusammenhängenden Vorgänge – Einladungskarte, Eröffnungstermin, Party, Essen, Treffen mit Sammlern, Atelierbesuche, Kleidung des Künstlers und seiner Assistenten, Plakate und andere PR/Werbung, schließlich Katalog – den automatischen Entscheidungen der Profis oder der Routine überlassen durfte.« (Diedrich Diederichsen: »Die Leseratte«, in: Uwe Koch (Hg.), *Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher von Martin Kippenberger 1977-1997*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2002, S. 13.)
- 69 B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 20.
- 70 T. Holert: *Aussitzer*, S. 190.
- 71 »Die Ausstellung *!Memento Metropolis*, [Kopenhagen, 1996] zeigte die Installation *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* zusammen mit einer Kopie von Théodore Géricaults Gemälde *Le Radeau de la Méduse* von 1818/19.« (Anke Kempkes: »Medusa, 1996«, in: Nach Kippenberger. Hg. von Eva Meyer-Herrmann und Susanne Neuburger. Wien: Schönböck-Verlag 2003, S. 214.)
- 72 Tucholsky hatte von ihnen geträumt: »Auf dem Nachttisch Auf dem Nachttisch: Bücher – eine kippelnde Säule [...]. [U]nd nun wollen wir einmal ein Amerika-Buch bekucken, das eigentlich gar keines ist und doch eines ist. Es ist von jenem großen Prosaiker Franz Kafka« (Kurt Tucholsky: »Auf dem Nachttisch (1929)«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. III: 1929-1932. Reinbek: Rowohlt 1961, S. 43-49, 211-218, hier S. 43f.) »Der Nachttisch wird viel zu klein für die vielen, vielen Bücher...ich werde mir einen neuen kaufen müssen (ohne Schublade).« (Ebd., S. 215.)
- 73 Erhard Schüttelpelz: »Die Akademie der Dilettanten. (Back to D.)«, in: Stephan Dillemluth (Hg.), *Akademie*, Köln: Permanent Press 1995, S. 40f.

- 74 Das Buch enthält die ursprünglich nur 24 Manuskriptseiten umfassende Geschichte in zwei Versionen: im vorderen Teil in extrem großer und unleserlicher Typographie, im hinteren Teil in einer angenehmen Lesegröße. Auf diese Weise gelang es, den Text durch die »Elastizität der Typographie« auf ein Buch mit 136 Seiten auszudehnen. (Uwe Koch, in: Kommentiertes Werkverzeichnis, S. 297.)
- 75 Diederichsen/Ohrt: Mehr Rauchen, S. 9.
- 76 Wobei den Zirkus verlassen, wie wir wissen, nur einem anderen Zirkus beitreten meint: »Given the nature of the current job market, leaving a tenure-track position for a job in the arts is probably not a decision many would make and is very similar to joining the circus« (Ann C. Hall: »Joining the Circus: Leaving a Tenure-Track Position«, in: ADE Bulletin 123, (Fall 1999), http://www.adfl.org/cgi-shl/docstudio/docs.p.?bulletin_123025)
- 77 Diederichsen/Ohrt: Mehr Rauchen, S. 35f.
- 78 »Anstelle einer auf den Künstler verweisenden Signatur fügte Kippenberger 1990 in eine einundfünfzig Bildtafeln umfassende Bilderserie teilweise vereinzelte und teilweise zu kleinen »Bergen« gruppierte Kippen in flüssiges Kunstharz. Nach dem Aushärten des Kunstharzes wurden die eingegossenen Kippen sowie Kippenberge auf die zuvor bemalte Leinwand geklebt.« (Schappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 9.)
- 79 Das »Mehr Rauchen«-Einstellungsgespräch ließe sich auch als extended Version oder Remake einer Passage aus Einstellungsgespräch B lesen: »J Ich glaube, das Licht flackert schon. K Was heißt das? Daß die Batterie im Arsch ist...? J Es zeigt an, daß sie langsam nachläßt. Noch ist es nicht soweit, noch ist das Gerät nicht aus, außer wir sagen, es ist jetzt aus. Du hast schon ziemlich viel geredet... K Ist immer dasselbe, was ich da rede. Man darf es gar nicht übersetzen als Übersetzerin beim Abschreiben, weil im »Immer-dasselbe-Reden« von Sätzchen zu Sätzchen ein neues Teilchen manchmal sehr ausschlaggebend ist... so genau geht es eben mit Gelaber, Gelaber(-Kunst) machen. Wir machen weiter. Nächstes Jahr wird es um den Nachnamen gehen.« (B. Gespräche mit Martin Kippenberger, S. 107.)
- 80 »Das Rücken eines Tisches auf dem Nachbarbalkon machte Karl aufmerksam, dort saß ja jemand und studierte.« (V 341)
- 81 »Leider sind Sie nicht der Mann, den wir uns für diese sehr wichtige Position im Verkauf vorgestellt haben. Aber der Mann, der Ihnen diesen Anzug angedreht hat, interessiert mich.«
- 82 »Die »Klassiker« werden für das gebildete Bürgertum nach 1850 unanfechtbar, dem Leben der Kritik entzogen. [...] [J]e näher das Ziel der politischen Literaturgeschichtsschreibung, die Einigung der Nation, rückt, desto nebensächlicher wird die Literatur, eine Angelegenheit der Schule und der Feierstunden. Nach 1870 fordert man endlich Klassiker, die tot sind« (Eva D. Becker: »Klassiker« in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860«, in: Jost Hermand/Manfred Windfuhr (Hg.), Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Stuttgart: Metzler 1970, S. 366.)
- 83 »Der Name »Köln« ist mittlerweile in hohem Maß mythisch aufgeladen, steht er doch für jenes sagenumwobene Epizentrum der Kunstwelt der späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahre, das derzeit eine enorme Faszination speziell auf den amerikanischen Kunstkontext auszuüben scheint. [...] Anzeichen für dieses zunehmende Interesse an »Köln« gibt es viele: allen voran der derzeitige Hype um Martin Kippenberger, der inzwischen ein Ausmaß angenommen hat, das noch vor wenigen Jahren unvorstellbar war. Sämtliche AkteurInnen und Fraktionen des europäischen wie anglo-amerikanischen Kulturbetriebs scheinen sich auf die Figur »Kippenberger« geeinigt zu haben, er wird mit zahlreichen Ausstellungen (in der Tate Modern, dem K21, demnächst MOCA) geehrt und posthum wahlweise zum Geniekünstler, brillanten Selbstdarsteller oder Meta-Maler verklärt, und es ist meines Erachtens nur noch eine Frage der Zeit, bis der Picasso-Effekt einsetzen und Keramikgeschirr mit seinen Bildmotti (etwa »Krieg Böse«) zirkulieren wird.« (Isabell Graw: »Von hier aus. Was der aktuelle Hype um Martin Kippenberger für Folgen hat: Künstler und Künstlerinnen, die mit einem Kölner Umfeld assoziiert werden, so wie etwa Michael Krebber oder Jutta Koether, erfahren im Moment eine hohe internationale Beachtung«, in: taz, 31.8.2006, S. 15.) Warum nicht eine Tasse? Den Aschenbecher (1991) gibt es schon.
- 84 Z. Felix: Von Kafka zu Kippenberger, S. 7: »Kippenbergers Großinstallation *The Happy End of Franz Kafka's »Amerika«* stellt für das Verständnis seiner künstlerischen Strategien ein Schlüsselwerk dar.«
- 85 Drei Jahre vor seiner Ausstellung könnte Kippenberger neben Kafka etwa auch die Erfolgsgeschichte »Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts« gelesen haben. Nicht unbedingt zueinde, aber vielleicht das

Kapitel zu »Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus«. In dieser Düsseldorfer Ausstellung aus dem Jahre 1963 hatten Konrad Lueg und Gerhard Richter nämlich, in Reaktion auf den Pop-Art-Hype, der gerade aus den USA zu Ohren gekommen war, kurzerhand das Möbelhaus Berges zu einer Ausstellung umfunktioniert. »[I]m »Ausstellungsraum« [...] waren [...] auf neun weißen Sockeln ausgestellt: Ein Teewagen mit Blumen in einer Vase, im Zwischenfach Churchills Werke und die Zeitschrift »Schöner Wohnen«. Ein Schrank mit gemischtem Inhalt, ein weinroter Sessel. Ein Gasherd. Ein grüner Sessel, darauf sitzend K. Lueg (dunkler Anzug, weißes Hemd, Krawatte). Ein kleiner Versattisch, darauf ein Fernsehgerät (nach der Tagesschau die Ära Adenauer übertragend). Eine kleine Stehlampe. Eine Couch, darauf liegend mit einem Kriminalroman G. Richter (blauer Anzug, rosa Hemd, Krawatte). Ein Tisch gedeckt mit Kaffeegeschirr für 2 Personen, angeschnittenem Marmor- und Napfkuchen und eingesehenem Kaffee, außerdem 3 Gläser und in einem Plastikbeutel 3 Flaschen Bier und 1 Flasche Korn. Die Wände sind weiß gestrichen. Bilder oder Wandschmuck sind nicht angebracht. [...] Die Ausstellung auf vier Etagen mit Möbeln »aller gängigen Stile« bestand aus 81 Wohnzimmern, 72 Schlafzimmern, Küchen und Kinderzimmern, darüber hinaus »eng gereichte Nischen, Kojen, Zimmer, mit Möbeln vollgestellte Treppen und Gänge, Teppiche, Wandschmuck, Geräte, Utensilien.« (Hans Strelow: »Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus« von Konrad Lueg und Gerhard Richter, Düsseldorf 1963«, in: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, hg. von Bernd Klüser/Katharina Hege-wisch, Frankfurt/Main: Insel 1991, S. 166-168.)

- 86 R. Schappert: Die Organisationen des Scheiterns, S. 60.
- 87 Jost Schillemeit (V^o 85). Roland Barthes hätte das gemocht: »Es ist an der Zeit, ein paar Beispiele für die mythische Aussage zu geben. Das erste entnehme ich einer Bemerkung Valérys: Ich bin Schüler einer Quinta in einem französischen Gymnasium, ich schlage meine lateinische Grammatik auf und lese darin einen aus Äsop oder Phädrus stammenden Satz: *quia egor nominor leo*. [...] Hier ein anderes Beispiel: Ich sitze beim Friseur, und man reicht mir eine Nummer von Paris-Match. Auf dem Titelbild erweist ein junger Neger in französischer Uniform den militärischen Gruß, den Blick erhoben und auf eine Falte der Trikolore gerichtet. [...] Man weiß jetzt, daß das Bedeutende im Mythos von zwei Gesichtspunkten aus ins Auge gefaßt werden kann: als Endterminus des linguistischen oder als Ausgangsterminus des mythischen Systems. Man braucht hier also zwei Namen. Im Bereich der Sprache, das heißt als Endterminus des primären Systems, nenne ich das Bedeutende *Sinn* (*ich werde Löwe genannt, ein Neger erweist den französischen militärischen Gruß*). Im Bereich des Mythos nenne ich es *Form*.« (Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1964, S. 95f.)
- 88 Vgl. »In Kafkas Strafkolonie wird eine paradoxe Vereinigung dieser Unvereinbarkeiten phantasiert: die Eingravierung des nur dem Delinquenten verständlichen Urteil des Gesetzes in den eigenen Körper.« (G. Neumann: *Der verschleppte Prozess*, S. 94.)
- 89 »Unabhängig von ihrer Hautfarbe – denn in den Heizräumen waren alle schwarz – wurden die Heizercrews gemeinhin als »schwarze Teufel« bezeichnet«. (Sibylle Küttner: *Farbige Seeleute im Kaiserreich. Asiaten und Afrikaner im Dienst der deutschen Handelsmarine*. Erfurt: Sutton 2000, S. 46f.)

Vielen Dank an Barbara und Erhard Schüttpelz.

Verfahren

Rüdiger Campe

Kafkas Fürsprache

*For the graduate students in the German Department at Johns Hopkins**

1. Fürsprache

In dem etwa drei Druckseiten füllenden Prosastück »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...«, dessen Niederschrift im *Hungerkünstler*-Heft seit Max Brods Edition auf Anfang 1922 datiert wird,¹ steht soviel fest: der Ich-Erzähler befindet sich in einem Gebäude mit schmalen gewölbten Gängen und ist auf der Suche nach Fürsprechern. Fragen, über die er nichts Gewisses erfahren kann und die er niemandem, der ihm begegnet, stellen zu können glaubt, lauten dagegen: um was für ein Gebäude es sich handelt; ob es – sei es ein Gericht, ein Museum oder eine Bibliothek – der richtige Ort ist, Fürsprecher zu sammeln; und welcher Natur Fürsprecher wären – ob man sie nun an diesem oder einem andern Ort vermutet. Diese Unsicherheiten, zu denen weitere hinzukommen, rücken die Suche nach Fürsprechern in den Vordergrund; die Fürsprechersuche ist Ausgangspunkt des Textes.² Fürsprecher suchen kann man nur in institutionellen Zusammenhängen; modellhaft lässt sich der Ausgangspunkt der Fürsprache in diesem Text darum so beschreiben:³ Vom erzählenden Ich aus gesehen, das Fürsprache sucht, ist die Institution ein verfasster Ort, an dem andere in Beziehung zu einer oder mehreren entscheidungsmächtigen Personen stehen, so dass sie vor diesen entscheidenden Instanzen für Mich sprechen und Mir bei ihnen Hilfe leisten können. Die Suche nach Fürsprechern unterstellt, dass es einen solchen instituierten Raum und ein von ihm geformtes Leben gibt; sie tut das vom Ich aus und im Blick auf das, was am Ende – auch über das Ich – entscheidet. Das Ich, von dem die Rede ist, bezieht sich nicht durch Urteil und Erkenntnis auf Gegenstände; es begründet auch nicht eine soziale oder kommunikative Beziehung zu einem Du. Das Ich, das Fürsprecher sucht, ist ein Punkt, auf den hin Dinge und Verhältnisse als möglicherweise institutionell geordnete wirksam werden können bis hin zur Bestimmung des Ich selbst. Hält man diesen und nur diesen Ausgangs- oder besser: Bezugspunkt der Fürsprechersuche fest, wie es Kafka in dem Textstück des *Hungerkünstler*-Heftes tut, dann ist soweit allerdings auch »nichts Genaues« von anderen zu erfahren: »alle Gesichter«, heißt es, »waren abweisend«. (N II 380) Abweisend sind die Gesichter, in denen Ich, der Erzähler, Fürsprache und überhaupt Rede und Sprache erst sucht; es sind Gesichter, die nur Gesicht sind – Dinge oder Personen, die gegenüberstehen. Man sieht sie; aber kein Wort, nicht einmal ein Blick richtet sich an sie oder

geht von ihnen aus. Nur im wirklich gewordenen instituierten Leben sprächen sie für Mich und am Ende sogar mit Mir.⁴

Art und Bau dieser Szene sind bekannt. Gerhard Neumann hat sie in seinen Kafka-Lektüren in den Mittelpunkt gestellt: Es ist die Szene des morgendlichen Erwachens – im *Proceß* das Erwachen zur Verhaftung, in der *Verwandlung* das Erwachen als Ungeziefer.⁵ In diesen Szenen hat Neumann die Erfahrung der eigenen Geburt und ihrer symbolischen Wiederholung in der primären Sozialisation erkannt, eine Erfahrung die nur im Nachspiel möglich ist und zwar einem, das den Anfang nachspielt. Auf diese Sichtweise kann man in »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« auch die Figuren beziehen, deren abweisende Gesichter dem Fürsprache suchenden Ich begegnen. Sie »sahen wie alte dicke Frauen aus, sie hatten große, den ganzen Körper bedeckende, dunkelblau und weiß gestreifte Schürzen, strichen sich den Bauch und drehten sich schwerfällig hin und her«: Hausgehilfinnen und Köchinnen, Matronen, aber auch Schwangere. (N II 377) Hier soll an »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« orientiert eine etwas andere Sicht gewählt werden. In erster Linie soll nicht das psychologische Drama des Erwachens und der eigenen Geburt als Urszene freigelegt werden; das Ich soll nicht der psychologische Ausgangspunkt der Interpretation sein. Ergänzend dazu, aber mit anderer Pointe, soll ausgehend von Kafkas Text über die Fürsprecher⁶ umgekehrt die Unterstellung instituierten Lebens als Modellentwurf des Erzählens genommen werden. In ihm kann das erzählende Ich zum Bezugspunkt werden für eine Institutionalität, die, vom Ich angenommen, vor ihm da ist. Kafka erzählt – so die Vermutung, die darin liegt – nicht so sehr Lebensläufe, in denen die Geschichten der Kindheit immer wieder aufbrechen; sondern er berichtet von Erwachsenen, die nie Kinder waren noch Kinder haben, die aber in jedem Moment den Eintritt in den Raum verfassten Lebens, die Institution, suchen. Der nachgespielte Anfang ist dann nur unter anderem ein Drama im Psychologischen; er ist ergänzend dazu oder sogar zuerst und grundsätzlicher Drama im Recht und den sozialen Formen des Alltags – im Leben der Institution. Die Vergeblichkeit der Suche in »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« hat aber nicht zur Folge, dass der Text, in dem Kafka sie erzählt, misslingt. Der Text ist auch nicht fragmentarisch in dem Sinne, dass etwas an ihm fehlte. Der Leser braucht weder ein weiteres Ende, das nachzutragen bliebe, noch Hinweise und Aufschlüsse, die Undeutliches erklärten. Der Text schließt sich in sich ab, indem er von der Vergeblichkeit der Suche erzählt. Was er findet, obwohl das erzählende Ich es nicht ausdrücklich sucht, ist die für sein Erzählen bereits notwendige Fürsprache; der Erzähler beginnt im Text für sich zu sprechen. Zuerst berichtet er als guter Erzähler von einem Erlebnis aus der Vergangenheit: »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte, ich konnte nichts darüber erfahren, alle Gesichter waren abweisend [...].« (N II 377) Er führt diese Erzählung bis zu einem Punkt, den man mit einer widersprüchlichen Formulierung als erlebte Rede der Ersten Person bezeichnen

könnte: »Wenn es aber kein Gericht war, warum forschte ich dann hier nach einem Fürsprecher? Weil ich überall einen Fürsprecher suchte [...].« (N II 378) Zwar kann man diese Sätze als Bericht von eigenen Gedanken in der Vergangenheit auffassen. Es liegt aber näher, sie wie die Sätze eines Erzählers zu lesen, der aus der angenommenen Gedankenwelt einer von ihm verschiedenen Person spricht. »Ich« in der Erzählung ist dann eine Variante von typologisch gesehen Dritten Personen, von deren Sicht aus ein Erzähler in erlebter Rede oder innerer Fokalisierung erzählt.⁷ Danach fährt der Text fort mit einer Apostrophe an den Leser oder sich selbst: »Also Achtung! Deshalb bin ich ja hier, ich sammle Fürsprecher.« (N II 379) Jetzt hat man es mit der Rede einer Ersten Person in der von der Apostrophe, der Zeit der Rede, bestimmten Gegenwart zu tun: »[...] leider kann ich mich dem Eindruck nicht verschließen, daß ich nicht am richtigen Ort bin.« (N II 379) Wieder verläuft die Erzählung bis zu einem Punkt, an dem die Erzählsituation irritiert wird und man sie mit einer in diesem Fall wohl noch widersprüchlicheren Bezeichnung belegen müsste. Diesmal könnte man von innerem Monolog in der Ich-Erzählung sprechen.⁸ »Warum eile ich denn blindlings in ein Haus, lese nicht die Aufschrift über dem Tor, bin gleich auf den Gängen [...].« (N II 379) Soweit ist die Annahme einer Dissoziation zwischen dem Ich-Erzähler und dem Ich der Erzählung jeweils die *lectio difficilior*. Es ist nur die unbeweisbare und sich kaum abhebende Vermutung einer Figuration im Erzählen, die jeweils eine Spaltung zwischen Erzähler und Person nahe legt. Das Ende des Textes verwendet dann offen eine Figur der Rhetorik: den parabelhaften *dialogismus*, in dem Ich sich mit Du anspricht: »Wie? In diesem kurzen, eiligen, von einem ungeduldigen Dröhnen begleiteten Leben eine Treppe hinunterlaufen? Das ist unmöglich. Die Dir zugemessene Zeit ist so kurz, daß Du, wenn Du eine Sekunde verlierst, schon Dein ganzes Leben verloren hast [...].« (N II 380) Diesmal drängt sich die Figuration gerade auf, indem der Ich-Erzähler sich mit Du adressiert, spricht er für sich als eine Gestalt in einem Gleichnis. Doch weil das Gleichnis von Bedrängnis und Zeitmangel handelt, wirkt die Anrede an sich selbst als Du innerhalb der Gleichniserzählung auch wieder wie ein Stoßseufzer. Die Fürsprache ist so gesehen eher ein Insichhineinmurmeln. Wie immer man sich entscheidet – und die Frage danach wird noch einmal aufgenommen –: ohne Zweifel durchlebt man ein Drama, in dem ein erzählendes Ich am Ende zu sich für sich spricht. Das ist die minimale, aber auch unerschütterliche Grundlage der narrativen Form dieses Prosastücks.

Zwei Argumente geben der Fürsprache über das Wortspielhafte und die phänomenologisch erschließbare Szene hinaus Bedeutung für Kafkas Prosa und Erzählen. Diese beiden Argumente, die miteinander zusammenhängen, verleihen dem bloßen Schema eines Ich, das Fürsprecher sucht, Anhalt in anderen Texten Kafkas und in der Diskursgeschichte der Institution. Auf diese Argumente ist darum zunächst hinzuweisen, bevor man zum dreiteiligen Aufbau

des Textes und mit ihm dem gleichsam konzeptuellen Status der Fürsprache zurückkommt.

Zunächst muss man einfach sehen, dass Kafka mit dem Innern des Gebäudes, wo er die Suche nach den Fürsprechern stattfinden lässt, einen Raum schildert und Verhältnisse andeutet, die aus den Romanen *Proceß* und *Schloß* mehr oder weniger vertraut sind. Wenn der Erzähler durch »[d]iese Gänge« irrt, »schmal, einfach überwölbt, in langsamen Wendungen geführt, mit sparsam geschmückten Türen« (N II 378) und dabei in einer ersten Vermutung an ein Gerichtsgebäude denkt, könnte man glauben, ein Stück aus dem Komplex des *Proceß* vor sich zu haben. In vergleichbarer Weise erklimmt K. dort die Treppen des Gebäudes, in dem der Sitzungssaal seiner ersten Einvernahme liegt, und ähnlich erscheinen ihm die Flure der Anwaltsbüros. (P 54-57, 222) Der Anklang an das *Schloß* ist äußerlich weniger deutlich, aber besonders suggestiv. Das Ende des Textstücks erinnert nämlich in seiner Verlaufsform daran, wie K. im *Schloß* den auf dem Berg gelegenen Burganlagen näher zu kommen versucht: Je weiter er auf dem verschneiten Weg, der sich zum Burghügel hinauf zieht, voran geht, desto mehr scheint sich das Ziel zu entfernen und die Wegstrecke anzuwachsen. Entsprechend, aber im Ton der Verheißung lautet es im Text über die Fürsprecher am Schluss: »Findest Du also nichts hier auf den Gängen, öffne die Türen, findest Du nichts hinter diesen Türen, gibt es neue Stockwerke, findest Du oben nichts, es ist keine Not, schwinde Dich neue Treppen hinauf, solange Du nicht zu steigen aufhörst, hören die Stufen nicht auf [...]« (N II 380, vgl. S 21) Offensichtlich ist sowohl im Gericht des *Proceß* wie auf der herrschaftlichen Domäne im *Schloß* der Protagonist unablässig auf der Suche nach Helfern und Vermittlern, nach Anwälten im Gericht und nach Boten oder Beamten im Schloss. »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« erinnert durch die ausdrückliche Vermutung, es handle sich um ein Gericht, und die daran anschließende Diskussion des Gesetzes wohl schließlich doch eher an den *Proceß*; aber die Herausgeber datieren das Prosastück einhellig in die Zeit der Arbeit am *Schloß*.⁹ »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« erscheint alles in allem wie ein Zwischenstück, das auf unterschiedliche Weise dem einen oder dem anderen Roman zugeordnet werden könnte.

Obwohl so viel Thematisches und Strukturelles an die Romane erinnert, benutzt Kafka erst und nur in dem kleinen Prosastück das Wort ›Fürsprecher‹.¹⁰ Weder benützt er es im *Proceß* im Zusammenhang mit den weiblichen Helfern oder dem Anwaltsbüro; noch wird es im *Schloß* auf die Frauen in den Wirtschaftshäusern oder auf die Boten des Schlosses oder seine Sekretäre bezogen. Mit einer einzigen Ausnahme¹¹ gebraucht Kafka in den gedruckten und nicht gedruckten literarischen Texten nur in »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« Ableitungen aus dem Wortfeld der Fürsprache. Aber hier nimmt er diese Ableitungen auch in einer besonderen Optik auf, die man mit dem Begriff des Vexierbilds kennzeichnen kann, das zuletzt Rainer Nägele auf

Kafkas Schreiben gemünzt hat.¹² Hier liegt der zweite weiterführende Sachverhalt, ein Sachverhalt diskursgeschichtlicher Art.

Dass er nach einem Fürsprecher sucht, verbindet der Erzähler in pointierter Weise mit der Frage nach dem Ort der Suche. »Ich konnte nicht einmal erfahren, ob wir in einem Gerichtsgebäude waren.« (N II 377) Der Versuch der Erkundigung setzt voraus, dass der Ich-Erzähler als erste Vermutung angenommen hatte, sich in einem Gerichtsgebäude zu befinden. Akustische Verhältnisse und Architektur werden dann für und gegen die Annahme geprüft, dass es sich um das Gebäude eines Gerichts handelt. »Wenn es aber kein Gericht war, warum forschte ich dann hier nach einem Fürsprecher? Weil ich überall einen Fürsprecher suchte, überall ist er nötig, ja man braucht ihn bei Gericht weniger als anderswo [...].« (N II 378) Das ist der Kern der Sachhaltigkeit des Textes: Die Annahme im Gericht zu sein, hatte ihren Grund in der Gewissheit, Fürsprecher zu suchen. Fürsprecher suchen heißt, so scheint es zunächst, im Gericht zu sein. Dagegen drängt sich unvermittelt eine zweite, ebenfalls mögliche, aber die erste ausschließende Gewissheit auf. Danach braucht man Fürsprecher in erster Linie nicht bei Gericht, sondern überall. Im Überall liegt die ausschließende Alternative zum ausgezeichneten Ort des Gerichts. Die Gewissheit der Fürsprechersuche produziert also diese Disjunktion: Entweder man ist bei Gericht oder überall; bei Gericht als einem besonderen und bestimmten Ort oder am unbestimmten und umfassenden Ort schlechthin, überall. Die zweite Möglichkeit, der Ort des Überall, wird einige Zeilen später durch Beispiele verdeutlicht: »[...] bei Verwandten und Fremden, bei Freunden und Feinden, in der Familie und in der Öffentlichkeit, in Stadt und Dorf, kurz überall.« (N II 378) Weil es sich um Antonyme handelt, hat man es mit einer logischen Kennzeichnung des unbestimmten und umfassenden Überall zu tun. Überall stößt man auf Verwandte oder auf Fremde, auf Freunde oder auf Feinde usw. Trotzdem ist das Überall nicht ein leerer und vollkommen unbestimmter Ort. Ein ganz unbestimmter Ort wäre ja nicht einmal: ein Ort. Überall, an diesem verhältnismäßig unbestimmten Ort, gibt es immerhin soziale Beziehung:¹³ die ethnographische Ebene der Unterscheidung zwischen Verwandtschaft oder Fremde, die politische Ebene von Freundschaft und Feindschaft, die Ebene der kommunikativen Ordnung von Privat und Öffentlich und schließlich die Ebene der staats- und bevölkerungspolitischen Unterscheidung Stadt versus Land. Überall ist der Ort der sozialen Unterscheidung. Die Fürsprechersuche führt also zur Annahme, entweder an *einem* bestimmten Ort zu sein: dem Gericht; oder überall, am *Ort* der sozialen Beziehungen und ihrer sie sichtbar und benennbar machenden Unterscheidungen. Um das im Vokabular der Institution auszudrücken: Fürsprecher sucht man entweder am einen Ort der Institution – dem Gericht – oder dort, wo Leben institutionell gefasst wird – überall, in den Hinsichten der gesellschaftlichen Unterscheidungen.

Fürsprache suchen, führt auf die Alternative: Gericht oder überall. Aber auch erst von dieser Alternative her bestimmt sich, was Fürsprecher sind und was sie tun. Schon die Art, wie die Fürsprachesuche auf den einen und den andern Ort führt, ist unterschiedlich. Zum Gericht führt die Suche nach Fürsprechern durch bloße Vorannahme oder semantische Inklusion: Indem man von Fürsprechern spricht, spricht man schon vom Gericht. Zum Überall führt dagegen eine ausdrückliche, aufklärende Reflexion: Man versteht beim zweiten Hinsehen, dass, während man glaubte, von Fürsprechern nur im Zusammenhang des Gerichts sprechen zu können, man eigentlich von Fürsprechern überall redet. Entsprechend sind Fürsprecher bei Gericht und Fürsprecher im Überall der sozialen Beziehung nicht einfach dasselbe. In erster Näherung könnte man sagen, dass die gerichtlichen Fürsprecher einerseits Sonderfälle von Fürsprechern sind, andererseits erst näher bestimmen, was Fürsprecher im Raum des Sozialen in einem weiteren Sinne ausrichten. Nur im Fürsprecher vor Gericht erkennt man, was sowohl davon abgeleitet wie auch immer schon Fürsprecher im Sozialen tun. Der gerichtliche Fürsprecher ist eine bestimmte Figur; die Fürsprecher überall sind pluraler Natur. Ursprünglich hatte Kafka im ersten Satz tatsächlich den Singular benutzt: »Es war sehr unsicher, ob ich [einen] Fürsprecher hatte« (N II' 314); betont von einer Mehrzahl an Fürsprechern ist erst die Rede, wenn der Erzähler die Lage im Überall ausmalt: »Hier ist es dringendst nötig Fürsprecher zu haben, Fürsprecher in Mengen, am besten Fürsprecher, einer eng neben dem andern [...]« (N II 378f.).¹⁴ Man kann weitere Vermutungen zu Kafkas Wortgebrauch anstellen: »Fürsprecher« bezeichnet in der allgemeinen Wortgeschichte und in der Geschichte der juristischen Terminologie ein breites Spektrum von Personen und ihren Tätigkeiten, die man leicht in der Welt von Kafkas Romanen wieder findet. Vom Advokaten bei Gericht angefangen, der Fürsprache in besonderer, aber auch begrenzter Weise verkörpert, über den Bürgen und Eidhelfer im altgermanischen Recht, bis zu den vielgestaltigen Helferinnen und Boten, den Informanten und den Beschützerinnen reicht das Bedeutungsfeld von »Fürsprecher«.¹⁵ In althochdeutschen und mittelhochdeutschen Quellen, die Kafka durch rechtshistorische Kollegs vielleicht vertraut gewesen sind,¹⁶ ist der »Fürsprech(er)« (oder auch »Vorsprech(er)«) der Rechtsbeistand, der vor Gericht das Wort ergreift und die Sache einer Partei führt; im Gegensatz zum »Anwalt«, der Prozessbevollmächtigter ist und auch in anderen Zusammenhängen für Privat- wie Amtspersonen deren potestas ausübt.¹⁷ Der »Fürsprech(er)« ist derjenige, der das Wort für eine Partei ergreift – besonders dann wenn sie selbst in ihrer Sache oder überhaupt nicht sprechen kann. In diesem Sinn kann der »Fürsprech(er)« auch ein Bürge oder Eidhelfer sein, der eine Aussage bekräftigt; oder aber der Sprecher für und Vertreter von Amtskollegien wie Stadträten und Gemeindeversammlungen.¹⁸ Außer im Schweizerdeutsch, wo »Fürsprech« bis heute synonym mit Rechtsanwalt gebraucht wird, sind die institutionell und insbesondere rechtlich gebundenen Formen des Fürsprechens im Neu-

hochdeutschen bzw. in der modernen Rechtsentwicklung ausgefallen. Ein Handbuch zur privatrechtlichen Prozessordnung in Österreich aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts macht den einfachen rechtsgeschichtlichen Grund klar: Das österreichische Recht spreche nur vom »Advokaten« als Bevollmächtigten der Streitparteien (die Bezeichnung, die man in *Proceß* und *Neuer Advokat* findet), weil es nicht zwischen orator oder patronus auf der einen Seite und Prozessbevollmächtigtem auf der anderen unterscheidet.¹⁹ Dass die Advokatur unter dem besonderen Aspekt der Verteidigung mit dem Namen »Fürsprecher« jedenfalls historisch verbunden war, hat Kafka offenbar gewusst.²⁰ In der Wendung »im Gesetz selbst aber ist alles Anklage, Fürspruch und Urteil« (N II 378) verwendet er den Archaismus »Fürspruch« offensichtlich im Sinne der anwaltlichen Verteidigung vor Gericht.²¹ Während also die Ausdrücke aus dem Umkreis der Fürsprache in dem kurzen Prosastück im Sinne ihrer Wortgeschichte ein breites Bedeutungsspektrum in Kafkas Texten und in der Sachgeschichte des Rechts erschließen, gebraucht Kafka es nur hier. Und er charakterisiert es durch die Disjunktion der Orte, an denen Fürsprache zu suchen ist.

2. Fürspruch und Fürsprecher

Die Suche nach Fürsprache, die Modellszene des Erzählens in Kafkas Text von 1922, ist durch diesen Zwiespalt markiert: Erst als Szene im Recht hat sie das Profil und die Bestimmtheit, durch die man ihre allgemeine soziale Bedeutung erkennen kann. Diese weitere Bedeutung ist aus der engeren abgeleitet und liegt ihr trotzdem als das ubiquitäre Geschehen zu Grunde, auf dessen Hintergrund sich die gerichtliche Fürsprache als Sonderfall abhebt. Die Szene im Recht ist die erste und unumgängliche Assoziation, aber nicht die letztlich gemeinte Bedeutung und nicht das eigentliche Anwendungsfeld. Dieses Verzierbildhafte im Doppel von Gericht und Überall ist nicht nur eine Besonderheit in der Ausdrucks- und Darstellungsweise Kafkas. Es ist die Sache der Fürsprache und ihre formgebende Kraft.

Fürspruch im Gericht und Fürsprecher überall sind mit einander verknüpft. Die Suche nach Fürsprechern, die Unterstellung einer instituierten Welt und eines geformten Lebens, führt auf beides. Aber diese Figur der unterstellten Institution und Lebensform füllen der Fürspruch und die Fürsprecher von Anfang an in entgegen gesetzter Weise aus. Fürsprecher im engeren, dem Fürspruch entgegen gesetzten, Sinn braucht man »weniger bei Gericht als anderswo« (N II 378) – oder eigentlich können sie »bei Gericht« gar nicht vorkommen, ohne es als Institution zu zerstören.²² »[...] man muß zum Gericht das Zutrauen haben, daß es der Majestät des Gesetzes freien Raum gibt, denn das ist seine einzige Aufgabe, im Gesetz selbst aber ist alles Anklage, Fürspruch und Urteil, das selbständige Sicheinmischen eines Menschen hier wäre Frevel.« (N II 378) Das Gericht und das Gesetz, die Eine Setzung und Institu-

tion, erfüllen ihre Aufgabe nur, wenn sie alle äußere Einwirkung und jede Einmischung derer, um die es in ihnen geht, ausschließen. Fürspruch, das Derivat der Fürsprache in der Einen Institution, muss ebenso wie Anklage und Urteil eine interne Operation des Gesetzes im Gericht sein. Anders gesagt, es ist Aufgabe des Gerichts, das Gesetz auszuüben und damit das Gesetz zu sein. Das Gericht ist gar nichts anderes als das Gesetz in der Weise seines Vollzugs; aber damit es das sein kann, muss das Gesetz alle Formen seiner Inkraftsetzung, Ausführung und Anwendung in sich fassen. Gesetz und Verfahren, *Loi pénale* oder *civile* und *Loi procédurale* (wie der *Code Napoléon* unterscheidet), müssen eines sein. Anders gibt es keine Majestät des Gesetzes. Wo alles Anklage, Fürspruch und Urteil ist, ist kein Platz für Fürsprecher als sich einmischende Menschen, damit auch keine für Ankläger oder Richter als natürliche Personen. Sie stören die Identität von Statut und Operation, das Gericht als Stätte und Organ des sich selbst ausübenden Gesetzes. Etwas anders verhält es sich bei den Parteien oder Angeklagten, um deren Leben es im Gesetz und bei Gericht geht. Sie sind auf eine genaue Weise von Gericht und Gesetz gemeint und doch aus ihrer Sphäre ausgeschlossen. »[...] das Gericht spricht sein Urteil nach dem Gesetz, sollte man annehmen, daß es dabei ungerecht und leichtfertig vorgehe, wäre ja kein Leben möglich [...].« Leben heißt danach bei Gericht und im Gesetz auf dem Spiel zu stehen. Das ist nur möglich, wenn Leben gleichzeitig als von der Institution geformtes Leben und als von ihr ganz unterschiedenes bloß vorkommendes Leben gelten kann. Die Fürsprecher im pluralen Sinne des Sozialen sind dagegen paradigmatisch ›dritte Personen‹, natürliche Personen, die die Funktionen des Gerichts zu spielen versuchen und damit zwischen das Leben, das die Adresse und die Umwelt des Gesetzes ist, und den Selbstvollzug des Gesetzes geraten.²³ Sie stören die Unterscheidung von Institution und Leben und die damit unterstellte Form geradezu beispielhaft – darin nämlich dass der Fürspruch nicht genau von den Fürsprechern getrennt bleibt.

Dass die Fürsprecher aus dem Gericht ausgeschlossen werden, um den Fürspruch in das sich selbst vollziehende Gesetz einzuschließen, lässt sich mit der Diskussion um die Advokatur in Zusammenhang bringen, wie sie in Österreich-Ungarn und im Deutschen Reich seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts geführt wurde. Der Advokat – so argumentiert auch Dr. Huld im *Proceß*²⁴ – übersetzt alle Handlungen und Worte der Parteien in rechtsförmige Vorgänge.²⁵ Darin liegt die Forderung nach der strikten Unabhängigkeit des Advokaten von Gericht und Justizverwaltung begründet (Freigabe der Advokatur) und die ihr entsprechende Forderung danach, dass bestimmte Handlungen vor höherinstanzlichen Gerichten nur von Advokaten vollzogen werden dürfen (Advokatenzwang). Da aber der Advokat als freier Vertragspartner der Parteien auch mit ihnen in Unterhandlungen steht, verkörpert zugespitzt gesagt der Advokat den Ausschluss der Person und noch der eigenen aus dem Vollzug des rechtlichen Verfahren, das sich in seiner Sonderstellung beson-

ders nachhaltig in sich abschließt. Im Advokaten schließt die Fürsprache die Fürsprecher aus.

Was bleibt, wenn der Fürsprecher im Gesetz sich von der Funktion des Fürspruchs abtrennt, sind Fürsprecher, die überall vorkommen.²⁶ Überall heißt: nicht »bei Gericht« – soweit das Gericht der Ort ist, wo das Gesetz sich selbst vollzieht. Zwar fallen auch Gerichte unter das Überall, wenn es wirklich überall ist. Aber das Gericht, das der Ort und das Organ des Gesetzes ist, ist der Eine Ort, der mit allen anderen Orten und Orten überhaupt nichts gemeinsam hat. Als Ort des Gesetzes entzieht sich das Gericht der Zuordnung zu dem, was überall ist. Jedes Gericht ist aber doch auch ein Fall von dem, was überall vorkommt, sobald die Suggestion seiner Alleinstellung, und das heißt seiner Identität mit dem Gesetz, einmal gestört und damit sofort zerstört ist. Überall ist die Welt der sozialen Beziehung und von Unterscheidungen, die zu sozialer Beziehung führen: »[...] hier und dort, bei Verwandten und Fremden, bei Freunden und Feinden, in der Familie und in der Öffentlichkeit, in Stadt und Dorf, kurz überall.« (N II 378) In dieser Welt – man muss wohl sagen: in der Welt – gibt es eigentlich gar nichts anderes als Fürsprecher, nach denen zu suchen ist: Hybride aus lebenden Körpern und Rollen in den Systemen sozialer Unterscheidung.²⁷ Mit diesen Fürsprechern hat man es überall zu tun. Man trifft auf sie zum einen in Beziehungszusammenhängen, die schon bestehen. Von diesen sozialen Beziehungen weiß man, dass sie neben anderen sozialen Beziehungen bestehen; und sie verdanken ihr Bestehen wesentlich der Tatsache, dass man über es spricht und sie in seinem Handeln in Rechnung stellt. Und dann trifft man zweitens auf Fürsprecher »hier und dort« – wo es erst darum geht, Unterscheidungen zu treffen und sozialen Beziehungen und Zusammenhängen Geltung zu verschaffen. Der Verkehr mit Fürsprechern, der überall stattfindet, ereignet sich darum, mit dem Einen Gericht verglichen, einerseits in abgeleiteten und unübersichtlich vielfachen Welten. Andererseits findet er aber auch in Lagen statt, wo Unterscheidungen erst noch zu erfinden und Beziehungssysteme noch zu stiften sind. In einer solchen Lage ist man vor der Errichtung des Gerichts und seines Gebäudes. Überall ist abgeleitet vom Ort der Institution; aber es ist auch das Terrain, wo Institutionen durch Unterscheidung erst entstehen.

Obwohl das Überall des Sozialen schon dem Namen nach beansprucht, auch das Gericht mit zu umfassen, ist doch der Überlegung des Ich-Erzählers zufolge die Tätigkeit der Fürsprecher vom Gericht, dem Ort des Fürspruchs, zumindest institutionell gesehen abhängig: Das »Sicheinmischen eines Menschen«, das bei Gericht stört, ist nämlich geradezu erforderlich, wo es »um den Tatbestand eines Urteils« geht. Der »Tatbestand eines Urteils gründet sich auf Erhebungen [...]« Von diesen Erhebungen heißt es dann in dem schon angeführten Satz, dass sie »hier und dort« stattfinden, »bei Verwandten und Fremden, bei Freunden und Feinden, in der Familie und in der Öffentlichkeit.« »Hier« – sagt der Ich-Erzähler weiter – »ist es dringendst nötig Fürsprecher zu

haben, Fürsprecher in Mengen, einer eng neben dem andern, eine lebende Mauer [...]« (N II 378) Der »Tatbestand eines Urteils«, für den »Erhebungen« anzustellen sind, existiert dem Namen und der Funktion nach nur dort, wo man Urteile fällt und Vorkommnisse im Licht rechtlicher Bewertung Tatbestände werden. Identifiziert man die Stätte des Urteils mit dem Gericht – und das ist sicherlich die nächst liegende Interpretation –, dann gibt es das soziale Überall, die Welten der getroffenen Unterscheidungen und die Welt der zu treffenden Unterscheidungen, nur insofern es die Recht und Urteil sprechende Instanz, das Gericht, gibt. Der »Tatbestand des Urteils« ist dann die formalisierte Fassung des Vorkommnisses, auf das sich das Gericht in seinem Urteil bezieht. Die Fürsprecher, die man im Umkreis dieser Erhebungen braucht, haben ein weites und schwer bestimmbares Aufgabenfeld. Es reicht von demjenigen, der vor Gericht die Vorkommnisse in eine relevante Fassung bringt, bis zum Sachbearbeiter der Versicherung und dem lokalen Informanten, der Tatbestände erst ermittelt oder aus seiner Kenntnis der Zusammenhänge heraus ans Licht bringt. Vom Urteil aus gesehen ist das soziale Überall eine unübersichtliche Verschlingung von Beziehungsfeldern um das Gericht herum. In dieser Gemengelage des Sozialen fallen Dinge vor, die in Tatbestände übersetzt für das Gericht bedeutsam werden. Diejenigen, die das Gericht in der alleinstellenden Behauptung seiner Autopoiesis stören würden, griffen sie in seine rechtlichen Operationen ein, sind dieselben, die es mit dem versorgen, worauf sich seine Urteile überhaupt beziehen können. So sehr dem Gesetz und damit der Möglichkeit, Urteile zu sprechen, der Platz der Majestät zukommt, affiziert es doch die Welt, auf die es sich bezieht, mit der Notwendigkeit von Erhebungen und verwandelt sie so in eine Stätte der unübersichtlichen, vergeblichen und offenbar verzweifelten Suche nach Fürsprechern. So zeichnet sich das Soziale als das Terrain der Erhebungen – der Ermittlung, der Statistik, der Information – ab.²⁸ Es ist um den vorausgesetzten Ort des Urteils herum gelagert, so sehr es dessen zentrale Stellung auch unter der Ubiquität seiner eigenen Maßnahmen zum Verschwinden zu bringen scheint.

Das ist nicht der einzige und nicht der letzte Blick, den der Ich-Erzähler auf das soziale Überall und die erhebenden und die Erhebungen beeinflussenden Fürsprecher wirft. Denn wenn die Fürsprecher die vielfältige, mittelpunktlose Welt der Erhebungen an den Monolith von Gesetz und Gericht koppeln, dann sind sie zwangsläufig auch diejenigen, die überhaupt das Soziale als Kopplung all der Unterscheidungen und Zusammenhänge stiften können, um die es in den Erhebungen und im Sozialen geht. In ihrer Beziehungslosigkeit bieten sie das Bild einer Gemeinschaft von Beziehungsstiftern. »Ich bin nicht am richtigen Ort, leider kann ich mich dem Eindruck nicht verschließen, daß ich nicht am richtigen Ort bin.« (N II 379) So resümiert der Ich-Erzähler unter der Annahme, bei Gericht zu sein. Der richtige Ort, der Ort der Fürsprecher, wäre dagegen der Jahrmarkt, das Terrain eines nicht verfassten Zusammentreffens

von ermittelnden, erhebenden, übersetzenden, koppelnden Menschen, die sich in funktionale Rollenspiele einmischen:

Ich müßte an einem Ort sein, wo vielerlei Menschen zusammenkommen, aus verschiedenen Gegenden, aus allen Ständen, aus allen Berufen, verschiedenen Alters, ich müßte die Möglichkeit haben die Tauglichen, die Freundlichen, die welche einen Blick für mich haben vorsichtig auszuwählen aus einer Menge. Am besten wäre dazu vielleicht ein großer Jahrmarkt geeignet. (N II 379)

Das ist, gerade eine Seite nachdem der Ich-Erzähler von der Majestät des Gesetzes gesprochen hat, dessen Gegenbild. Es ist das Soziale als Stätte einer universellen, aber mittelpunktlosen Kopplung von Teilsystemen, die es in offenem Kontakt aller Konfigurationen und Unterscheidungen mit allen anderen zusammenbringt.²⁹ Man könnte soweit gehen, den Ausdruck vom »Tatbestand des Urteils« in diesem Licht noch einmal anders zu interpretieren: Das Urteil wäre dann selbst der Gegenstand, auf den sich die Erhebungen seines Tatbestands, seines tatsächlichen Vorliegens, bezögen. Es ginge nicht um das singuläre und majestätisch zentrale Urteil des Gerichts, das zu seiner Ermöglichung Tatbestände aus dem Sozialen erheben lässt; sondern Urteile wären ihrerseits Vorkommnisse im Sozialen und zum Sozialen führend, die an der ubiquitären Erhebung, Übersetzung und Kopplung teilnehmen und ihnen unterliegen, ohne jemals auf irgendein zentrales Urteil und seinen Ort zurück zu kommen.

Wenn man die Rede von der Fürsprache nicht nur metaphorisch versteht, sondern die diskursiven und damit sprach-, zeit- und sachgebundenen Voraussetzungen im Blick hat, zeigt sich eine zwar nicht einfache, aber ganz klare Lage der Bedingungen, unter denen für den Erzähler »Leben möglich« oder nicht möglich ist. Mit dem Begriff eines Lebens, das einerseits geformt ist und andererseits Referenz der Form, ist auch eine Stellungnahme zur Form des Erzählens vom Leben vorbereitet. Bevor man darauf weiter eingeht, sollte man aber noch einmal unterstreichen, dass das Prosastück von den Fürsprechern mit seinem Vexierbild von Gesetz und sozialem Überall auch Verbindungen zwischen Kafkas Romanen *Proceß* und *Schloß* darstellt.

Natürlich kann der Vorschlag, »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« auf Kafkas weiteres Werk und besonders die Romane zu beziehen, nicht bedeuten, dass es im *Proceß* um die eine Seite – das Gericht – und im *Schloß* um die andere – das Überall des Sozialen – ginge. Der Vorschlag besagt nur, dass der kurze Prosatext die Umkehrung des Blickpunkts vom Gesetz zum Überall und vom Überall zum Gesetz besonders leicht macht, während in den Romanen die doppelte Anlage von Gesetz und Überall unter der jeweils vorherrschenden Sicht einer Seite erscheint.³⁰ Wegen der schwierigen Datierungsverhältnisse in allen Fällen sollte man auch nicht versuchen, eine Entwicklungslinie oder eine Verlagerung der Gewichte abzuleiten. Es scheint Kafka eigentümlich zu sein, dass er hier nicht gewählt hat: Er bevorzugt nicht entweder das Recht oder die Welt der sozialen Sorge, nicht entweder das Gesetz

oder die Unterscheidungen der Gesellschaft. Was »Leben möglich« macht, ist offenbar eine Konstellierung der beiden Seiten, die allerdings immer nur eine davon in einem Augenblick zu erkennen gibt. Die »lebende Mauer« der Fürsprecher zu erbauen, ist das vorherrschende Begehren dieses Lebens. Vorderhand geht es einfach nur um das Interesse, in den Texten die jeweils neue und andere Untersuchung und Ausformung einer ihnen gemeinsamen Sache zu sehen. Zu bemerken ist aber, dass gerade im kurzen Text das Spiel des Doppels am sichtbarsten ist und wechselweise die eine Seite die andere abdecken kann.

Im *Proceß* treten offenbar von Anfang an eine große Zahl von Fürsprecherfiguren auf, ohne dass das Wort ein einziges Mal fiel: K.s Vermieterin, Frau Grubach, und seine Zimmernachbarin Fräulein Bürstner sind bereitwillige oder erwünschte Fürsprecher im Sozialen. Leni und die Frau des Gerichtsdieners, wie in anderem Sinne auch der Maler Titorelli und der Kaufmann Block sind es im Umkreis des Gerichts. »Helfer« ist das Wort, das der Erzähler in diesen Fällen verwendet, wenn er ihre fürsprechende Funktion überhaupt kennzeichnet.³¹ Aber nur im *Proceß* gibt es auch die beiden paradigmatischen Fürsprecher, die für den Einzelnen vor dem Gesetz sprechen – Advokat und Priester. Beiden fallen im *Proceß* in die Augen springende Rollen zu. Heinz Politzer hat mit der These von *Parable and Paradox*, die Kafkas Prosa erst als eigenes Ereignis der Kunst von ihren Interpretationen abgetrennt hat, bereits die entscheidende Stellung dieser beiden Personen für die Romanerzählung herausgehoben: Beide haben danach im Geschehen des Romans die Bürde und das Amt des Türhüters, parabelhaft auf das Gesetz hinzuweisen und im Kunstbau, der Kafkas Prosa ist, den Zugang zu ihm zu verlegen. Als Fürsprecher verstanden, verkörpern sie durch ihr Dasein die Vergeblichkeit der Suche nach Fürsprache, die dann in die kristalline Diesseitigkeit einer Prosa einmünden und für immanente Interpretation und *close reading* zur Verfügung stehen kann.³² Politzer hat das besonders für den Priester, den Fürsprecher des religiösen Gesetzes, gezeigt. Als beherrschende Figur im Dom-Kapitel, das K.s Exekution im letzten Kapitel vorausgeht, und als Erzähler der Parabel und Partner ihrer Auslegung schließt der Priester nach diesem Nachweis den Roman in sich ab. Nachzutragen bleibt, wie umgekehrt die Figur des Advokaten das Geschehen erst antreibt und nach K.s Verhaftung, dem ersten Kapitel, eine weitere Erstreckung der Geschichte überhaupt möglich macht.³³ In seiner ersten Vorladung vor das Gericht spricht K. noch als Betroffener im eigenen Namen. Indem er das tut, spricht er, könnte man sagen, politisch für seine Sache;³⁴ und solange er das tut, muss er gleichsam als Folgerung daraus das Gericht als Teil einer großen Verschwörung zu entlarven versuchen, dem keine Zuständigkeit in seinem Fall zukomme und das dem, was man seit dem späteren 19. Jahrhundert in Zentraleuropa einen Rechtsstaat nennt,³⁵ nicht genüge.³⁶ Wenn der Onkel K. später nötigt, den Advokaten Dr. Huld als Rechtsbeistand zu bestimmen, endet diese vorläufige – entweder bloß eingebildete oder gera-

de grundlegende – Eigenmacht des Subjekts und beginnt der eigentliche Roman, in dem K.s Leben dem sich selbst vollziehenden Gesetz unterliegt. K. gerät dabei in einen genauen Konflikt mit der Neuordnung der Advokatur, wie sie in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts nach der staatsrechtlichen Konstruktion von Österreich-Ungarn diskutiert wurde. Die Freigabe des Advokatenberufs und der Advokatenzwang vor höherinstanzlichen Gerichten sollten den Advokaten zum Garanten für die Abschließung der Rechtssphäre im Prozess machen. K.s immer weiter anwachsender Vorsatz, dem Advokaten nicht nur die Vertretung zu entziehen, sondern sich (wieder oder überhaupt erst) an dessen Stelle zu setzen, läuft dieser Entwicklung zum modernen Rechtsstaat entgegen. Besonders K.s Versuch, die Eingabe selbst zu schreiben, an der der Advokat ohne sichtbare Fortschritte gearbeitet hatte, stellt die Verhältnisse bei Gericht auf den Kopf. Die Eingabe ist der beispielhafte Fall für Advokatenzwang.³⁷ Sie ist das Element im Prozess, das ganz zu dessen Operationen gehört und doch das Äußere der Umwelt in ihn einführt. Wenn K. erwägt als »Verteidigungsschrift« – die offenbar mit dieser »Eingabe« zusammenfällt³⁸ – »eine kurze Lebensbeschreibung vor[zu]legen und bei jedem irgendwie wichtigen Ereignis [zu erklären], aus welchen Gründen er so gehandelt hatte« (P 149), dann fasst dieser Ansatz zur faktischen Autobiographie – zur Fassung des eigenen Lebens – das Problem in großer Konzentration für den Roman zusammen: Entweder K. tut, was er zu tun glaubt, und zerstört damit die Möglichkeit im Prozess zu seinem Recht zu kommen; oder er wird in Wahrheit nur der Vertreter seines Vertreters und verstrickt sich umso tiefer in den Prozess, dem er zu entkommen meint, indem er wie zu Anfang scheinbar für sich selbst spricht.³⁹

Advokaten oder Priester würde K. im *Schloß* vergebens suchen. Gewiss kann K. hier niemanden als seinen Anwalt oder Rechtsvertreter ernennen, um in seinem Namen vor dem Souverän des Schlosses zu sprechen.⁴⁰ Niemand tritt auch mit ihm jemals so in Kontakt, dass er seine Sache im Schloss zur Sprache bringen könnte, mit der Ausnahme vielleicht der anonymen Stimme am Telefon, mit der K. gleich am Morgen nach seiner Ankunft spricht. Um dieses Telefongespräch im Zweiten Kapitel des Romans spinnt sich eine kleine Komödie der Fürsprache, die gleichsam die Leerstelle der Fürsprache im Gesetz, den Ort des Fürspruchs, in diesem Roman markiert: Die Gehilfen, die K. zuge laufen oder ihm vom Schloss zugespielt sind, telefonieren zuerst (und zusammen!) für K. mit einem, den sie für den Kastellan halten. K. hört, wie sie um einen Termin für ihn beim Schloss bitten, und er hört, als wäre er am Gespräch beteiligt, auch die Weigerung auf der anderen Seite. Auf die abschlägige Antwort an seine Gehilfen heißt es: »Ich werde selbst telefonieren,« sagte K. und stand auf.« (S 35) Während K. keine Mühe hatte, die Worte seiner Vertreter und sogar die Antwort des vermeintlichen Kastellans zu verstehen, solange die Gehilfen für ihn sprachen, verwandelt sich das Telefon, an das er selbst tritt, in eine Musikmaschine. »K. horchte, ohne zu telefonieren [...].«

(S 36); während dessen dringt in sein Gehör statt Antwort oder Auskunft ein »Summen zahlloser kindlicher Stimmen«. In diesem zugleich lyrischen und emphatischen Intermezzo der Telefonszene, in der Stimmen von akustischen in elektrische Schwingungen umgewandelt werden und wieder zurück in akustische, bricht die Medialität der übertragenen Stimme, Für-Sprache im materialen Sinn, in den Romantext ein. In der musikalischen Entrückung gestört, weil ihm gesagt wird, ein »Bote sei für ihn gekommen« (S 36) – wie zur Antwort auf die Bitte, die er noch gar nicht vorgebracht hat – schreit K. nun ins Telefon hinein. Damit beginnt das erste und einzige Telefongespräch, das K. selbst führt und das dialogisch in Frage und Antwort vom Erzähler berichtet wird. Dieses Gespräch gipfelt darin, dass K., der endlich »selbst telephonier[t]«, sich nun als sein eigener Gehilfe ausgibt. »K. [...] meldete mit einem plötzlichen Entschluss: ›Hier der Gehilfe des Herrn Landvermessers.‹« (S 37) Sowenig im *Schloß* ein Fürspruch im Recht oder in der Majestät des Gesetzes jemals laut wird, so grenzenlos füllen sich die Seiten mit Erhebungen, die dem »Tatbestand des Urteils« – des Urteils über K.s Landvermesserschaft – gelten. Alle Dimensionen des Sozialen und alle Unterscheidungen, die der Erzähler in »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« aufzählt, kommen ins Spiel: ›Verwandte und Fremde« – diese Unterscheidung prägt offenbar grundlegend das Verhältnis zwischen K. und den Dorfbewohnern; ›Freunde und Feinde« – dieser Unterscheidung unterliegt die Beziehung zwischen K. und dem Schloss, die meistens als eine des Kampfes zwischen Feinden interpretiert wird; ›Familie und Öffentlichkeit« – in dieser Dimension des Sozialen spielt sich zum Beispiel ein großer Teil der Geschichte der Familie Barnabas ab, in deren private Intimität die Gewalt des Sekretärs Sortini wie die eines feudalen Herrn beim Fest der Dorfleute einfällt; ›Stadt und Dorf« muss man nur zu Schloss und Dorf verschieben, um darin das ganze Geschehen des Romans und besonders alle Szenen im Herrenhof eingebettet zu finden, wo die Sekretäre ihren Amtspflichten nachgehen. Genauer könnte man sagen, dass die Unterscheidungen der Gesellschaftsdimensionen Verwandte/Fremde und Schloss/Dorf die eigentliche Geschichte prägen, die sich im *Schloß* entspinnt. Die mittleren Unterscheidungen im Sozialen ›Freunde/Feinde« und ›Familie/Öffentlichkeit« nähren dagegen zu einem großen Teil die Diskurse der Geschichten, die K. erfragt oder die ihm nahe gebracht werden, um seine Sache vorantreiben zu können. Beides aber, die Geschichte im *Schloß* und die Diskurse, die geführt werden, sind Teil des einen fortlaufenden Geschehens, das die Differenz zwischen Geschichte und Diskurs fast aufzulösen droht. Sie motivieren und prägen die Erhebungen, die K. und das Schloss unausgesetzt über und gegeneinander anstellen. Man könnte zugespitzt sagen: das *Schloß* ist Kafkas Gesellschaftsroman. Damit wäre dann nicht ein realistischer Roman gemeint, der die Gesellschaft als das Geflecht der sozialen Beziehungen zur Voraussetzung und als Schauplatz der Ereignisse hat. Kafkas Roman der zahllosen Erhebungen und der um sie herum gruppierten Fürsprecher ist eine Er-

zählung, die die Unterscheidungen des Sozialen immer wieder zum Thema hat und als Stil des Diskurses reflektiert, in dem die Geschichten vorgetragen werden, von deren Erzählung erzählt wird. Das betrifft die basale Geschichte von K.s Eintritt in das Dorf und das Territorium des Schlosses; hier geht es um die soziale Identität K.s, um die Frage, ob er Teil der Gesellschaft ist. Andererseits betrifft es die vielen Geschichten, die K. sich erzählen lässt, um die eigene Geschichte, die Aufklärung seiner Zugehörigkeit zur Gesellschaft, voranzutreiben. Diese vielen Geschichten von Menschen, die fraglos Teil der Gesellschaft von Dorf und Schloss sind, sind ihrerseits instrumental auf K.s basale Geschichte, die Vergesellschaftung des Einzelnen, bezogen: Sie werden erzählt und K. sammelt sie, um Auskünfte über seine eigene Geschichte der Berufung zum Landvermesser zu erhalten. Indem er sie erfragt und anhört, baut er an der ›lebenden Mauer‹ der Fürsprecher. Andererseits überwuchert ihre Vielfalt seine eigene basale Geschichte und macht sie zu einer unter den vielen. Das wird am deutlichsten in der Geschichte des Barnabas und seiner Familie, die sich in ihrer enormen Länge zu einem Roman im Roman entwickelt. In Barnabas sieht K. den Boten des Schlosses, der alle für ihn ins Gewicht fallende Information mit sich bringt und durch den allein er mit dem Schloss in Kontakt treten könnte. Er lässt sich die epische Geschichte von Barnabas' Familie und dem Ursprung von dessen Botenamt erzählen – nur um zu erfahren, dass Barnabas seinen Dienst als Bote verrichtet, um seinerseits herauszufinden, welcher Platz der Familie im Gefüge der Dorfgesellschaft und des Schlosses nach dem Skandal verbleibt, den die Schwester verursacht hatte. Schließlich geht es Barnabas seinerseits in seinem Botenamt darum, ob er selbst überhaupt das Amt des Boten innehat, das es ihm ermöglichen würde, dem Schloss näher zu kommen, um herauszufinden, was er wissen möchte: ob seine Familie Teil der anerkannten Gesellschaft ist. Damit wird Barnabas' Geschichte am Ende ihrer sich immer wieder einschachtelnden Komplikationen einfach K.s Geschichte. Man kann hinzufügen, dass der Bote, der K. in der musikalischen Entrückung des Telefonierens stört und durch den veranlasst er sich als sein eigener Fürsprecher ausgibt, Barnabas ist. Die Erhebungen, die die Fürsprachen im Sozialen nötig machen, überholen sich und entziehen sich gegenseitig den Grund. Der als Registratur dienende Schrank im Schlafzimmer des Dorfvorstehers – Dorfvorsteher heißen in der mittelalterlichen Rechtssprache Vor- oder Fürsprecher⁴¹ – ist der eine Ort, wo man sie material vor sich sieht (S 94-113);⁴² die Zimmer und die Gänge vor den Zimmern der Sekretäre im Herrenhof sind der andere. (S 430-446)⁴³ Der Sekretär Bürgel, auf den K. im Herrenhof trifft, bevor er dort die Aktenverwaltung beobachtet, erklärt K. im übrigen, unter welchen besonderen Umständen ein Schlossbeamter den Parteien für einmal Hilfe gewähren und damit, könnte man sagen, sein Fürsprecher bei Erhebungen werden könnte; die Situation, die er dabei beschreibt, ist offensichtlich die, in der er – Bürgel, der mögliche Fürsprecher – in diesem Augenblick zu K. spricht. Man kann daran erinnern, dass ein früher

close reader Kafkas, Erich Heller, in Bürgels Namen die Verkleinerungsform von »Bürge« gelesen hat, was man nach mittelalterlichem Sprachgebrauch ebenfalls als Fürsprecher auffassen kann.⁴⁴ K. jedenfalls kann sich während der Erklärungen Bürgels, des Fürsprechers im Sozialen, kaum des Schlafs erwehren.

Fürspruch oder Fürsprecher, Fürsprache im Gesetz und im sozialen Überall – das Vexierbild ist der harte Kern von Kafkas Text. Aus der Sachlage dieser Konfiguration ergibt sich die Immanenz seiner Prosa.

3. Für Sprache

Angeichts eines Prosastücks wie »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« müsste man letztlich wohl erörtern, in welcher Sprache eine Suche nach Fürsprache erzählt oder auch nur vorgebracht werden kann. Oder enger gefasst: Was ist der Status eines Texts, der von der Suche nach Fürsprache berichtet und sie am Ende selbst ist? Es bleibt hier nur festzuhalten, dass sich beim Lesen von Kafkas Text diese Fragen stellen. In aller Allgemeinheit formuliert, betreffen sie den Status der literarischen Prosa und den des literarischen Texts. Man müsste auf die Frage nach dem Status des literarischen Textes mit der Geschichte der Autorschaft und des Verhältnisses zwischen literarischem Verfasser und Verleger antworten: In das Gebiet der Literatur gehören, so lässt sich grob aus den entsprechenden Forschungen und Überlegungen resümieren, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Texte, deren Instituierung als Literatur zusammenfällt mit ihrer bloßen Veröffentlichung, ihrem Erscheinen im Druck.⁴⁵ Die Frage nach dem Status der Sprache ist weitaufziger und erforderte wahrscheinlich noch einmal ausgreifendere geschichtliche Exkursionen. Man könnte die These aufstellen, dass die antike Rhetorik und die Begründung einer literarischen Prosa in ihr⁴⁶ in einem erheblichen Sinn Lehre von der Fürsprache war, das heißt Lehre von der Rede eines patronus und orator für den Klienten und vor dem Gericht.⁴⁷ Literarische Prosa, eine Rhetorik, die ohne eigene institutionelle Bindung trotzdem wie vor und von der Institution spricht, würde danach die rhetorische Szene vor Gericht in ihrem Wortlaut immer wieder neu austragen und selbstbegründend nacherfinden. Ihre Worte, in denen Klient und Redner nicht zu unterscheiden sind, wären immer der Versuch, über die in der eigenen Sprache vorgebrachte Fürsprache eine eigene Sprache und ein Sprechen im eigenen Namen sowohl auszulöschen wie zu erreichen. Literarische Prosa agierte insofern Für-Sprache; sie gäbe sich ihre Institutionalität, den Abstand zwischen eigener Sprache und Fürsprache, in ihren Worten – fürsprechenden Worten für eigene Sprache – selbst vor. Nach dem Muster der Rhetorik wäre sie antirhetorisch in der Selbsterfindung ihrer freilich gänzlich unbestimmten, wie leeren Institutionalität.

Erörtern lässt sich hier aber immerhin, wie innerhalb von Kafkas Text »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« die Frage nach dem Text und der

Sprache aufgelöst ist. Es ist schon gesagt worden, dass Kafkas Prosastück aus drei Teilen besteht: Im ersten berichtet der Ich-Erzähler in der Vergangenheitsform, und die Geschichte, die er erzählt, geht davon aus, dass er sich in ihrem Verlauf im Gebäude eines Gerichts befand. Wie in erlebter Rede (womit eine Distanz zwischen Ich-Erzähler und Mir angedeutet ist) spricht er dann von dem Zweifel, ob es sich wirklich um ein Gericht handelt. Im zweiten Teil verwendet der Erzähler das historische, vergegenwärtigende Präsens; hier legt sich über die weiter bestehende Annahme, durch die Gänge eines Gerichts zu gehen, die Überzeugung, am falschen Ort zu sein. Nur anderswo, überall, auf dem Jahrmarkt wäre man am rechten Ort. Dieser Teil endet in einer Art von innerem Monolog und seiner punktförmigen Gegenwart (womit Ich an die Stelle eines sich ausblendenden Erzählers träte): Hier realisiert Ich, zwar im Gericht, darum aber am falschen Ort zu sein. Soweit reicht die bisher besprochene Anlage dieses Textes: Er geht aus von der Gewissheit der Suche nach Fürsprache und teilt Ort und Lage vexierbildhaft in das Gericht, in dem man Fürspruch sucht, und das soziale Überall, wo die Suche der lebenden Mauer von Fürsprechern gilt. Im dritten und letzten Teil wendet sich der Erzähler mit dem Pronomen Du an sich selbst. »In diesem kurzen, eiligen, von einem ungeduldigen Dröhnen begleiteten Leben eine Treppe hinunterlaufen? Das ist unmöglich, die Dir zugemessene Zeit ist so kurz [...].« (N II 380) Das Präsens ist hier das Tempus der gnomischen Zeitlosigkeit des *dialogismus*, einer Figur der Selbstbesinnung und parabelhaften Selbstexemplifizierung. Aber es könnte auch der Verlust aller Selbstbeherrschung sein im mitgeschriebenen Vorschreiben von einem, dem keine Zeit zur Besinnung bleibt. Wer hier spricht, hat keine Zeit außer der, in der er spricht: »Die Dir zugemessene Zeit, ist so kurz, daß Du, wenn Du eine Sekunde verlierst, schon Dein ganzes Leben verloren hast, denn es ist nicht länger; es ist immer nur so lang, wie die Zeit, die Du verlierst.« (N II 380)⁴⁸ Kafkas Text kommt hier radikal und beunruhigend zu sich. Über der Feierlichkeit der parabelhaften Rhetorik oder in der alternativen Lesart: dem unumkehrbaren Druck der Zeit vergisst man beim Lesen fast, dass der Text hier vergisst, worum es in ihm ging: die Suche nach Fürsprache. Von ihr ist nicht mehr die Rede. »Findest Du also nichts hier auf den Gängen, öffne die Türen, findest Du nichts hinter den Türen, gibt es neue Stockwerke, findest Du oben nichts, es ist keine Not, schwinde Dich neue Treppen hinauf, solange Du nicht zu steigen aufhörst, hören die Stufen nicht auf, unter Deinen steigenden Füßen, wachsen sie aufwärts.«⁴⁹ (N II 380) Über der Suche nach der Fürsprache hat der Text die Struktur angenommen, für sich selbst zu sprechen. Diese Errungenschaft findet statt an einem Ort, der die Unterscheidung von Gesetz und überall nicht mehr plausibel macht. Schon am Anfang dieses letzten Teils wirkten die vorher streng getrennten Sphären von Gesetz und sozialem Überall wie ineinander gedreht: »Warum eile ich denn blindlings in ein Haus, lese nicht die Aufschrift über dem Tor, bin gleich auf den Gängen, setze mich hier mit solcher Verbohrtheit fest, daß ich mich gar

nicht erinnern kann, jemals vor dem Haus gewesen, jemals die Treppen hinaufgelaufen zu sein.« (N II 380) Es ist, als sei der Mann vom Lande unversehens ins Gesetz eingetreten, um sich in ihm wie immer schon, und das heißt: wie immer schon auf dem Territorium von Dorf und Schloss vorzufinden. Das Gesetz ist hier das Überall; und überall ist Gesetz.⁵⁰ Das Gesetz des Überall ist ein Gesetz, das nichts Bestimmtes mehr besagt; und dieses allgemeine und inhaltlose Gesetz kann überall herrschen.⁵¹ Die Hälften des Vexierbilds sind ineinander gefallen. Das Ergebnis ist ein Bild, das nicht doppelt ist, sondern einfach, dabei aber wie in sich zerbrochen. Für-Sprache ist im Verhältnis Eins zu Eins realisiert: Auch wenn Ich die Rhetorik der Parabel nun beherrsche, spreche Ich in dieser beherrschenden Sprache immer noch oder schon auch eigene Worte, die als eigene doch eigentlich ungehört bleiben. Und auch wenn man die eigentlich unhörbaren Worte nun wirklich lesen kann, die Ich im verschwindenden Augenblick Meines Lebens, der Meine Sprechzeit ist, vor mich hingemurmelt habe, sind sie doch offenbar auf dem Papier verzeichnet.⁵² Würde man diesen Text auf die eine oder andere Art als Klartext lesen, wäre er, wie es Giorgio Agamben vorschnell für Kafkas Werk überhaupt behauptet hat, ein Text der modernen Massengesellschaften und ihrer offenen oder versteckten Totalitarismen: In den Akten der amtlichen Erhebungen stehen wörtlich wiedergegeben lauter eigene Worte; und jede Autobiographie ist eine Eingabe, die dem Anwaltszwang von vornherein unterlegen ist. Wie dagegen die Fürsprache in der abendländischen Rhetorik eine institutionelle Szene war, die dem Abstand zwischen Figur und eigentlichem Wort Raum bot, so konstruiert sich die Literatur – und Kafkas Literatur in diesem Prosastück – aus der Fiktion, dass es diesen Raum und diesen Abstand gibt.⁵³ Jedenfalls gilt das der Erwartung nach für jedes Stück Prosa, das durch die Veröffentlichung im Druck die leere Institutionalität der Literatur erlangt hat. Das trifft nun allerdings auf das erörterte Textstück erst seit Max Brods Edition zu.

* Die folgende Interpretation habe ich im Spring Term 2007 in einem Seminar unter dem Titel *Advocacy – Fürsprache* an der Johns Hopkins University zur Diskussion gestellt. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern danke ich für die Fragen und Beiträge. Besonders danke ich für Hinweise, die im Folgenden vermerkt sind, Doreen Densky und Anh Nguyen. Für kritische Hinweise danke ich auch Wolf Kittler und Benno Wagner. Ihre Kenntnisse und Einsichten haben mir geholfen. Alle Irrtümer sind meine.

Anmerkungen

- 1 Das Prosastück steht in dem Heft, das nach Kafkas längster zusammenhängender Eintragung als *Hungerkünstler*-Heft bezeichnet wird. Max Brod hat ihm den Titel *Fürsprecher* gegeben und es für die Veröffentlichung in den *Erzählungen* ausgewählt.
In der Kafka-Forschung ist der Text oft zitiert, aber selten untersucht worden. Hervorzuheben sind: Hartmut Mahden: »Die Rolle des Fürsprechers bei Kafka«, in: *Der Deutschunterricht* (DU) 15 (1963), S. 9-31; Werner Kraft: »Die Stufen. *Fürsprecher*«, in: Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis, Frankfurt: Suhrkamp 1968, S. 17-21; wichtige kürzere Hinweise finden sich bei: Wilhelm Emrich: Franz Kafka, Bonn: Athenäum 1958, S. 110 und 271; Hartmut Binder: Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen, Stuttgart: Metzler 1976, S. 361; Joseph Vogl: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München: Fink 1990, S. 188; Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn, München: Beck 2005, S. 585f.
- 2 In dieser Funktionsweise entspricht »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« den berühmten Anfangssätzen in *Proceß* und *Schloß* und in der *Verwandlung*: Die Ausgangsbedingung der Erzählung ist von einem die Lage bestimmenden Punkt her festgelegt; die Welt, in der eine solche Bestimmung statthat oder überhaupt möglich ist, bleibt unbestimmt. Die Frage nach dem Ort, die sich damit stellt, ist in dem Prosastück aus dem *Hungerkünstler*-Heft denn das auch vorherrschende Thema.
- 3 Das Wort »Fürsprache« ist hier eingeführt, um den Umkreis von »Fürsprecher« und »Fürspruch« in seinem Zusammenhang zu bezeichnen und daraus die Modellszene des Erzählens in diesem Text abzuleiten. Kafka verwendet das Wort weder hier noch in einem anderen Text. Aus gutem Grund: die Einheit von Fürsprecher und Fürsprache ist das offene Geheimnis des Fürsprecher-Textes.
- 4 Diese Skizze ist zunächst zur Nachzeichnung der Situation im Text formuliert. Im letzten Teil dieses Aufsatzes ist ein damit verbundenes und weiter gehendes literaturanthropologisches Interesse angedeutet. Die institutionelle Situation mit der möglichen Mittelstellung eines Fürsprechers erhält dabei systematisch den Vorrang gegenüber dem üblichen Kommunikationsmodell, das von zwei Seiten ausgeht, die wie zur Vertragschließung zusammen treten. Zur vorläufigen historischen und sachlichen Begründung vgl. Rüdiger Campe: »Making it Explicit. Don Giovanni Versprechen oder eine Vorgeschichte des Sprechaks bei Austin«, in: Manfred Schneider (Hg.), Die Ordnung des Versprechens, München: Fink Verlag 2005, S. 17-39.
- 5 Gerhard Neumann: »Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt.« Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie, in: Christian Begemann, David Wellbery (Hg.), Kunst – Zeugung – Geburt, Freiburg: Rombach 2002, S. 293-324; ders.: »Der Zauber des Anfangs und das ›Zögern vor der Geburt‹ – Kafkas Poetologie des ›riskanten Augenblicks‹«, in: Hans Dieter Zimmermann (Hg.), Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas ›Der Proceß‹, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 107-126.
- 6 Brods Titelgebung »Fürsprecher« lehnt sich an Kafkas eigenes Verfahren im Band *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten* (1924) an. Mit der Ausnahme der ersten Erzählung – *Erstes Leid* – haben alle anderen den Namen der Person als Titel, die im ersten Satz genannt wird. Diese Person kann Protagonist der Erzählung in der dritten Person sein (*Hungerkünstler*) oder Gegenstand (*Josefine, die Sängerin*) und Bezugsperson (*Eine kleine Frau*) einer Ich-Erzählung. Strukturelle Nähe zu »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« zeigt besonders die Konstellation von Ich-Erzähler und titelgebender Hauptperson in der Geschichte *Eine kleine Frau*, die beginnt: »Es ist eine kleine Frau...« (D 321)
- 7 Vgl. zum ersten Terminus Friedrich K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, 6. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1955; zum zweiten Gérard Genette: *Die Erzählung*, 2. Aufl., München: Fink 1998, S. 134-138.
- 8 Zur Geschichte und Systematik des inneren Monologs im 20. Jahrhundert und zum inneren Monolog bei Kafka (besonders in *Der Bau*) vgl. Michael Niehaus: »Ich, die Literatur, ich spreche...« Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, dort besonders S. 247-284. Niehaus entwickelt die Diagnose, wonach Kafkas »Texte in der ersten grammatischen Person« im herkömmlichen Sinn »keine Ich-Erzählungen« seien (S. 250), aus einer Beobachtung, die auch dem vorliegenden Versuch zu den *Fürsprechern* zugrunde liegt: »Das ›Ich‹ ist, als Teil der Relation, über die gesprochen wird, selber Element der ›besprochenen Welt‹, aber eben ausschließlich als Teil dieser Relati-

- on.« (S. 252) Der einfacheren Verständigung wegen behalte ich die Kennzeichnung Ich-Erzählung bei; die Diskussion hier und im letzten Teil des Aufsatzes stimmt aber mit Niehaus' Befund überein.
- 9 Jost Schillemeit zufolge gehen die ersten Eintragungen im *Hungerkünstler*-Heft auf etwa 1915, eine »spätere Phase« der Arbeit am *Proceß* zurück. Auf eine Reihe von schwer datierbaren Eintragungen folgen dann Textstücke, die der Zeit der Arbeit am *Schloß* zugeordnet werden können. Zu ihnen gehört »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« (N II 108-112)
 - 10 Darauf hat Doreen Densky nachdrücklich hingewiesen in: »Kafkas Fürsprecher– Für Schrift und »Gegenschrift«, Ms. Baltimore 2007.
 - 11 Ein weiterer Beleg für »Fürsprecher« findet sich im *Dorfschullehrer*-Konvolut.
 - 12 Vgl. Ronald Gray: *Kafka's Castle*, Cambridge: UP 1956, S. 19; Heinz Politzer, Franz Kafka. Parable and Paradox, Ithaca/New York: Cornell UP 1962, S. 222f., Rainer Nägele: »Vexierbilder des Andern: Kafkas Identitäten«, in: Ders.: *Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur*, Eggingen: Iselle 2002, S. 9-29; besonders S. 27.
 - 13 Anh Nguyen hat auf die Bedeutung des Sozialen an dieser Stelle nachdrücklich hingewiesen.
 - 14 Zu Beginn des Textes bleibt es offen, ob »Fürsprecher« in der Einzahl oder Mehrzahl zu verstehen ist. Grammatisch verwendet Kafka nach der Korrektur der ersten Zeile zwar den Plural. Da es sich aber durchweg um vermeinte Konstruktionen handelt, folgt daraus nicht zwingend, ob Ich einen oder mehrere Fürsprecher sucht. »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« legt nicht fest, ob die Suche einem Advokaten oder der Menge der Fürsprecher im Sozialen gilt.
 - 15 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Hirzel 1854-1971, s.v. »Fürsprache«, »Fürsprecher« und »Fürspruch«; sowie: *Deutsches Rechtswörterbuch* (*Wörterbuch der älteren deutschen Rechtsprache*), hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3, H. 1, Weimar: Böhlau Nachfolger 1935, s.v. »Fürsprech, Vorsprech«, »fürsprechen«, »Fürsprecher, Vorsprecher«, »Fürsprechung, Vorsprechung«, »Fürspruch, Vorspruch«; vgl. auch s.v. »Anwalt« (Bd. 1, 1914-32) Unter »Fürsprech/Vorsprech« sind vier Hauptbedeutungen angegeben: 1. Wortführer, Sachwalter, Parteivertreter; diese Bedeutung ist ein Teil der modernen Bedeutung von »Anwalt«, der Nachdruck liegt aber auf verbaler Vertretung und Rechtsauskunft, nicht auf der Bevollmächtigung; 2. Schöffe, Urteiler; 3. (besonders für den österreichischen Raum) Gemeindevorstand; 4. (im außerrechtlichen Sinne) »unnütze nager« (Bd. 3, Sp. 1088-1090.)
 - 16 Vgl. Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912*, Bern: Francke 1958, S. 99-140.
 - 17 Dem *Deutschen Rechtswörterbuch* zufolge ist »Anwalt« im vormodernen Recht auf Gewalt im Sinne von potestas zu beziehen. Von daher ist der Kern der Bedeutung: »wer Gewalt, Vollmacht von einem andern hat, für einen andern handelt«. Darunter fällt dann: Beamter; Bote; Stellvertreter eines Fürsten, Beamten oder Geistlichen. (*Deutsches Rechtswörterbuch*, s.v. Anwalt; Bd. 1, Sp. 766.)
 - 18 Außer den Einträgen im *Deutschen Rechtswörterbuch* vgl. die Hinweise zu »Fürsprecher« bei Richard Schröder: *Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte*, 6. verbesserte Auflage, fortgeführt von Eberhard Frh. v. Künßberg, Berlin, Leipzig: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter Gruyter & Co. 1922. Für das fränkische Volksrecht, das Schröder-Künßberg als Exempelfall germanischen Rechts gilt, sehen die Autoren im Fürsprech(er) den Vertreter einer anwesenden Partei im Prozess, während der advocatus Bevollmächtigter sei, der anstelle der Parteien rechtliche Handlungen vollziehen und vor Gericht auftreten könne. Solche Bevollmächtigung in Abwesenheit sei nur dem König gestattet oder Personen, denen der König dieses Privileg verleiht (S. 415; ähnlich wieder für den hochmittelalterlichen Prozess S. 844f.). Andere Stellen legen nahe, dass alle Personen, die durch ihr Auftreten oder ihr Handeln eine (in der Regel anwesende) Partei unterstützen, als Fürsprecher bezeichnet werden konnten. Insofern kommen sie auch in die Nähe von Zeugen einer Partei, Eidhelfern und Bürgen.
 - 19 »[...] Die Vertretung durch Advokaten. [...] / I. Als Beistand der Partei im Prozess fungiert der Advokat. Eine Theilung der Parteienvertreter in Redner (patronus, Fürsprecher, avocat, barister und serjants) und Prokurator (avoué, attornati) kennt das österr[eichische] Recht nicht.« (Dominik Ullmann: *Das österreichische Zivilprozeßrecht*, 2. durchgesehene Auflage, Prag: Tempsky [zur selben Zeit auch: Leipzig: Freytag] 1887, S. 131. Damit bestätigt Ullmann offenbar die lexikalische Lage im Neuhochdeutschen; schon im *Zedler* heißt es ähnlich s.v. »Advocat: »[...] bedeutet soviel, als die Menschen entweder zu vertheidigen, oder ihnen zu ra-

- then, oder mit Zeugniß beyzustehen [...]. [...] Sonst wird ein Advocat genennet ein rechtlicher Fürsprecher, Causarum Patronus, ein Redner, ein rechtlicher Beystand, der den andern in Gerichten verteidiget.« (Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon der Wissenschaften und Künste, Nachdruck Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1961-1964.)
- 20 Nicht zu vergessen ist, dass Kafka in einer Zeit, in der die Stellung der Advokatur in der Rechtsordnung Österreich-Ungarns und auch im Deutschen Reich ausführlich erörtert worden war, ein Jahr lang den für alle Arten gerichtlicher and anwaltlicher Praxis vorgeschriebenen Vorbereitungsdienst absolviert hat. In seinem *Curriculum Vitae* für die Assecurazioni Generali stellt Kafka aber fest, dass er die Concipientenstellung nicht mit dem Berufsziel des Advokaten gewählt habe: »Nachdem ich die letzte Staatsprüfung absolviert hatte, trat ich am 1. April 1906 als Concipient beim Advokat Richard Löwy, Alstädter Ring, ein. [...] / Ich war, wie ich es mit den Herrn Advokaten auch gleich vereinbart hatte, in die Kanzlei nur eingetreten, um die Zeit auszunützen, denn schon am Anfang hatte ich die Absicht, nicht bei der Advokatur zu bleiben.« (Zitiert nach: Max Brod: Franz Kafka. Eine Biographie, Frankfurt/Main: Fischer 1962, S. 308; Fotokopie des Formblatts mit dem Aufdruck »Curriculum Vitae« S. 309.)
- 21 Unter »Fürspruch, Vorsprecher« findet man im *Deutschen Rechtswörterbuch* zwei Bedeutungen: Die erste ist identisch mit Fürsprecher/Vorsprecher in der Bedeutung »Rechtsbeistand«; die zweite Bedeutung ist: Schutz, Verteidigung und Verteidigungsrede. (Bd. 3, H. 1, Sp. 1093) Wollte man Kafka eine entsprechende sprach- und rechtsgeschichtliche Kenntnis unterstellen, wäre (der ersten Bedeutungsvariante von Fürspruch nach) die Unterscheidung zwischen Fürspruch und Fürsprecher und damit die zwischen Gesetz und Überall eine zwischen Allo-morphen mit gleicher Bedeutung. Das träfe die Sachlage in Kafkas Text.
- 22 Die doppelte Optik in der Ortsangabe – im Gericht oder überall – ließe sich auch als die Beziehung und der Unterschied zwischen dem anfänglichen Präpositionalausdruck »in einem Gerichtsgebäude« und dem späteren »bei Gericht« formulieren – zwischen dem architektonischen Ort der Institution und dem institutionellen Ort, der eine Architektur hat. (N II 277f., Hervorhebung von mir.)
- 23 In diesen Zusammenhang ließe sich die Lehre von den »dritten Personen« im Zivilprozess einbringen, die weder eigentliche Parteien noch reine Funktionsträger im Prozess sind: »Außer den Parteien als Hauptpersonen des streitigen Anspruchs können auch dritte Personen an dem Prozesse teilnehmen. Der Grund für eine solche Teilnahme Dritter kann im eigenen Interesse dieser dritten Personen an dem Rechtsstreite liegen, wie dies der Fall ist bei der Intervention: derartige Nebenpersonen des Processes heißen Intervenienten. Es können sich aber auch dritte Personen an einem Prozesse betheiligen zur Wahrung der Interessen der Parteien; es ist dieß der Fall bei den Vertretern und Processbevollmächtigten der Parteien. Unter den Processbevollmächtigten sind insbesondere die berufsmäßigen Processbevollmächtigten hervorzuheben (Advokaten), deren sich die Parteien vielfach auf Grund gesetzlicher Vorschriften bedienen müssen.« (Maximilian Schuster von Bonnot: Österreichisches Civilprocessrecht, 2. Abdruck Wien: Manz 1896, S. 81.)
- 24 »Man will die Verteidigung möglichst ausschalten, alles soll auf den Angeklagten selbst gestellt sein. Kein schlechter Standpunkt im Grunde, nichts wäre aber verfehler als daraus zu folgern, daß bei diesem Gericht die Advokaten für den Angeklagten unnötig sind. [...] Das Verfahren ist nämlich im allgemeinen nicht nur vor der Öffentlichkeit geheim, sondern auch vor dem Angeklagten. [...] Auch der Angeklagte hat nämlich keinen Einblick in die Gerichtsschriften und aus den Verhören auf die ihnen zugrunde liegenden Schriften zu schließen, ist sehr schwierig, insbesondere aber für den Angeklagten der doch befangen ist und alle möglichen Sorgen hat, die ihn zerstreuen. Hier greift nun die Verteidigung ein.« (P 153f.)
- 25 In eine Konstruktion großen Ausmaßes treibt diese Vorstellung Adolf Weißler in: Geschichte der Rechtsanwaltschaft, Leipzig: C. E. M. Pfeiffer 1905. Weißlers der »Deutschen Rechtsanwaltschaft« gewidmete Geschichte, die – im letzten Jahr von Kafkas Jurastudium und vor seinem Eintritt in die Kanzlei Löwy erschienen – die erste ihrer Art zu sein beansprucht, beginnt mit dem Abschnitt »Rechtweiser«. In altgermanischer Vorzeit wird darin die Figur eines Für- und Vorsprechers (oder Asega) konturiert, der unabhängig von Parteien wie vom urteilenden Gericht die rechtsrelevanten Fragen eines Falles bestimmt.
- 26 Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen, die K. zu Verzweiflung treiben, geht Dr. Huld im *Proceß* darauf ein, wie die Advokaten bei Gericht zu Fürsprechern im Sozialen werden: Das Gericht braucht sie, um gelegentlich die Autopoiesis des eigenen Systems überspringen, d.h. um Erhebungen machen zu können: »Den Beamten fehlt der Zusammenhang mit der Bevölker-

- nung, für die gewöhnlichen mittleren Prozesse sind sie gut ausgerüstet, ein solcher Proceß rollt von selbst auf seiner Bahn ab [...], gegenüber den ganz einfachen Fällen aber wie auch gegenüber den besonders schwierigen sind sie oft ratlos [...]. Da kommen sie zum Advokaten um Rat und hinter ihnen trägt ein Diener die Akten [...].« (P 156f.)
- 27 Zum Sozialen als Gebiet und Gegenstand von Unterscheidungen vgl. Georg Simmel: *Über sociale Differenzierung* (1890), in: Ders., Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 2, Aufsätze 1887-1890, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 109-295. Kafka hat kurz vor seinem Tod, Ende 1923, Simmels Buch *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* beim Kurt Wolff-Verlag bestellt und es dem Arzt Ludwig Nelken geschenkt. (Ludwig Nelken: Ein Arztbesuch bei Kafka, in: »Als Kafka mir entgegen kam...«. Erinnerungen an Franz Kafka, hg. von Hans-Gerd Koch, Berlin: Wagenbach 1995, S. 187.)
- 28 Benno Wagner verdanke ich wichtige Anregung und Dokumente zu dem, was Fürsprache in Kafkas Tätigkeit als Versicherungsjurist bedeutet haben kann. Ein bezeichnender Fall ist die Diskussion um Schiedsgerichte in Versicherungsfällen: Die Arbeiter-Unfall-Versicherung in Prag war Ende 1912 um Stellungnahme gebeten worden zu dem Vorschlag, klagenden Arbeitern Advokaten an die Seite zu stellen. Die Stellungnahme drückt Sympathie und Verständnis aus, lehnt den Vorschlag aber ab. Die Gründe liegen im Zentrum dessen, was hier Fürsprecher im Sozialen genannt wurde: Zum einen, heißt es, handle es sich bei den Schiedsgerichten nicht um Gesetz anwendende Gerichte, sondern um Laiengerichte, in denen die interessierten Parteien (Arbeiter, Unternehmer, Regierung) vertreten seien. Zweitens sei das soziale Schiedsgericht seiner eigenen Mission nach ein Organ der Fürsorge, so dass formelle Advokaten die ohnehin am Wohl der Kläger orientierten Verhandlungen nur beeinträchtigten. Ein Advokat im rechtlichen Sinne, heißt es in dem Dokument mit bemerkenswerter Formulierung, »rennt [...] durch seine Ausführungen eigentlich nur offene Türen <ein>« (Bl. 8); und »[d]er wirtschaftliche Notstand, in dem <der Kläger> sich befindet, ist sein eindrucklichster Fürsprecher« (Bl. 5). (Betreff: Rechtsbeistand der Versicherten. Antrag der Reichsratsabgeordneten Dr. Gasser, Pittacco & Gen., Österreichisches Staatsarchiv, Bestand Ministerium des Inneren, Abteilung 54, Faszikel Nr. 61; mit Dank an Benno Wagner.)
- Der Zusammenhang, in dem ein solcher Hinweis Aussagekraft erlangt, ist erschlossen durch den monumentalsten Band *Amtliche Schriften* und seine hervorragende Kommentierung (ASM).
- 29 Gegen Alts Zusammenfassung ist festzuhalten, dass der Jahmarkt als der rechte Ort des Sozialen das Zusammentreffen unverbundener Zwischenträger von sozialen Beziehungen und Funktionen vorstellt, nicht eine homogene Volksgemeinschaft; vgl. P. A. Alt: Franz Kafka, S. 585f.
- 30 In »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« markiert eine akustische Erscheinung, das Dröhnen, die vexierbildhafte Verbindung von zentralem Ort und Überall: Was den Ich-Erzähler »am meisten an ein Gericht« erinnert, ist »ein Dröhnen, das unaufhörlich aus der Ferne zu hören war«. Von ihm heißt es: »[E]s erfüllte so sehr alle Räume, daß man annehmen konnte, es komme von überall oder, was noch richtiger schien, gerade der Ort, wo man zufällig stand, sei der eigentliche Ort des Dröhnens [...]«. (N II 377f.) Zur Musik und zum Ineinander von Hier und Überall im Akustischen bei Kafka vgl. W. Emrich: Franz Kafka, 154f.
- 31 Die Idee der Helferin kommt K. im *Proceß* bei seiner Begegnung mit Leni, der Pflegerin des Advokaten: »Ich werbe Helferinnen, dachte er fast verwundert. Zuerst Fräulein Bürstner, dann die Frau des Gerichtsdieners und endlich diese kleine Pflegerin [...]«. « Es ist aber Leni, die umgekehrt K. das Stichwort eingegeben hat: Leni hat ihm gerade dringend geraten, ein Geständnis vor Gericht abzulegen; sie fährt fort: »Jedoch selbst das ist ohne fremde Hilfe nicht möglich, wegen dieser Hilfe aber müssen Sie sich nicht ängstigen, die will ich ihnen selbst leisten.« (P 143)
- 32 Die Interpretation der *Türhüter*-Parabel und der Nachweis, dass von ihr her der *Proceß* zu verstehen sei, ist Kernstück von Politzers Kafka-Buch. Danach ist nicht der Mann vom Lande oder das Gesetz die entscheidende Figur der Parabel, sondern der Türhüter. Er ist die Figur der leeren Transzendenz – eines Gesetzes, das nichts sagt; einer Offenbarung, die nichts zeigt. Das »grundlegende Paradox«, wie Politzer sagt, ist eine die Mittlerfiguren affizierende oder von ihnen ausgehende Schuld des Gesetzes: das Versagen, sich nicht als Gesetz mitzuteilen bzw. sich nicht als transzendenten Sinn zu offenbaren. Das Paradox der Kafkaschen Parabel ist der Mittler des Gesetzes, der kein Gesetz mitteilt. Das aber, kann man sagen, ist genau der Status des Texts, den New Criticism und Immanente Interpretation sich vorgesetzt hatten. (Vgl. H. Politzer: *Parable and Paradox*, »The law of the Law«, S. 167-170; für die Zeitgenossenschaft zum New Criticism kann der Satz am Anfang stehen: »What distinguishes an actual Kafka

- story from a Kafalike dream is the style of the story.« (Preface, Viii) Ohne diese Wendung der Literaturwissenschaft wäre Kafkas Text in seinen internen Genauigkeiten nicht zu lesen gewesen. Das gilt über die textimmanenten Leseweisen hinaus bis zu den rhetorischen und diskursanalytischen.
- 33 Die Hinweise im Folgenden sind in einem anderen Zusammenhang genauer ausgeführt in: Rüdiger Campe: »Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszenen«, in: Davide Giurato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.), »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«, München: Fink Verlag 2005, S. 115-132.
- 34 »[W]as mir geschehen ist, ist ja nur ein einzelner Fall und als solcher nicht sehr wichtig [...], aber es ist das Zeichen eines Verfahrens, wie es gegen viele geübt wird. Für diese stehe ich hier ein, nicht für mich.« (P 64) K. kann also im rechtlichen Sinne in seinem Namen sprechen (d.h. ohne rechtliche Vertretung) – weil er im politischen Sinn für andere spricht. Die Ironie dieses Kapitels ist es freilich, dass die Sache, um die es K. politisch geht, das Verfahren des Rechts und zwar sein eigenes ist.
- 35 Wolf Kittler hat Kafkas *Process* vor dem Hintergrund der Diskussionen am Ende des 19. Jahrhunderts gelesen, Rechtsstaatlichkeit im Strafprozess zu gewährleisten. Es geht um den Wechsel vom geheimen Inquisitions- zum Anklageprozess, der auf Mündlichkeit und Öffentlichkeit abstellt. Kittler weist auf freilich fehlgeschlagene Versuche hin, auch das Untersuchungsverfahren dem Prinzip des Anklageprozesses zu unterstellen. K.s Prozess lässt sich danach als ewige Voruntersuchung verstehen – als Verfahren, das aus dem Schatten der Inquisition niemals heraustritt. (Wolf Kittler: »Heimlichkeit und Schriftlichkeit: Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Process*«, in: *Germanic Review* 78 (2003), S. 194-222.)
- 36 »Es ist kein Zweifel«, sagte K. sehr leise, denn ihn freute das angespannte Aufhorchen der ganzen Versammlung [...], »es ist kein Zweifel, daß hinter allen Äußerungen dieses Gerichtes, in meinem Fall also hinter der Verhaftung und der heutigen Untersuchung eine große Organisation sich befindet.« (P 69)
- Zum Zusammenhang zwischen der Diskussion um Freigabe der Advokatur und Installation von Advokatenzwang auf der einen Seite und der Vorstellung von Rechtsstaatlichkeit auf der anderen vgl. zum Beispiel: Heinrich Jaques: *Die freie Advokatur und ihre legislative Organisation: Eine Abhandlung zur Reform der deutschen und österreichischen Gesetzgebung*, Wien: Braumüller 1868.
- 37 Das Umgekehrte tut der so genannte Winkeladvokat: Winkeladvokat ist, wer für Mandanten Eingaben an das Gericht verfasst, ohne vom Gericht – oder später: der Anwaltskammer – dazu befugt zu sein. (vgl. P 242f.; und Ullmann: *Das österreichische Zivilprozessrecht*, S. 143.)
- 38 Von seiner eigenen »Verteidigungsschrift« spricht K. am Beginn des Kapitel »Advokat – Fabrikant – Maler« (P 149f.), von einer »Eingabe« später, P 169-171.
- 39 Ein Gegenstück dazu, das allerdings sehr viel unscheinbarer bleibt, ist der Brief des Sekretärs Klamm im *Schloß*, von dem K. glaubt, er enthalte seine Berufung zum Landvermesser. Der Dorfvorsteher, vor Bürgel der erste Experte in Verwaltungsrecht und -praxis des Schlosses, klärt K. aber über die Unterscheidung zwischen Privatbrief und amtlicher Zuschrift auf. Nachdem er als bloßen Privatbrief identifiziert hat, was K. als amtlich bindende Erklärung verstanden hatte, fasst K. zusammen: »Sie deuten, Herr Vorsteher«, sagte K., »den Brief so gut, daß schließlich nichts anderes übrigbleibt als die Unterschrift auf einem leeren Blatt. [...]« (S 114)
- 40 Advokaten betreiben hier nur außergerichtliche, private Beratung, und stehen darum unter den Sekretären. »Mancher hat schon die Partie verloren, weil er, da er an zuständiger Stelle nicht vorwärtskommen glaubte, an unzuständiger durchzuschlüpfen versuchte. Solche Versuche müssen übrigens auch daran scheitern, daß ein unzuständiger Sekretär, selbst wenn er nächstlich überrumpelt wird und besten Willens ist zu helfen, eben infolge seiner Unzuständigkeit kaum mehr eingreifen kann als ein beliebiger Advokat oder im Grunde viel weniger, selbst wenn er sonst etwas tun könnte, da er doch die geheimen Wege des Rechts besser kennt als alle die advokatorischen Herrschaften [...]« (S 418)
- 41 Vgl. *Deutsches Rechtswörterbuch*, s.v. »Fürsprech, Vorsprech«, III.
- 42 Der Vorsteher setzt ausdrücklich die Geschichte, die er erzählt, in Beziehung zu den Akten, nach denen seine Frau während seiner Erzählung vergeblich sucht: »Ich kann Ihnen jedoch zunächst die Geschichte auch ohne Akten erzählen.« (S 100) Er schließt die Erzählung mit den Worten: »Der Akt ist also nicht gefunden«, sagte der Vorsteher, »schade, aber die Geschichte

- kennen Sie ja schon [...]« (S 113) Dabei handelt es sich offenkundig um eine Geschichte, die, wie der Vorsteher präzisiert, »nicht zur Unterhaltung« erzählt wird. (S 102)
- 43 Zur Sache vgl. Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt/Main: Fischer 2000. In ihrer grundlegenden Studie hat Vismann die Bedeutung der Aktenverwaltung aber nicht für das *Schloß* gezeigt, sondern den *Proceß* und die Türhüter-Legende. Wie in Politzers Interpretation ist wieder die Figur des Türhüters entscheidend. Vismann zeigt, dass Türsteher die ursprüngliche Aufgabe des römischen cancellarius ist. Der cancellarius steigt später auf zu einem wichtigen Beamten, der nicht nur den Verkehr des Gerichts mit Parteien und Akten reguliert, sondern auch die Publikation der Edikte besorgt. (»Kafkas Kanzleien«, S. 30-48)
- 44 Erich Heller: *The Disinherited Mind*, Cambridge: Bowes & Bowes 1952, S. 170.
- 45 Vgl. Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, Paderborn: Schöningh 1981. Zur Konzeption von Literatur als quasi-Institution – hier reformuliert als leere Institution – vgl. Jacques Derrida: *Acts of Literature*, hg. von Derek Atridge, New York: Routledge 1992.
- 46 Eduard Norden: *Die antike Kunstprosa*, Leipzig/Berlin: Teubner 1915-1923.
- 47 Zu dieser These vgl. Rüdiger Campe: »Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian, *Institutio oratoria VI, 1-2*«, in: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie*, München: Fink 2000, S. 135-152.
- 48 Innere Monologe, in denen die Person sich selbst mit Du anspricht, kommen gelegentlich im *Schloß* vor. So zum Beispiel, wenn K. den Augenblick verpasst hat, Sekretär Erlanger in seiner Sache zu sprechen: »Über ihn hinweg gingen die Befehle, die ungünstigen und die günstigen [...]. Wenn Dir Erlanger abwinkt, was willst Du tun, und wenn er nicht abwinken würde, was könntest Du ihm sagen?« (S 429)
- 49 Der Rhythmus der Prosa geht in diesen letzten Zeilen in metrische Poesie über. Deutlich wird das an dem letzten, von Kafka zwischen »Füßen« und »wachsenden« gesetzten Komma, das nicht grammatisch oder logisch, sondern rhythmisch interpungiert.
- 50 Wie eine Parodie auf diesen radikalen Zusammenfall liest sich der Eintrag, der im *Hungerkünstler*-Heft unmittelbar auf »Es war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« folgt: »Es war ein schmaler, niedriger, rundgewölbter, weiß getünchter Gang, ich stand vor seinem Eingang, er führte schief in die Tiefe. Ich wußte nicht, ob ich eintreten sollte [...]. Da kam ein Herr vorüber, wohl zufällig [...]. ›Wohin denn, Kleiner?‹ fragte er. ›Noch nirgendhin‹, sagte ich [...] – noch nirgendhin. Ich überlege erst.« (N II 380f.)
- 51 So lautet Agambens Interpretation nicht nur der *Türhüter-Legende*, sondern von Kafkas Prosa überhaupt: In der *Türhüter-Legende* sei entscheidend, dass das Gesetz nichts sage oder bedeute, aber in Kraft ist. Diese Deutung fällt wohl nicht mit Derridas Auffassung zusammen, wie Agamben annimmt; wohl aber mit der von Politzer und dem Kafka der immanenten Interpretation. Das Gesetz, das nichts sagt, aber gilt, ist für Agamben im Weiteren das Signum der Moderne. Kafka sei ihr Dichter, er erzähle das Lebens unter dem Gesetz, das in Kraft ist, ohne zu bedeuten: »[...] in Kafka's village the empty potentiality of law is so much in force as to become indistinguishable from life. The existence and the very body of Joseph K. ultimately coincide with the Trial [...].« (Giorgio Agamben: *Homo sacer. Sovereign power and bare life*, übers. Daniel Heller-Roazen, Stanford: UP 1998, S. 52f.) Dem *Fürsprecher*-Text nach ist Agambens Interpretation auf ungenaue Weise radikal. Kafkas Prosa gewinnt ihre Immanenz gerade durch die vexierbildhafte Dopplung von Gesetz und sozialem Überall. Ein Zusammenfall beider ist ihre äußerste Möglichkeit, die Einlösung und die Katastrophe.
- 52 Der sich als Fürsprecher anbietende Sekretär Bürgel im *Schloß* zieht, kaum dass K. spricht, »einen Notizblock unter der Decke hervor, um sich etwas zu notieren«. Während er sich »etwas« – offenbar K.s Worte – notiert, spricht er sie laut nach. Es ist, kann man sagen, der Augenblick des polizeilichen Aufschreibens hingemurmelter Worte. (S 408)
- 53 Damit soll in anderer Weise wieder aufgenommen werden, was Derrida in seiner Interpretation von *Vor dem Gesetz* skizziert hat: Kafkas Literatur der Institution auch als eine Stellungnahme zur Institution der Literatur zu sehen; vgl. Derrida: »Préjugés«, in: Norbert W. Bolz/Wolfgang Hübner (Hg.), *Spiegel und Gleichnis*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1983, S. 343-366.

Zachary Sng

Das Fehlläuten der Nachtglocke **Zu Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*¹**

Kafkas Romanfragment *Das Schloss* eröffnet mit einer Reihe von Szenen, in denen der verwirrte Protagonist K. seinen Platz in der Gemeinschaft, in der er gerade angekommen ist, zu bestimmen sucht. Seine Schwierigkeiten bestehen hauptsächlich darin zu beweisen, dass er vom Schloss als neuer Landvermesser gerufen wurde und sich nicht einfach als Vagabund ohne Aufenthaltsgrund und -berechtigung in der Gegend herumtreibt. Zum Ende des ersten Kapitels zeigt sich, dass diese Schwierigkeiten keineswegs so ohne weiteres zu beseitigen sein werden und dass die Frage, ob K. überhaupt vom Schloss gerufen wurde, sich als vertrackt erweisen wird. Es gibt insbesondere eine Szene, in der sich die kommenden Probleme unheilvoll andeuten:

Das Schloß dort oben, merkwürdig dunkel schon, das K. heute noch zu erreichen gehofft hatte, entfernte sich wieder. Als sollte ihm aber noch zum vorläufigen Abschied ein Zeichen gegeben werden, erklang dort ein Glockenton, fröhlich beschwingt, eine Glocke, die wenigstens einen Augenblick lang das Herz erbeben ließ, so als drohe ihm – denn auch schmerzlich war der Klang – die Erfüllung dessen, wonach er sich unsicher sehnte. Aber bald verstummte diese große Glocke und wurde von einem schwachen eintönigen Glöckchen abgelöst, vielleicht noch oben, vielleicht aber schon im Dorfe. (S 29)

Die Glocke fungiert als Vorbote der Erfüllung, als Zeichen all dessen, was im Herbeigerufenwerden, in der Anstellung versprochen schien – »die Erfüllung dessen, wonach er sich unsicher sehnte«, aber sie ist gleichzeitig Geste der Entlassung, Zeichen zum »vorläufigen Abschied«. Während K. mit dieser Ambivalenz ringt und sich fragt, ob die Glocke nun angemessener mit einem Akt der Annäherung an das Schloss oder vielmehr mit dem resignierten Rückzug zu beantworten ist, wird die Frage vorweggenommen in Form einer anderen Glocke, die in Erwiderung der ersten zu läuten beginnt. Die erste Glocke wird verdoppelt oder genauer: »abgelöst«, gleichsam gelöscht durch eine zweite, bevor die Bedeutung des ersten Läutens auch nur ansatzweise klar geworden wäre. Der zweite Glockenschlag ist dann sogar noch von größerer Ungewissheit geprägt, ist sein Ursprung doch völlig unklar. Das Spiel mit dem Wortpaar *schon* und *noch* hebt die hier wirksame Unlokalisierbarkeit hervor. K. nimmt das Schloss »dort oben« als »dunkel schon« aber möglicherweise zum Tagesende »noch zu erreichen« wahr; er wähnt sich zu Beginn des Ab-

schnitts noch auf dieser Seite einer Schwelle. Zum Ende der Passage hat sich das *schon-noch* chiasmatisch zum *noch-schon* verkehrt: Die zweite Glocke könnte »vielleicht noch oben«, ebenso gut »vielleicht aber schon im Dorfe« läuten. Wenn Schloss und Dorf die zwei Pole von Oben und Unten repräsentieren, so verschiebt sich K.s Position im Verlauf des Abschnitts, der durch die Dauer des Läutens narrativ rhythmisiert wird, von der einen auf die andere Seite der Schwelle. Der Moment der Umkehrung, der die Einstellung zur Ablehnung, zur vorauseilenden Entlassung wendet, muss stattgefunden haben, kann aber nicht lokalisiert werden.

Kafkas Romanfragment über dieses Subjekt, das nicht weiß, ob es kommt oder geht, ist einer der zentralen Texte für eine von Rüdiger Campe in seinem Aufsatz »Kafkas Institutionenroman. *Der Proceß*, *Das Schloß*«² eingeführte genrehistorische Argumentation. Campe beobachtet, dass das souveräne, autonome Subjekt, das über seine eigene Lebensbeschreibung verfügt und sie mitzuteilen versteht, die Grundlage für das Genre des Romans darstellt, wie es in den Literaturgeschichten definiert wurde, und dass die einzigartigen perspektivischen Möglichkeiten, die mit dieser Autonomie einhergehen, das Genre von allen anderen Formen der Erzählprosa trennen. Diese Art von Subjekt ist allerdings vollständig abwesend in Kafkas Romanen, in denen der Protagonist typischerweise von einem Defizit oder Mangel behaftet ist. Da die Selbstbetrachtung und Selbstbegründung des Subjekts sich in ihnen nur ergibt als Antwort aus einer An- oder Berufung, die von einer Institution ausgeht, ist die Artikulation von Subjektivität von ihrem Ursprungmoment an als parasitär oder abgeleitet gegenüber der entsprechenden Institution markiert. Diese Signatur legt den Schluss nahe, dass Kafkas Romanfragmente das Genre entscheidend modifizieren. Mit dem Begriff des Institutionenromans versucht Campe dieser Modifikation Rechnung zu tragen:

Die inhaltlich ausgeführte Autobiographie, die Erzählung des Individuums, kann im Text des Processes fehlen, weil sie ohnehin vom Diskurs der Institution artikuliert ist. Von einer romangemäßen autobiographischen Perspektive des Individuums bleibt im *Proceß* nur der formale Augenblick der Subjektivität. (198)

K. gelangt niemals dazu, seine Lebensgeschichte zu erzählen, und selbst wenn er eine solche Schilderung und Selbst-Erzählung geliefert hätte, so wäre sie doch nur eine Antwort auf die Frage von Schuld oder Unschuld gewesen, die als institutionelle Leitunterscheidung am Beginn des Textes steht. In diesem Fall wäre seine Lebensgeschichte nicht mehr als eine erweiterte Antwort auf eine Reihe von Anschuldigungen, aus denen sich Kafkas romanförmige Gerichtsverhandlung konstituiert, und ihre Ursprünge lägen eher in der institutionellen Adressierung als im subjektiven Ausdruck.

Um den formalisierenden, substitutiven Effekt zu illustrieren, den die institutionelle Adressierung auf die Subjektivität hat, verweist Campe auf zwei

Schlüsselszenen des Textes, in denen Figuren mit institutioneller Autorität K. mit seinem Eigennamen (»Josef K.«) ansprechen:

In beiden Augenblicken gibt die Institution dem Kürzel K. die formale Eignung zur Autobiographie. Sie ergänzt den Vornamen, den der Erzähler nie verwenden wird; und sie erzielt die Aufmerksamkeit, Stockung und Sammlung, die dem ewig Zerstreuten eine Rücksicht auf sich selbst erst aufnötigt oder erlaubt: K. nickt; K. stockt. (199)

Hier geht es, mit anderen Worten, um weitaus mehr als darum, einer bereits existierenden Subjektivität einfach Ausdruck zu verleihen: Was hier beschrieben wird, ist die Konstituierung und Begründung des Subjekts. Besonders bemerkenswert erscheint dabei die Beobachtung, dass dieser Prozess der Subjektkonstitution immer wieder zurückverfolgt werden kann zu spezifischen Szenarien der Kommunikation in Kafkas Texten: Eine Vorbestellung, eine Frage, ein Ruf wird vernommen – und das Subjekt antwortet oder reagiert auf diese Kommunikationsakte. Die Asymmetrien dieser Situationen sind zumeist extrem, überschatten die Kraft und Autorität der typischen »Apostrophe der Institution« (198) in Kafkas Texten doch vollständig die zerbrechlichen Äußerungen der individuellen Subjekte, die sich außerhalb der oder gegen die Autorität des institutionellen Diskurses zu positionieren suchen. Das Ergebnis ist die Eliminierung der individuellen Spezifität und Substanz der Subjektposition, die in der Folge kaum mehr ist als die Position dessen, der von der Institution adressiert wird. Mit Campes Worten: »[D]er Träger der autobiographischen Geschichte wird reduziert auf eine bloße Adresse in den Fragen und Rufen der Institution«. (199) Diese Reduktion erschüttert das Gefüge des Romans, indem sie eine außerhalb der Kommunikationsakte verankerte stabile Subjektposition als perspektivische Grundlage unverfügbar macht. Was bleibt, ist die Repräsentation dieser Akte als endloser Prozess der Subjektkonstitution; der Institutionenroman »ist in diesem Fall die Antwort auf die Frage nach dem Subjekt«. (199)

Der so durch institutionelle Adressierungen evozierte, im Subjekt installierte Mangel lässt sich niemals auslöschen oder rückgängig machen durch die sukzessiven Versuche, diese zentrale Frage zu beantworten. Die endlose Prozessualität des Antwortens bestimmt Thema wie Struktur von Kafkas *Process*, eine tiefere Einsicht in ihre Mechanismen gewährt aber vor allem *Das Schloss*. In diesem Romanfragment ist der Moment der institutionellen Apostrophe auffällig abwesend; der »Moment eines ersten Anfangs der Beziehung, einer grundlegenden Anerkennung zwischen K. und der Institution« (203) liegt zum Beginn des Romans bereits in der Vergangenheit. Dies bedeutet nun keineswegs, dass er als gegeben und gesichert vorausgesetzt werden kann. Es sind vielmehr die Unzuverlässigkeit und Unbestimmbarkeit dieser ersten Adressierung, welche die Kette von Ungewissheiten erzeugen, die den Roman bilden:

Der Kampf der Anerkennung, in dem K. sich von nun an begriffen sieht, ist die sekundäre Anerkennung [K.s durch die Institution], die immer unter der Hypothese einer ersten – wahren oder falschen – Anerkennung steht. Die Ereignisse des Romans sind nichts als unentwegte re-entries der ersten Grenzüberschreitung, des Eintritts von K. ins Dorf, das zur Domäne des Schlosses gehört. Vom Sinn dieses ersten Ereignisses oder Übertritts über die Bedeutungsgrenze der Institution entfernt er sich mit jedem re-entry weiter. Ob das erste Ereignis ein unerlaubter Grenzübertritt und ein unerhörtes Ereignis war oder nicht, wie unzugänglich unter der unaufhörlich sich fortschreibenden Wiederinszenierung des Nicht-Ereignisses der elementaren Beziehung zwischen K. und der Institution. (204)

Die Wiederholung ist so hoffnungslos wie zwanghaft, denn die Hypothese einer »ersten Anerkennung« lässt sich niemals als wahr oder falsch auflösen, sondern kann nur beharrlich als Hypothese wieder inszeniert werden. Campe's Beschreibung nimmt die Logik von Eintritt und Übertritt auf, aber diese Verortung kann gewiss auch auf die Ebene der Kommunikation erweitert werden: Die Unverifizierbarkeit des ersten Kommunikationsaktes führt zu einer Proliferation sekundärer Adressierungen und Apostrophen, die alle mit dem Makel des Mangels behaftet sind und diesen originären Mangel, das Nicht-Ereignis der ersten Apostrophierung, nur wieder inszenieren und wieder einschreiben können.

Die sich durch Kafkas Roman ziehenden gescheiterten Kommunikationsversuche mit dem Schloss nehmen ihren Ausgang also nicht von irgendeinem rein empirischen oder technischen Zusammenbruch von Kommunikationsmodi oder -medien; sie sind Symptome eines gravierenderen Problems. Es gilt, die Logik der Wiederinszenierung, die Campe am Werk sieht, abzugleichen mit der Erkenntnis, dass das originäre, in der Folge zu wiederholende Kommunikationsereignis niemals wirklich Ereignischarakter hatte, dass die originäre Apostrophierung nicht zu lokalisieren ist. Diese Unmöglichkeit erklärt sich nicht durch die begrenzten Kenntnisse über das Schloss, das die Sprecher haben; sie ist auch nicht abhängig von der jeweiligen Position eines Subjekts hinsichtlich der institutionellen Topografie und ihrer konzentrischen Kreise der Macht. Es ließe sich durchaus eine gegenteilige Schlussfolgerung ziehen: Die Schwierigkeit, das Wissen irgendeines Sprechers über das Schloss oder seinen Platz inner- oder außerhalb des Geltungsbereiches der Amtsgewalt des Schlosses genauer zu beurteilen, sind vielleicht Funktionen der Ungewissheiten, die den Status der vom Schloss ausgehenden Kommunikationsakte betreffen. Illustriert wird dies durch eine von der als »Vorsteher« bekannten Figur vorgetragene eigentümliche Rede:

Und nun komme ich auf eine besondere Eigenschaft unseres behördlichen Apparates zu sprechen. 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, geschehn, 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 geschehn 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 ist an ihnen 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. Ich weiß nicht ob in Ihrem Fall eine solche Entscheidung ergangen ist – manches spricht dafür, manches dagegen – [...]. (S 110f.)

Ohne Zweifel allegorisiert diese anthropomorphistische Darstellung des willkürlichen Apparates und seiner Entscheidungsprozesse eine fundamentale totalitäre Struktur. Aber die Passage erhellt auch das Konzept einer an das Subjekt gerichteten Adresse der Institution. Der Moment der Entscheidung gleicht einem körperlichen Ausbruch, einem unwillkürlichen Zucken, das weder seine Ankunft ankündigt noch Spuren hinterlässt. Es lässt sich nicht vorab oder im Nachhinein berechnen oder lokalisieren, und wie der zuckende Körper verweigert es die Möglichkeit einer bedeutungsvollen Beziehung zwischen innerem Entschluss und äußerem Ausdruck. Der langsame Aufbau einer Spannung bis zum Moment der so unausweichlichen wie plötzlichen Entladung ist durchaus lesbar als Paraphrase der Mechanismen, in denen elektrische Signale zur Steuerung von Kommunikationsinstrumenten verwendet werden. Der zitierte Abschnitt nimmt allerdings eine entscheidende Revision solcher Situationen vor, indem er die Signale nicht als reine Träger, sondern als Agenten und Produzenten des Inhalts vorstellt. Eine Entscheidung wird nicht andernorts gefällt und dann von diesen Signalen übertragen, vielmehr stellt die Produktion des Signals selbst die Entscheidung dar.

Die Fluktuationen und Empfindlichkeiten dieses Systems nervöser Energie kennzeichnen demnach nicht einfach einen Übertragungsapparat, der Entscheidungen übermittelt, die in einem sicheren, stabileren, weniger von den kontingenten Eigenschaften natürlicher Körper affizierten Umfeld getroffen wurden; es lässt sich, mit anderen Worten, nicht als ein ›reines‹ Medium vorstellen. Stattdessen lässt dieses chaotische Umfeld eine Vielzahl von Dingen ineinander kollabieren; es verweigert die Möglichkeit, den Agenten, den Inhalt und die Form der Übermittlung der Entscheidung voneinander zu trennen. Indem in ihm Sender, Medium und Botschaft ineins gesetzt werden, vermehrt der Abschnitt die Ungewissheiten hinsichtlich der Kommunikationsakte des

Schlusses eher als sie zu reduzieren und verkompliziert weiterhin jeden Versuch, den Moment und die Natur der institutionellen Adressierung des Subjekts doch noch auszumachen. In der Begrifflichkeit der institutionellen Topographie, die Campe als zentral für die Struktur der Romane Kafkas beschreibt: Ein gähnender Abgrund offenbart sich zwischen einem unerreichbaren *Amt* und einem unbenennbaren, nicht-identifizierbaren *Beamten*. Wer vermöchte zu sagen, ob der Vorsteher überhaupt autorisiert oder befähigt ist, über den institutionellen Apparat zu sprechen? Wenn er nicht einmal in der Lage ist, die wahre Machtstruktur zu erkennen, die in seinem kleinen Haushalt waltet – so legt es zumindest eine andere Figur K. später nahe –, über welchen Einblick könnte er wohl hinsichtlich der Operationen von etwas so komplexem wie dem Schloss verfügen? Der von ihm skizzierte Riss zwischen *Amt* und *Beamtem*, zwischen legitimierender Institution und dem im Namen der Institution handelnden Individuum, sucht auch seine eigene Rede heim und vergrößert die Möglichkeit, dass sein Verständnis der Institution wie auch des von ihm darin reklamierten Platzes verkehrt ist. Genau diese Unzuverlässigkeit lässt seine Rede aber auch herausragen: Die Worte des Vorstehers exemplifizieren exakt das Problem, das er zu beschreiben sucht. Indem er die Frage stellt, wer – und ob überhaupt jemand – über die oder im Namen der Institution sprechen kann, findet der Vorsteher sich in die Problematik verwickelt, die er darzustellen bemüht ist. Seine Rede wird nur eine weitere in der Reihe erregter Äußerungen, welche die Sprache der Institutionen bilden. Der Institutionenroman mag die Möglichkeit einer sich selbst schreibenden, selbst autorisierenden Subjektivität versagen, die individuellen Äußerungsakten zugrunde liegen und sich durch sie außerhalb der institutionellen Bestimmung ausdrücken könnte; aber die sich daraus ergebenden Folgen sind mindestens ebenso gravierend für die Idee eines institutionellen Diskurses, der die im Namen der Institution getätigten individuellen Kommunikationsakte grundieren und begründen soll.

In diesem Sinne hat das »Nicht-Ereignis[] der elementaren Beziehung zwischen K. und der Institution« (204), das Campe beschreibt, seinen Ursprung im flüchtigen Grund einer Sprache, die von Subjekt und Institution geteilt wird. Wie lässt sich ausmachen, ob K. jemals als Landvermesser gerufen wurde? Falls eine solche Entscheidung jemals als Berufung kommuniziert worden sein sollte, so war sie weder vorhersehbar noch später auffindbar. Falls eine solche Äußerung jemals getätigt worden sein sollte, so war sie weder durch eine abstrakte Institution – das Amt – autorisiert, noch jemandem zuzuschreiben, der individuell (als Beamter) im Namen der Institution hätte sprechen können. Um den Charakter und die Bedeutung von Kafkas genrespezifischer Innovation mit Rücksicht auf den Roman als das Genre der Subjektivität *par excellence* angemessen einschätzen zu können, bedarf es der Aufmerksamkeit für diesen entscheidenden Punkt: Kafka verschiebt nicht einfach den Akzent der agierenden, den Text determinierenden Kraft vom individuellen Subjekt auf die Institution oder setzt die Institution an den zuvor vom Subjekt einge-

nommenen Platz, sondern führt beide unter dem gemeinsamen Vorzeichen eines symmetrischen Unheils eng. Es ist jedenfalls unbestreitbar, dass die ganze Schwere des aus diesem Unheil entstehenden Leids nicht nur im *Schloss*, sondern auch in anderen Texten Kafkas vom Subjekt getragen werden muss. Wie antwortet man auf eine Anrufung, wenn man sich nicht sicher sein kann, dass sie sich tatsächlich als Anrufung (und nicht als Produkt einer nervösen Anomalie) vollzogen hat? Die erste Aufgabe besteht sicherlich darin zu ermessen, was die Berufung mit sich bringt, bevor sich überhaupt Verantwortung übernehmen und entsprechend handeln lässt. Wenn sich schon das erste Ermessen als verkehrt erweist, so droht alles Folgende den ursprünglichen Fehler stetig zu wiederholen und noch zu verschlimmern. Und genau das passiert im Roman: Der Traum einer zunehmend unwahrscheinlichen (Land)*Vermesserschaft* erweist sich als Albtraum einer immer wahrscheinlicheren *Vermessenheit*.³

Bereits an diesem Punkt von Kafkas Romanen zu einer kürzeren Erzählung überzugehen mag übereilt erscheinen. Es gibt gewiss noch weitaus mehr über die Sprache der Institutionen in Kafkas Romanen und über ihre genrespezifischen Implikationen zu sagen. Die Frage des Status einer Urszene des Rufes bei Kafka kann oder sollte allerdings nicht auf die Romane beschränkt bleiben. Sie erzeugt im Gegenteil eine Vielzahl textueller Spuren in den von Kafka hinterlassenen Romanen, Erzählungen, Tagebüchern und Briefen. Der Rest dieses Aufsatzes wird sich innerhalb dieses Konvolutes der Untersuchung eines Stranges widmen, der neue Perspektiven für eine Diskussion der Sprache der Subjekte und Institutionen in Kafkas Werk eröffnen soll.

Im April 1917 sandte Kafka Martin Buber zwölf zur Publikation vorgesehene Erzählungen, die von folgendem Brief begleitet wurden:

Sehr verehrter Herr Doktor!

Meine Antwort hat sich um einige Tage verzögert, da die Sachen erst abgeschrieben werden mußten. Ich schicke 12 Stücke. Zwei davon »Der neue Advocat« und »Ein Landarzt« liegen beim Marsyas; sollten Ihnen jedoch gleich diese zwei Stücke brauchbar erscheinen, hole ich sie aus dem Marsyas heraus; das wird wohl nicht allzuschwer sein. Alle diese Stücke und noch andere sollen später einmal als Buch erscheinen unter dem gemeinsamen Titel: »Verantwortung«

Ihr herzlichst ergebener

F. Kafka⁴

Diese Sammlung von zwölf Stücken wurde 1920 im Kurt Wolff Verlag veröffentlicht, allerdings unter dem von Kafka dann gewählten Titel *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. Die Relevanz des Themas und Motivs der ursprünglich

titelgebenden *Verantwortung* für Kafkas Texte im Allgemeinen und speziell für die hier zu verhandelnde Sammlung von Erzählungen ließe sich gewiss ohne Schwierigkeiten demonstrieren.⁵ Das Wort selbst ist natürlich bereits hochsuggestiv: Zumeist hört man darin die Bedeutung des Tragens einer subjektorientierten, selbst auferlegten ethischen Bürde. Selbst wenn auf keine andere Person (syntaktisch) Bezug genommen wird, so beinhaltet das Wort *verantworten* dennoch die Idee eines Antwortens, einer Antwort auf einen möglicherweise nicht näher spezifizierten Rufenden.

Man könnte argumentieren, dass in Kafkas Fall die Fragen hinsichtlich der Identität und des Status des unidentifizierten Rufenden, dem bei der Übernahme von Verantwortung zu antworten ist, von entscheidender Bedeutung sind. In einem Eintrag in das *Oktavheft H* aus dem Jahr 1918 macht Kafka folgende fragmentarische Bemerkung:

Wird Dir alle Verantwortung auferlegt, so kannst Du den Augenblick benützen und der Verantwortung erliegen wollen, versuche es aber, dann merkst Du, daß Dir nichts auferlegt wurde, sondern daß Du diese Verantwortung selbst bist. (N II 79f.)

Eine scheinbar von Außen auferlegte quälende Last verflüchtigt sich augenblicklich und hinterlässt ein Nichts, in dem das Subjekt nur sich selbst erblicken kann; der Moment der Auflösung der Verantwortung koinzidiert mit der Erkenntnis des Subjekts, mit dieser Verantwortung identisch zu sein. Akzentuiert wird dadurch der imaginäre Charakter von Verantwortung überhaupt, aber es ist bedeutsam zu vermerken, dass das Verschwinden der auferlegten Verantwortung und ihr Zusammenfallen mit dem Subjekt kein Moment der Freiheit oder (Selbst-)Ermächtigung signalisiert. Das symmetrische Spiel zwischen (*auf*)*erlegen* und *erliegen* ist illusionärer Natur; jener Moment der Unterwerfung oder des Todes des Subjekts ist keine reine Funktion der transitiven Gewalt einer vom Anderen auferlegten Verantwortung. Im Gegenteil: Die Erkenntnis über die Identität von Subjekt und Verantwortung scheint den bedrückenden Zug dieser Notiz kaum zu verringern; sie verschiebt die Last lediglich auf die unmögliche Aufgabe, eine mit einem selbst identische Verantwortung zu erfüllen oder abzulegen. Der Eintrag, der in Kafkas Oktavheft dem zitierten vorausgeht, enthält eine längere Einlassung zu demselben Phänomen:

Die erste Götzenanbetung war gewiß Angst vor den Dingen, aber damit zusammenhängend auch Angst vor der Notwendigkeit der Dinge und damit zusammenhängend Angst vor der Verantwortung für die Dinge. So ungeheuer erschien diese Verantwortung daß man sie nicht einmal einem einzigen außermenschlichen Wesen aufzuerlegen wagte, denn auch durch Vermittlung bloß eines Wesens wäre die menschliche Verantwortung noch nicht genug erleichtert worden, der Verkehr mit diesem Wesen wäre allzu sehr von Verantwortung befleckt gewesen, deshalb gab man möglichst jedem Ding die Ver-

antwortung für sich selbst, mehr noch, man gab diesen Dingen auch eine gewisse Verantwortung für den Menschen. (N II 79)

Die im ersten Satz dieser scheinbar ätiologischen Erzählung konstruierte Kette von Zusammenhängen unterstreicht die Beobachtung, dass Kafkas Verantwortung keineswegs simplifizierend versteht, beispielsweise als etwas, das mit einer persönlichen ethischen Wahl zusammenhinge. Stattdessen beginnt seine Schilderung mit einem ursprünglichen Zustand der Angst. Angst vor den Dingen weicht Angst vor deren Notwendigkeit und schließlich Angst vor der Verantwortung für sie. Diese scheinbar simple Kette wirft mehr Fragen auf als sie beantwortet: Wie zum Beispiel soll die Angst vor der Notwendigkeit als zusammenhängend mit einer Angst vor Verantwortung wahrgenommen werden? Sollte nicht das schiere Faktum einer Notwendigkeit (der Dinge) das Individuum von einem Gefühl der Verantwortung für sie befreien? Der Schlüssel zum Verständnis dieser Verbindung liegt unwiederbringlich verborgen in dem rätselhaften Wort »zusammenhängend«, das diese Kette zusammenhält. In diesem Sinne reflektiert die Kette keine kausale Relation oder zeitliche Hierarchie, sondern eine Konstellation von Begriffen, die um den zentralen Affekt der Angst gruppiert sind. Kafkas »Angst« erscheint – so wie Kierkegaards – seltsam abgelöst oder unabhängig von ihren mutmaßlichen Objekten: Die insistierende Wiederholung des Worts im Zusammenhang mit verschiedenen Objekten unterstreicht nur den Primat der Angst selbst und legt nahe, dass es sich bei ihr um einen allen Objektbeziehungen vorgängigen Zustand handelt, der erst nachträglich auf ein Objekt gerichtet wird.

Im Zusammenhang mit der oben zitierten Passage gelesen heben Kafkas Bemerkungen die Tatsache hervor, dass Verantwortung niemals primär den Charakter einer dyadischen Relation (zwischen dem Empfänger und dem Sender irgendeiner Art von Ruf) hat und auch nicht triadisch über die Figur eines Dritten, eines Vermittlers (ein »außermenschliche[s] Wesen« wie etwa eine Institution) funktioniert. Wenn sie jemals diese Formen annimmt, so nur aufgrund einer strategischen Verweigerung des Subjekts, ein Identitätsverhältnis anzuerkennen: die Identität von Subjekt und Verantwortung. Da die dyadischen und triadischen Strukturen imaginäre Bildungen sind, werden sie immer instabil und offen für weitere Rekonfigurationen bleiben, und ihre Verschiebungen und Transformationen affizieren die ursprüngliche Struktur von Verantwortung nicht. Dies steht im Einklang mit der in dem oben zitierten Abschnitt vollzogenen finalen Wendung: der apotropäischen Geste der Umkehr. Jedem Ding die Verantwortung für sich selbst zu geben bedeutet nicht, die Wahrheit der Verantwortung (d.h. die Identität des Subjekts mit ihr) anzuerkennen, sondern markiert im Gegenteil eine blinde Reaktion der Verweigerung. Daraus erklärt sich die augenblickliche Inversion, welche die Dinge nun für uns verantwortlich macht. *Verantwortung* ist mit anderen Worten weder das Objekt der Erfüllung, noch kann sie von einer *Vermittlung* oder *Erleichterung*

rung betroffen sein. Sie basiert auf einem kommunikativen Akt, einem Antworten, aber dieses Antworten wird von der fatalen Möglichkeit affiziert, dass der Ursprung der ersten Frage oder Adressierung sich nicht außerhalb des Subjekts selbst finden lässt. Wenn es niemanden gibt, an den eine Antwort zu richten wäre, dann sind alle Bemühungen um Entlastung von der Verantwortung lediglich ein fortgesetztes Herumirren auf der Suche nach ihrem Bestimmungsort. Dies zu realisieren heißt wohl, der Verantwortung zu entsagen, denn es geht einher mit der Anerkennung der Unmöglichkeit, sie zu erfüllen; sie schlicht zu leugnen ist aber gleichermaßen sinnlos: Ohne Anerkennung der Identität von Subjekt und Verantwortung bleibt nur die Umkehrung der Polarität, das Hin- und Herschieben von Elementen, ohne die zugrunde liegende Struktur zu verändern.

Auch die Situation des Protagonisten in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* erscheint geprägt durch die Verwendung von blitzartigen Verschiebungen und Inversionen – eine fatalistische Struktur hinsichtlich der Möglichkeiten, die Verantwortung entweder zu erfüllen oder ihr zu entfliehen. Ein Landarzt begibt sich auf die Mission eines Besuchs bei einem Patienten, der seiner Dienste dringend bedarf, aber der Arzt entdeckt schnell, dass er selbst auf Hilfe angewiesen ist, fehlen ihm doch die Pferde, die ihn zum Patienten befördern sollen. Die Pferde werden ihm bereitgestellt, aber ihr mysteriöses Erscheinen beschwört ein weiteres Abhängigkeitsverhältnis herauf, denn mit der Abfahrt überlässt er sein Hausmädchen Rosa schutzlos den Zudringlichkeiten des Pferdekechtes. Gezwungen, seine Verantwortung für Rosa zwischenzeitlich zu ignorieren, unternimmt der Arzt die Reise zu seinem Patienten, nur um nach seiner Ankunft von dem Patienten gedrängt zu werden, ihn sterben zu lassen. Hinzu kommt die weitere Komplikation, dass dem Patienten nichts zu fehlen und für den Landarzt nichts zu tun scheint. In einer überraschenden Wendung wird in der Seite des Patienten plötzlich eine rätselhafte Wunde entdeckt, die ihn aller seiner Kräfte beraubt. An diesem Punkt wendet sich die Familie des Patienten gegen den Doktor, entkleidet und verspottet ihn auf eine fast rituelle Weise und legt ihn in das Bett neben den sterbenden Patienten. Der Arzt entkommt durch das Fenster, fest entschlossen, heimzukehren und Rosa zu retten, aber dieselben Pferde, die zuvor so gut ihren Dienst verrichteten, erweisen sich nun als Verräter, bringen ihn von seiner geplanten Route ab und verdammen ihn zu einem Leben der ewigen Wanderschaft.

Kafkas so kurzer wie dichter Text wirft eine Vielzahl von Rätseln auf; zahlreiche von ihnen sind zurückführbar auf die plötzlichen Verschiebungen in der Eigenwahrnehmung der Situation des Landarztes. Diese zeigen sich wiederum als Unsicherheiten über die Abhängigkeitsbeziehungen zwischen ihm selbst und anderen Charakteren. Die Kompliziertheit dieser Beziehungen ist vom ersten Satz der Erzählung an evident:

Ich war in großer Verlegenheit: eine dringende Reise stand mir bevor; ein Schwerkranker wartete auf mich in einem zehn Meilen entfernten Dorfe; starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm; einen Wagen hatte ich, leicht, großbräutig, ganz wie er für unsere Landstraßen taugt; in den Pelz gepackt, die Instrumententasche in der Hand, stand ich reisefertig schon auf dem Hofe; aber das Pferd fehlte, das Pferd. Mein eigenes Pferd war in der letzten Nacht, infolge der Überanstrengung in diesem eisigen Winter, verendet; mein Dienstmädchen lief jetzt im Dorf umher, um ein Pferd geliehen zu bekommen; aber es war aussichtslos, ich wußte es, und immer mehr vom Schnee überhäuft, immer unbeweglicher werdend, stand ich zwecklos da. (D 252f.)

Der affektgeladene Kontrast zwischen frustrierter Stasis und verzweifelter Bewegungsimpuls in dieser Eröffnungsszene ist unübersehbar, aber nicht weniger bemerkenswert ist der Umstand, dass die Bewegung von Objekten der Verantwortung gelenkt erscheint. Umgekehrt käme die Unfähigkeit (oder Weigerung), diese Bewegung zu vollziehen, einem Verzicht auf die Verantwortung gegenüber diesem Objekt gleich, einem Versagen, dem Ruf zu folgen. In dem fast komischen Pathos in der Klage – »aber das Pferd fehlte, das Pferd« – erscheint das Versagen des Landarztes gegenüber diesem ersten Appell, dieser ersten Instanz der Verantwortung – dem Schwerkranken – als kontingent und von materieller Natur, jedenfalls kaum zurückführbar auf persönliche Defizite. Der Fokus des Textes verschiebt sich so auf den Status dieses Mangels innerhalb einer triadischen Relation: Der Arzt möchte seine Verantwortung gegenüber seinem Patienten erfüllen, aber ohne eigenes Verschulden fehlt das von ihm für seine Pflichterfüllung benötigte Pferd. Solch eine Sicht auf den Text legt den Verdacht nahe, dass alle folgenden Verantwortungsbeziehungen modelliert oder sogar auf unheimliche Weise generiert sind durch dieses erste unvollständige Dreieck. Schon in diesem Eröffnungsabschnitt wird die durch ein abwesendes Pferd gestörte Beziehung zwischen Arzt und Patient verdrängt und supplementiert durch die zwischen Dorfbewohnern und Arzt, und auch dieses Verhältnis ist auf das fehlende Tier gerichtet, wobei das Macht- und Bedürfnisgefüge nun umgekehrt ist: Der Arzt ist auf die Dorfbewohner so angewiesen wie der Patient auf ihn.

Der Landarzt selbst scheint die zentrale Bedeutung dieses ersten, durch das Pferd verkörperten Mangels hochzuspielen, kommt er doch immer wieder auf diese ursprüngliche Beziehung zurück, selbst dann, als sich die Ersatztiere schon längst eingefunden haben. Auch als er zum ersten Mal an der Seite des Patienten steht, denkt er erneut an die seltsamen Umstände, die ihn zu den Pferden geführt haben:

»Ja«, denke ich lästernd, »in solchen Fällen helfen die Götter, schicken das fehlende Pferd, fügen der Eile wegen noch ein zweites hinzu, spenden zum Übermaß noch den Pferdeknecht –« (D 255f.)

Der unheimliche Überfluss an übernatürlichen Pferden ist nun keineswegs beruhigend und auch nur kurzzeitig amüsant. Die ironische Bemerkung des Landarztes, höchst unangebracht im Kontext eines Besuches bei einem sterbenskranken Patienten, unterstreicht nur, dass eine Logik der Supplementarität eingesetzt hat, die zu wuchern und den ursprünglichen Bruch eher zu vergrößern denn zu heilen droht. Wenig später wird der Landarzt dieser originären Ersetzungsszene nochmals gewahr, und diesmal schlägt sein Tonfall ins Lamentierende um:

Was tue ich hier in diesem endlosen Winter! Mein Pferd ist verendet, und da ist niemand im Dorf, der mir seines leiht. Aus dem Schweinestall muß ich mein Gespann ziehen; wären es nicht zufällig Pferde, müßte ich mit Säuen fahren. So ist es. (D 257)

Aufgrund des fehlenden Pferdes steht er nun in der ominösen Schuld eines Fremden. Vielleicht wäre die Situation weniger düster, wäre es ihm gelungen, sich ein Pferd von den Dorfbewohnern zu beschaffen; doch der Umstand, dass der Ersatz von einem mysteriös und wie zufällig auftauchenden Unbekannten kommt, scheint seine missliche Lage noch zu verschlimmern. Seine Unschlüssigkeit angesichts der Frage, ob Vorsehung oder Glück ihm die Pferde zugeführt haben, weist auf die Irrelevanz dieses Themas hin. Sie kommen buchstäblich *ex nihilo* – aus dem leeren Raum einer ursprünglichen Abwesenheit. Die durch ein abwesendes Pferd initiierte Kette von Substitutionen hört hier nicht auf. Wenn das Dienstmädchen Rosa den vom Landarzt für die Ersatzpferde zu bezahlenden Preis darstellt, wie er selbst zu verstehen gibt, dann ist sie Teil dieser Kette, und die Beziehung einer Schuld oder Verantwortung, die der Landarzt ihr gegenüber empfindet, erscheint als Verdoppelung seines Verhältnisses zu dem kranken Patienten. Die Unmöglichkeit, beide Ansprüche zu erfüllen, verweist auf eine Eskalation, eine Aufwärtsspirale des Kontrollverlusts. Mit den Worten des Landarztes:

[...] daß ich diesmal auch noch Rosa hingeben mußte, dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte – dieses Opfer ist zu groß, und ich muß es mir mit Spitzfindigkeiten aushilfsweise in meinem Kopf irgendwie zurechtlegen, um nicht auf diese Familie loszufahren, die mir ja beim besten Willen Rosa nicht zurückgeben kann. (D 257)

Die hier ausgedrückte kaum zu zügelnde Frustration ist ein Symptom für die Art und Weise, in der die schnellen Wendungen des Textes seine Akteure zu überwältigen und die Erzählung vom Kurs abzubringen drohen. Die Pferde, die zu Beginn des Textes den Landarzt so effektiv zu seinem Ziel transportiert zu haben schienen, erweisen sich als zunehmend eigenwillige Kreaturen, die zum Schluss der Erzählung ihrem Lenker die Zügel entreißen. Dementsprechend erscheint das Faktum der Ersetzung des toten Pferdes durch diese Tiere

zunächst harmlos oder sogar von Nutzen, aber die dadurch ausgelöste Proliferation von Substituierungen ist letztlich verhängnisvoll. Die prominenteste und in der Literatur meistdiskutierte ist die Ersetzung des Dienstmädchens durch die so schreckliche wie faszinierende Wunde, die plötzlich in der Seite des Patienten auftaucht. Die mit dem Dienstmädchen durch den expliziten Verweis auf ihre Farbe (»Rosa, in vielen Schattierungen« [D 258]) und dem Rosa des Bisses verbundene Wunde wird – wie Pferd und Dienstmädchen – vorsichtig als vermittelndes Drittes positioniert:

Dann bin ich entkleidet und sehe, die Finger im Barte, mit geneigtem Kopf die Leute ruhig an. Ich bin durchaus gefaßt und allen überlegen und bleibe es auch, trotzdem es mir nichts hilft, denn jetzt nehmen sie mich beim Kopf und bei den Füßen und tragen mich ins Bett. Zur Mauer, an die Seite der Wunde legen sie mich. Dann gehen alle aus der Stube; die Tür wird zugemacht; der Gesang verstummt; Wolken treten vor den Mond; warm liegt das Bettzeug um mich; schattenhaft schwanken die Pferdeköpfe in den Fensterlöchern. (D 259)

Arzt und Patient liegen Seite an Seite und tauschen über die durch die mysteriöse Wunde so zart etablierte Verbindung leise Anschuldigungen und ironische Bestätigungen aus. Der Landarzt bemüht sich nicht einmal, die Wunde zu behandeln oder anhand ihrer etwas zu diagnostizieren; die Funktion eines Zeichens für die Angewiesenheit des Patienten auf den Arzt hat sie längst eingeübt. Stattdessen teilen die beiden nun ein enges Sterbebett – mit der Wunde in ihrer Mitte.

Eine kurze Bestandsaufnahme der Sekundärliteratur würde ergeben, dass die Verwicklungen dieser mit den Pferden beginnenden und in der Wunde kulminierenden Kette von Substitutionen für eine große Menge der zahllosen Forschungsbeiträge zu Kafkas Erzählung verantwortlich sind.⁶ Der Text selbst evoziert mit seinem schnellen Rhythmus und seinen nahezu halluzinatorisch anmutenden Szenen eine iterative Struktur, die auf einen ursprünglichen Mangel zurückgeführt werden kann. Dass diese Kette mit dem Ableben des überanstrengten Pferdes des Landarztes beginnt, ist allerdings durchaus diskutabel. Die anfängliche Klage über seine Abwesenheit – »aber das Pferd fehlte, das Pferd« – erscheint zunächst eindeutig, aber die Wiederaufnahme einer Struktur des Fehlens im Schlusssatz des Textes eröffnet eine andere Deutungsmöglichkeit:

Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich alter Mann umher. Mein Pelz hängt hinten am Wagen, ich kann ihn aber nicht erreichen, und keiner aus dem beweglichen Gesindel der Patienten rührt den Finger. Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen. (D 261)

Dieser Moment der Klarheit kommt für den Landarzt zu spät – »es ist niemals gutzumachen« –, der aufmerksame Leser aber ist alarmiert. Hier wird deutlich, dass die iterative Struktur nicht von dem Moment eines einfachen Mangels ausgeht und dass es ein bedeutsameres *Movens* für die folgenden Fehlleitungen und Täuschungen gibt: das Fehlläuten der Nachtglocke. Das Problem besteht nicht in der Unfähigkeit des Landarztes, dem Hilferuf in Ermangelung angemessener Transportmittel zu folgen, vielmehr ist der Ruf selbst falsch, ein *Fehlläuten*, und der Versuch einer Antwort bereits eine Fehlleitung. Der Landarzt hat schon in der Mitte der Erzählung auf die Bedeutung der Nachtglocke angespielt: »[M]it Hilfe meiner Nachtglocke martert mich der ganze Bezirk.« (D 257) Die von ihm in Gang gesetzte Ökonomie, die ihn zu zwingen schien, Rosa für die Ersatzpferde aufzugeben, ist damit kein Effekt einer generativen Kraft der Kausalität, auf welche die Irrungen und Wendungen der Erzählung zurückzuführen wären, sondern eher die sekundäre Manifestation einer darunter liegenden Struktur. Diese hätte dann wohl den Charakter eines Selbstopfers: Ein Ruf erfolgt, und die antwortende Person soll nichts Geringeres als sich selbst aufgeben.

Gemessen an der Heftigkeit der letzten Deklaration des Landarztes scheint der von ihm empfundene Betrug wenig mit der Frage nach der praktischen Notwendigkeit und Dringlichkeit des Rufs zu tun zu haben. Obgleich es tatsächlich unklar bleibt, ob und in welchem Maße der Patient oder Rosa ihn brauchen, gelangt diese Frage zum Ende der Erzählung immer mehr in den Hintergrund. Genauso wenig ist der Betrug erklärbar mithilfe einer Kosten-Nutzen-Rechnung, einer Gegenüberstellung all dessen, was er aufgegeben und im Gegenzug im Laufe des Versuches, seine Pflicht zu erfüllen respektive sich von ihr zu befreien, gewonnen hat. Die ominöse Schwere der letzten Worte lässt die Möglichkeit offen, dass nicht dieser spezielle Fall seinen Niedergang verursacht hat, sondern dass er sich bereits vor dieser Nacht, einem Fehlläuten folgend, auf hoffnungslose Missionen begeben musste. Die wahre Quelle der Probleme des Landarztes liegt damit vielleicht nicht in den Schwierigkeiten, die mit seiner Entscheidung beginnen, dem einen Ruf, dem einen Läuten zu folgen, sondern in der gleichsam naturgemäßen Falschheit dieses Kommunikationsaktes. Die genauen Umstände dieser Falschheit bleiben im Text unbestimmt, aber die Korrespondenz des Beginns mit dem fehlenden Pferd und dem Ende mit der fehlläutenden Nachtglocke eröffnet eine präzise Auslotung der komplexen Facetten des Begriffs. Mit diesen zwei Kennzeichnungen präsentiert Kafka zwei verschiedene Dimensionen desselben Wortes: Das *fehl-* in »Fehlläuten« indiziert einen durch das Läuten verursachten oder in ihm selbst liegenden Fehler, während das *fehl-* »in das Pferd fehlt« einen Mangel bezeichnet. Zwischen beiden lassen sich zahlreiche Zusammenhänge konstruieren: Im Grimmschen Wörterbuch wird am Ende des Eintrags zu *fehlen* folgende Verbindung vorgeschlagen: »zwei hauptbedeutungen, des irrens und mangels, deren zweite sich doch aus der ersten leitet, weil der irrende, fehlschla-

gende bedürftig wird und mangel empfindet.«⁷ Das irrende Subjekt beurteilt sich selbst als mangelnd, vermutlich im Hinblick auf Standards der Normalität oder Perfektion (im Sinne von Vollständigkeit). Im Falle von Kafkas Nachtglocke verhält es sich aber wohl doch etwas komplizierter. Das Wort »Fehlläuten« bezeichnet keine einfache Fehlfunktion, Unvollständigkeit oder Abweichung, deren Ursprung und Konsequenzen auf das Objekt selbst beschränkt blieben; die durch die Glocken verursachte Verirrung richtet sich auch gegen den, für den die Glocken schlagen, den mitten in der Nacht aus seinem Bett aufgeschreckten Landarzt.

Wenn die fehlläutende und -leitende Glocke einen Mangel im Sinne einer fatalen Diskrepanz oder Differenz hervorbringt, manifestiert sich diese Lücke nicht in den Instrumenten, sondern vielmehr im auf sie antwortenden Subjekt. Der fundamentale Betrug ist vielleicht nichts anderes als eine aufgedeckte Täuschung, denn das Subjekt realisiert schließlich, dass es dazu gebracht wurde, einem Ruf zu folgen, der niemals beantwortet werden kann, und dass der Versuch, die Anforderungen des Rufs zu erfüllen, bedeutet, sich selbst zum Scheitern zu verdammen. Kafkas Landarzt bemerkt allmählich die seltsame Affinität zwischen sich und dem Patienten, mit dem er dann Sterbebett wie Sterbewunsch teilt; und dies ist ein Indiz dafür, dass der von ihm angenommene Berufung deshalb nicht gefolgt werden kann, weil sie nicht von jemandem oder etwas außerhalb seiner selbst stammt. Seine Lage ist durchaus vergleichbar mit der oben skizzierten Situation des Subjekts, dem Verantwortung auferlegt wurde und dessen Niederlage in der Erkenntnis seiner Identität mit dieser Verantwortung bestand. Der Fall des Landarztes erscheint allerdings noch aussichtsloser, denn er wird sich von dieser ursprünglichen Fehlleitung nicht mehr erholen.

Der Roman *Das Schloss* wie die Erzählung *Ein Landarzt* führen den Leser damit anstelle eines verlässlichen Ursprungs zu einer Urszene der (Fehl)Kommunikation. In beiden Fällen nimmt die Kommunikation die Form einer ungewissen Bestellung, eines ungewissen Rufs an, wobei diese Ungewissheit nicht einfach hinsichtlich der Bedeutung, des Inhalts oder der Gültigkeit des Rufs besteht, sondern in der Frage, ob sie überhaupt – als Ruf – stattgefunden hat. Entsprechend lässt sich keiner dieser Phantomrufe tatsächlich im Text lokalisieren, stattdessen liegen sie zum Anfang der Erzählungen bereits in der Vergangenheit; oder – präziser gefasst – die Erzählungen beginnen vielmehr, als seien die Rufe bereits beantwortet worden, ohne allerdings Klarheit darüber zu verschaffen, ob sie wirklich erfolgt sind. Campos Vorschlag, der Institutionenroman sei »die Antwort auf die Frage nach dem Subjekt« (199), wird kompliziert durch die Schwierigkeiten, von denen die Ruf- und Antwortszene in allen Texten Kafkas betroffen sind. Der so vielen Protagonisten Kafkas

eignende verhängnisvolle Mangel ist nicht einfach Resultat einer formalen Subjektivität, wie sie von den »Fragen und Rufen der Institution« (199) evoziert und erzeugt wird; mit einem solchen Schluss ignorierte man den Umstand, dass diese Rufe ebenfalls Gegenstand oder Produkt einer solchen Kraft sind, die sie ihres Inhalts entleert und sie unwiderstehlich macht. Die institutionellen Adressen in Kafkas Texten haben so vielleicht einen noch prekäreren Status als die vom Subjekt erfolgenden Antworten: Letztere verfügen innerhalb der diegetischen Rahmung zumindest häufig noch über eine vielleicht unglückselige aber dennoch unbezweifelbare Wirklichkeit, während erstere zumeist außerhalb oder an den äußersten Rändern der Texte zu finden sind und immer im Verdacht stehen, recht eigentlich Nicht-Ereignisse zu sein.

Die hier von mir skizzierte Lektüre der Erzählung *Ein Landarzt* steht gewiss noch an ihrem Anfang, und die Analyse der Beziehungen zwischen Institution, Subjekt und Verantwortung bedarf sicherlich einer weitaus ausführlicheren Einlassung als sie hier zu leisten ist. Die hier vorgestellten Lektüreansätze zeigen aber vielleicht indirekt die Virulenz einer Dichotomie, die der Text selbst in der Beschreibung der rätselhaften Wunde präsentiert: Als »dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern« wird diese dem Leser vorgestellt. Analog dazu ließe sich konstatieren, dass der Text selbst nicht nur hinsichtlich seiner symbolischen Tiefe und Verdichtung gelesen werden sollte, wie dies oft geschehen ist, sondern dass auch seine enigmatischen, peripheralen Markierungen wie etwa die differentielle Symmetrie des Wortes »fehlen« am Anfang und Ende des Textes mitzulesen sind. Selbst eine kursorische Untersuchung dieser Peripherien würde zeigen, dass die von ihnen ausgehende Helligkeit nicht mit Klarheit und Erhellung zu verwechseln ist. Wenn die Ränder des Textes irgendwie hell werden, dann nur, weil sie auf die Instabilität ihrer Konturen, ihre Tendenz zum Exzess und Überborden verweisen. Daraus ließe sich folgern, dass eine Lektüre dieses Textes insbesondere von intertextuellen Erwägungen profitieren könnte. Deshalb möchte ich zum Schluss meinen Blick noch auf zwei solcher möglichen Verbindungen lenken.

Die symmetrischen Probleme hinsichtlich der Adresse der Institution und der Antwort des Subjekts scheinen auf einen gemeinsamen Ursprung, eine fundamentale Grundlage hinzudeuten. Gibt es eine Instanz oder eine Logik, die die Bedingungen bestimmt, unter denen Adresse und Antwort unmögliche Unterfangen werden? Wenn ja, so folgte sie einem Gesetz, einer Institution, die den Beispielen institutioneller Körperschaften in Kafkas Werk vorgängig wäre. Deren Gesetzeskraft läge dann in ihrer absoluten Priorität gegenüber der literarischen Repräsentation selbst. In ihrem Aufsatz »Dreams of Interpretation: On the Sources of Kafka's *Landarzt*«⁸ hat Karen Campbell zwischen Kafkas Erzählung und Freuds *Traumdeutung* eine faszinierende intertextuelle Verbindung herausgearbeitet, deren Substrat eine solche Rolle spielen könnte.

Im ersten Kapitel der *Traumdeutung* berichtet Freud über die Arbeit F. W. Hildebrandts, der die Beziehung zwischen Träumen und somatischen Reizen

untersucht hat. Freud zitiert drei von Hildebrandt in diesem Zusammenhang angeführte Träume, die alle einen Zug gemein haben: Sie werden durch den Klang eines Weckers beeinflusst.⁹ Im ersten Traum unternimmt der Träumer einen Morgenspaziergang zu einem Nachbardorf, wo er die Einwohner auf ihrem Weg zur Kirche sieht. Er entschließt sich, ihnen zu folgen, sich aber zuvor auf dem Friedhof abzukühlen, und während er die Inschriften der Grabsteine liest, beginnt die Kirchenglocke eindringlich zu läuten, und er erwacht aus dem Schlaf. Im zweiten von Hildebrandt geschilderten Traum findet sich der Träumer in einer Winterlandschaft wieder, wo er an einer Schlittenfahrt teilzunehmen gedenkt, aber noch lange auf den Schlitten warten muss. Als der Schlitten endlich eintrifft, muss der Träumer noch einmal warten, bis die Pferde auch bereit sind. Als diese sich endlich in Bewegung setzen, beginnen die Schlittenschellen so stark zu läuten, dass der Schlafende erwacht. Im dritten Traum beobachtet der Träumende ein Küchenmädchen, das einen Korridor entlang geht und dabei einen Tellerstapel balanciert, der herunterzufallen droht. Der Träumende warnt sie, doch das Mädchen ignoriert ihn und strauchelt, wobei die Teller mit einem lauten Krach zu Boden fallen, wodurch wiederum der Schlafende geweckt wird. In allen drei Fällen erwacht der Schlafende aus diesen »Weckerträumen« vom Klang eines echten Weckers.

Campbell führt vor, wie sich die Kernelemente von Kafkas *Landarzt* mit ein wenig Mühe aus diesen drei Träumen zusammenklauben lassen: Elemente wie die frommen Dorfbewohner, der Schneesturm, die durch die Pferde verzögerte Schlittenfahrt, das Dienstmädchen, der für die Schlittenfahrt bereitete Pelz und andere mehr haben sie tatsächlich gemein. Außerdem stellt Campbell fest, dass Freud Hildebrandt zitiert, um die somatische Erklärung der Träume zurückzuweisen. In einem späteren Kapitel präsentiert Freud dann eine eigene Version des Weckertraumes und eine daraus hervorgehende andere Hypothese. Anstatt auf den Wecker zu reagieren oder ihm zu gestatten, den Traum zu unterbrechen, entscheidet sich das Unbewusste in dieser Variante dazu, das Klingeln fundamental zu verkennen und dem Träumenden so zu einem längeren Schlaf zu verhelfen. Freud exemplifiziert diese so genannten Bequemlichkeitsträume mit einem eigenen Traum:

In einem anderen Traum gelang es mir auf ähnliche Weise, eine diesmal von einer Sinnesreizung drohende Schlafstörung abzuwehren, aber es war nur ein Zufall, der mich in den Stand setzte, den Zusammenhang des Traumes mit dem zufälligen Traumreiz zu entdecken und solcherart den Traum zu verstehen. Eines Morgens erwachte ich, es war im Hochsommer, in einem tirolischen Höhenort, mit dem Wissen, geträumt zu haben: Der Papst ist gestorben. Die Deutung dieses kurzen, nicht visuellen Traumes gelang mir nicht. Ich erinnerte mich nur der einen Anlehnung für den Traum, daß in der Zeitung kurze Zeit vorher ein leichtes Unwohlsein Sr. Heiligkeit gemeldet worden war. Aber im Laufe des Vormittags fragte meine Frau: »Hast du heute morgens das fürchterliche Glockenläuten gehört?« Ich wußte nichts davon, daß ich es gehört hatte, aber ich verstand

jetzt meinen Traum. Er war die Reaktion meines Schlafbedürfnisses auf den Lärm gewesen, durch den die frommen Tiroler mich wecken wollten. Ich rächte mich an ihnen durch die Folgerung, die den Inhalt des Traumes bildet, und schlief nun ganz ohne Interesse für das Geläute weiter.¹⁰

In Reaktion auf solche Stimuli konstruiert der Schläfer Träume, welche den Reiz anerkennen, es ihm aber erlaube, die unwillkommene Unterbrechung abzuwehren und weiterzuschlafen.

Campbells These ist durchaus gewagt: Das »Fehlläuten der Nachtglocke« hat demnach nicht nur den Landarzt, sondern auch Generationen von Kafkaforschern in die Irre geführt, sei es doch vor allem »an oblique ›in-joke‹ about the whimsical ways and means of dream production«. ¹¹ Man muss von dieser Behauptung über die komischen Untertöne in Kafkas Erzählung nicht überzeugt sein, um zu sehen, dass diese intertextuelle Beziehung interessante Möglichkeiten für die Analyse des Nachtglockenläutens in Kafkas Text eröffnet. Freuds Wecker spielt im Verhältnis zu den entsprechenden Weckerträumen eine Doppelrolle und hat eine eminente Schwellenfunktion inne. Innerhalb der Traumerzählung kann das Klingeln auf verschiedene Weise erscheinen. Es kann strategisch aufgeladen sein mit einer dichten Bedeutung oder einer rätselhaften Funktion, aber all dies ist lediglich ein Trick, um den echten Wecker zu überdecken, eine strategische Substitution, welche die Möglichkeit gewährt, das Klingeln auszublenden und unbeantwortet zu lassen. Das Klingeln selbst manifestiert sich dabei diegetisch nicht. Innerhalb der Traumerzählung kann und darf es nichts bedeuten, weil das, wonach es eigentlich ruft, das Ende eben des Traums ist. Der Wecker kann im Traum deshalb nur ersetzt werden, und eine Antwort auf substituierende Ereignisse oder Gegenstände kann niemals mit einer Antwort auf den tatsächlichen Wecker identisch sein. Dieser fungiert demnach als ein Imperativ, der nicht innerhalb der Traumnarration befolgt werden kann, und bleibt gegenüber der textuellen Ordnung, die eigentlich zu seiner Beantwortung führen soll, heterogen und äußerlich. ¹²

Aber was, wenn hier eine andere Logik am Werk wäre, eine, die sich nicht vollständig unter dem Aspekt des Komischen subsumieren lässt? Wenn der Ruf der Verantwortung einen völlig unspezifischen, undeterminierten Charakter hat, wie ich es oben ausgeführt habe, dann eignen sich seine absolute Inhaltsleere und seine Ablösung von jedweden empirischen Sprecher oder Adressaten vielleicht für die Art von parodistischer Nachahmung, die Komik und Gefahr gleichermaßen evoziert.

Das Model einer solchen parodistischen Performance lässt sich unter den Misshandlungserinnerungen finden, aus denen Kafkas *Brief an den Vater* sich zusammensetzt. Es wird vom anklagenden Ich als früheste Erinnerung und damit gleichsam als Urszene misslingender Kommunikation präsentiert:

Direkt erinnere ich mich nur an einen Vorfall aus den ersten Jahren, Du erinnerst Dich vielleicht auch daran. Ich winselte einmal in der Nacht immerfort um Wasser, gewiß nicht aus Durst, sondern wahrscheinlich teils um zu ärgern, teils um mich zu unterhalten. 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. Ich will nicht sagen, daß das unrichtig war, vielleicht war damals die Nachtruhe auf andere Weise nicht zu verschaffen [...]. Ich war damals nachher wohl schon folgsam, aber ich hatte einen innern Schaden davon. Das für mich Selbstverständliche des sinnlosen Ums-Wasser-bittens und das außerordentlich Schreckliche des Hinausgetragen-werdens konnte ich meiner Natur nach niemals in die richtige Verbindung bringen. Noch nach Jahren litt ich unter der quälenden Vorstellung, daß der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz fast ohne Grund kommen und mich in der Nacht aus dem Bett auf die Pawlatsche tragen konnte und daß ich also ein solches Nichts für ihn war. (N II 149)¹³

Das Kind scheint nach Wasser zu rufen, aber dies ist lediglich ein Vorwand; die wahre Motivation bleibt dennoch diffus: »teils um zu ärgern, teils um mich zu unterhalten.« Der Ruf, die Bitte sind letztlich »sinnlos« und beschwören eine in ihrer Unverständlichkeit besonders grausame Bestrafung herauf, denn das »Selbstverständliche« des Rufs nach Wasser kann nicht in die »richtige Verbindung« zur Strafe des »Hinausgetragen-werdens« gebracht werden. Diese Unfähigkeit erscheint kaum überraschend: Welche Antwort ließe sich schon in Verbindung bringen mit einem sinnlosen, bedeutungsfreien Ruf? Und welche entspräche einem Ruf ohne Inhalt? Ein nächtlicher Ruf birgt natürlich immer Gefahren und Risiken – für Rufenden und Gerufenen gleichermaßen. In dieser Szene wird nicht der Empfänger, sondern der Sender zu einem »Nichts« reduziert; für Hermann Kafka mögen die im Reagieren auf einen falschen Ruf liegenden Gefahren vernachlässigenswert sein, aber der junge Franz, ein Möchtegern-Landvermesser oder ein einfacher Landarzt müssen dies ungleich vorsichtiger ermesen, kann so ein Ruf doch leicht einmal zu einem unerwarteten Tod führen.

Kafkas Erzählung über Verantwortung, Berufung und die Angewiesenheit auf Hilfe kann immer nur im Scheitern münden, denn der Status der dafür fundamentalen Kommunikationsakte ist niemals mit Sicherheit zu bestimmen. Wenn dieses Kommunikationsgenre – die Adressierungen, Rufe, Bestellungen etc. – dem Konzept des Institutionenromans inhärent ist und zugrunde liegt, dann könnten sich Kafkas Romane für diese Gattung innerhalb des Romans als genauso trügerisches Fundament erweisen wie Goethes *Wilhelm Meister* für den Bildungsroman.¹⁴ Die einzelnen Institutionen in Kafkas Texten sind untrennbar von diesen Apostrophierungsakten und deshalb auch den diese kennzeichnenden Gefahren und Defiziten ausgesetzt. Institutionalität zeigt sich in Kafkas Texten nicht in der Funktion eines vermittelnden Dritten, und genauso wenig erzeugt oder wählt sie einen zuverlässig bestimmbareren Ge-

sprächspartner oder Anderen als Ursprung einer wohlgesetzten Adresse. Ihre primäre Aufgabe lässt sich von einer Bedeutungsfacette des Wortes ableiten und betrifft die Struktur der Ursprünglichkeit selbst – als ein Postulierungs- und Setzungsakt, ein jedem individuellen Äußerungsakt vorgängiges *instatuere*. Was in Kafkas Texten als dem Individuum heterogen und ihm zugleich vorausgehend instituiert wird, ist eine Unmöglichkeit der Apostrophe – ein *Fehlen*, das beides bedeutet: *Mangeln* und *Irren*, und das sowohl die Adressierungsversuche einzelner Institutionen wie auch die Antwortversuche individueller Sprecher steuert. Dass das den Text steuernde Gesetz oder die ihn bestimmende Institution sich zu ihm vollkommen heterogen verhalten, ihm äußerlich bleiben muss und in ihm nur in einer Reihe textueller Substitutionen repräsentiert sein kann (wie im Fall des Weckertraums), und dass eine Äußerung immer eine andere Bedeutung haben kann als die zunächst angenommene, oder dass sie auch rein gar nichts bedeuten kann (wie im Fall des kindlichen Rufes nach Wasser) – all dies könnten Axiome sein, die den Bereich der Literatur selbst steuern. In seiner Lektüre eines anderen berühmten Textes aus dem Erzählungsband *Ein Landarzt* stellt sich Derrida die Frage eines Gesetzes vor dem Gesetz, eines »ce qu'il faut au il faut de la loi«. ¹⁵ Dieses Gesetz *avant la loi*, vor dem Gesetz, ist – auch nach Derrida – vielleicht koexistent mit der Literatur selbst. Aber dies ist ein irreduzibles Vielleicht, denn die Literatur spielt das Gesetz lediglich – nicht ohne dabei auch mit ihm zu spielen. Oder wie Derrida es in einem späteren Gespräch ausdrückt: »[L]'institution de la littérature reconnaît, en principe ou par essence, le droit de tout dire ou de ne pas dire en disant«. ¹⁶ Erkennt sie dies nun an, so muss sie ein schweigendes Gesetz, eine schweigende Institution sein, wäre ihr eigenes Sprechen doch von denselben Unsicherheiten betroffen, die sie als Gesetz niederzulegen trachtet. Wenn die Institution der Literatur spricht, so wird daraus letztlich doch nur ein anderes mögliches *Fehlläuten*. Vor dem Roman der Institution steht also vielleicht eine Institution des Romans, das Gesetz eines Genres, das innerhalb eines allgemeinen Gesetzes der Literatur verankert ist. Diese Institution wird gleichermaßen bestimmt durch einen Status der Vorgängigkeit und die permanente Vorläufigkeit und Dynamisierung eines *In-Frage-gestellt-werdens*; sie bleibt konstitutiv an den äußeren Rändern der textuellen Ordnung. In diesem Grenzbereich muss man die Gründe für die Fehlbarkeit und Fehlerhaftigkeit individueller Apostrophierungsakte in Kafkas Texten suchen. Seine Romane mögen Antworten auf die Frage nach dem Subjekt darstellen, sie sind aber nicht einfach Institutionenromane, schlicht weil diese Frage von einer Institution ausgeht, sondern weil die Institution der Frage sowohl die Repräsentation der in den Texten erscheinenden individuellen wie der institutionellen Körper-schaften determiniert.

Anmerkungen

- 1 Übers. von Daniel Eschkötter.
- 2 Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. *Der Proceß, Das Schloß*«, in: Rüdiger Campe/Michael Niehaus (Hg.), *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, Heidelberg: Synchron 2004, S. 197-208. Zitate dieses Aufsatzes werden fortan mit Seitenzahlen im Text ausgewiesen.
- 3 Dieses Wortspiel findet sich bei Malcolm Pasley: »Kafka and the Theme of ›Berufung‹«, *Oxford German Studies* 9 (1978), S. 139-149. Der Artikel gewährt einen sehr nützlichen Überblick über die Behandlung des Themas in einer Reihe von Kafka-Texten, darunter die Romanfragmente und die kurze Erzählung *Ein Landarzt*.
- 4 Franz Kafka: Briefe. April 1914-1917, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main: Fischer 2005, S. 297 und Martin Buber: Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten, Bd. 1, hg. von Grete Schaeder, Heidelberg: L. Schneider 1972, S. 491f. Der Brief war nicht publiziert in der von Max Brod besorgten Briefausgabe von 1937. Vermutlich aufgrund dieser Publikationslage wird Kafkas erster Titelvorschlag, »Verantwortung«, in der Forschung eher selten diskutiert.
- 5 Vgl. für einen Überblick Robert Kauf: »Verantwortung. The Theme of Kafka's *Landarzt* Cycle«, in: *Modern Language Quarterly* 33 (1972), S. 420-432. Kaufs Artikel ist meines Wissens auch der erste, der den Inhalt des oben zitierten Briefes diskutiert.
- 6 Eine aktuelle Auswahlbibliographie der Sekundärliteratur zu Kafkas Erzählung findet sich in Elmar Locher/Isolde Schiffermüller (Hg.), *Franz Kafka: Ein Landarzt. Interpretationen*, Innsbruck u.a.: Studien Verlag 2004, S. 298-300.
- 7 *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde., Leipzig 1854-1960, Nachdruck München 1984, hier Bd. III, Sp. 1422.
- 8 Karen J. Campbell: »Dreams of Interpretation: On the Sources of Kafka's *Landarzt*«, in: *The German Quarterly* 60 (Summer 1987) 3, S. 420-431.
- 9 Die drei von Freud zitierten Träume sind zu finden in Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Gesammelte Werke, Bd. 2., hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt/Main: Fischer 1961, S. 29f.
- 10 Freud: *Die Traumdeutung*, S. 238.
- 11 Campbell: *Dreams of Interpretation*, S. 425.
- 12 Dies wäre ein Hinweis auf eine konstitutive Unmöglichkeit der Schließung innerhalb des Textes, ähnlich vielleicht der offenen Wunde in Kafkas Erzählung. Eine Lektüre der Wunde als Zeichen der Nicht-Schließung und eine Interpretation dieser Unmöglichkeit als Quelle für den Verrat finden sich bei Henry Sussman: »Double Medicine: The Text That Was Never a Story: A Reading of Kafka's *Ein Landarzt*«, in: *MLN* 100 (1985), S. 638-650.
- 13 Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Avital Ronell und ihrem an der Brown University gehaltenen Vortrag »Trouble in Parricide, or A Parasite Goes Postal: On Kafka's *Letter to his Father*«. Meine Argumentation bezieht sich außerdem auf ihr Konzept des Rufs in: *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Nebraska UP 1989. Besonders hervorzuheben ist dabei Ronells Analyse der Bemerkungen Heideggers zum *Gewissensruf*, der »aus mir und doch über mich« kommt. (Ebd., S. 26-42)
- 14 Dieser Aufsatz wurde nicht zuletzt angeregt durch einen im Juni 2005 an der Universität Konstanz veranstalteten transatlantischen Workshop mit dem Titel *Bildungsroman – Institutionenroman. Der Goethe- und der Kafka-Effekt*. Einer der durch diese Gegenüberstellung produzierten unheimlichen Effekte verdankte sich der Erinnerung daran, dass *Bildung* und *institutio* dasselbe bedeuten können.
- 15 Jacques Derrida: *Préjugés*. Vor dem Gesetz, Wien: Passagen 1999, S. 63.
- 16 Jacques Derrida, Gespräch mit Antoine Spire, »Autrui est secret parce qu'il est autre«, in: *Le Monde de l'éducation*, 284 (September 2000). Später veröffentlicht in Jacques Derrida/Antoine Spire: *Au-delà des apparences*, Latresnes 2002.

Arne Höcker

Literatur durch Verfahren Beschreibung eines Kampfes

I.

Kafkas zwischen 1904 und 1910 in zwei sich nur leicht voneinander unterscheidenden Fassungen entstandene Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* ist der fortgesetzte Versuch, eine Beobachtungssituation herzustellen, aus der literarisches Schreiben möglich wird. Die Erzählung, wenn denn dieser Begriff hier überhaupt noch angemessen erscheint, gleicht einem experimentellen Versuchsaufbau und ihr Modus ist ein Ringen um Perspektive. Zu Beginn perspektiviert sich der Erzähler, der abseits und allein an einem »kleinen Tischchen« einer schon fortgeschrittenen Abendveranstaltung beiwohnt, vor ihm einen »kleinen Vorrath an Backwerk« aufgehäuft hat und »an dem dritten Gläschen Benediktiner« nippt, als Beobachter des gesellschaftlichen Treibens:

Gegen zwölf Uhr standen schon einige Leute auf, verbeugten sich, reichten einander die Hände, sagten, es wäre sehr schön gewesen und giengen dann durch den großen Thürahmen ins Vorzimmer, sich anzukleiden. Die Hausfrau stand mitten im Zimmer und machte bewegliche Verbeugungen, während ihr Kleid gezierte Falten warf. (N 54)

Diese anfängliche Beschreibung hat nicht viel von einer Handlung, sie gleicht vielmehr einer Regieanweisung, die eine Bühne bereiten soll für das, was im Erzählen geschehen und vorgeführt werden kann. Die wenigen Handlungen jedoch, die das beschriebene Bühnengeschehen bestimmen, wirken starr und eingeübt, sie gehorchen ritualisierten gesellschaftlichen Konventionen, einem Zeremoniell der Verabschiedung, höflich, doch distanziert. Die Hausfrau, ihren Gästen zum Abschied freundlichen Respekt bezeugend, macht Verbeugungen, als wenn sie sich dabei bewegen würde. Nichts deutet auf das Eintreten eines originären Ereignisses hin, das sich ein hier einsetzendes Erzählen zueigen machen könnte, stattdessen inszeniert sich die Szene als Abtritt. Man kann in dieser Beschreibung unschwer ein Ritual erkennen, wie es sich im Theater nach jeder Vorstellung wiederholt: die Schauspieler reichen einander die Hände und verbeugen sich vor dem anwesenden Publikum, um kurz darauf den Bühnenraum durch eine Seitentür zu verlassen.

Kafkas Erzählung beginnt mit einem Ende, dem Ende einer Vorstellung, das zugleich das Ende einer im vorangegangenen Schauspiel erzeugten Illusion bedeutet, denn oft, so notierte Kafka in sein Tagebuch, »vergißt man im Zuschauerraum, daß nur dargestellt wird.« (T 240) Gleiches lässt sich auch für

das Erzählen behaupten, das in der bürgerlichen Romantradition, seit Blanckenburgs *Versuch über den Roman* und Goethes *Lehrjahren*, auf eben jener Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum die Identität einer Perspektive simulierte, die die Illusion einer Präsenz erzeugte und zu einer Komplizenschaft von Erzähler und Leser führte, welche letzterem eine kontemplative Haltung einzunehmen gestattete. Theodor W. Adorno hat den traditionellen Roman, dessen Idee er am authentischsten in Flaubert verkörpert sah, den bekanntlich auch Franz Kafka verehrte, mit der Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters verglichen: »Diese Technik war eine der Illusion. Der Erzähler lüftet einen Vorhang: der Leser soll Geschehenes mitvollziehen, als wäre er leibhaftig zugegen.«¹ In dem Vermögen, diese Illusion herzustellen, bewährte sich die Subjektivität des Erzählers und eröffnete sich eine »ästhetische Distanz«, wie es Adorno nannte, die dem Leser erlaubte, es sich in der »kontemplativen Geborgenheit vorm Gelesenen« gemütlich zu machen.² In der modernen, verwalteten Welt, der Welt der Sozialstatistiken und Unfall-Versicherungen, ist es mit dieser Gemütlichkeit vorbei. Die Anschaulichkeit des Erzählens wird abgelöst von der Evidenz der großen Zahl und das authentifizierende Erzählen kann sich nur noch als realistische Farce wiederholen. Anstatt eine Handlung noch weiterhin anschaulich vorstellen zu können, wird diese nun selbst zum Gegenstand von Verhandlung, und mit ihr die Bedingungen ihrer Möglichkeit, ihre Form.

Kein anderes Werk steht für dieses poetologische Verfahren der Auflösung der ästhetischen Distanz so sehr ein wie dasjenige Franz Kafkas. Als dieser am Weihnachtsabend vom 24. auf den 25. Dezember 1910 mit Schreibübungen beschäftigt ist, ordnet sich ihm sein Schreibtisch zum Theater. Doch die (Un-)Ordnung der Dinge, die aus den Fächern hervorquellen, ist »ohne Gleichmäßigkeit und ohne Verträglichkeit«, so

als wäre es im Theater erlaubt, daß im Zuschauerraum der Kaufmann seine Geschäftsbücher ordnet, der Zimmermann hämmert, der Officier den Säbel schwingt, der Geistliche dem Herzen zuredet, der Gelehrte dem Verstand, der Politiker dem Bürgersinn, daß die Liebenden sich nicht zurückhalten u.s.w. (T 138)

Der Schreibtisch als Theater, in dem sich die Dinge zueinander in Beziehung setzen und sich das äußere Leben einer sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung erschließt, ist keine schlechte Metapher für einen Ort, an dem Romane entstehen sollen. Zugleich jedoch ist der Schreibtisch auch der Ort, an dem Einstellungsgespräche geführt, Anträge verfasst, Statistiken erstellt und Akten verwaltet werden. Kafkas Amerika-Roman *Der Verschollene* kann als das Protokoll dieser Funktionen gelesen werden.³ Wenn sich der Angestellte der Arbeiter-Unfall-Versicherung Kafka nachts in den Schriftsteller Kafka verwandelt und den Schreibtisch des Büros mit dem seines Zimmers eintauscht, vollzieht sich ein Übergang, der zwei Verfahren des Schreibens, die Welt der Akten

und die der Romane miteinander vermischt, und der für Kafka zur schmerzhaften Unmöglichkeit verkommt.⁴ Benno Wagner hat diesen Übergang als »Interferenzbereich« charakterisiert, in dem man sich »nicht nur zwischen Institution und Person, zwischen öffentlichen und privaten Angelegenheiten« bewege, »sondern auch zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit, zwischen der Geschichte oder den Geschichten der Subjektwerdung des Individuums und den Dispositiven seiner Zerstreuung in die Datensätze des Durchschnittsmenschen.«⁵ Wenn Kafka diesen Übergang forciert und seinen heimischen Schreibtisch als Theater phantasiert, treffen diese beiden Welten abrupt aufeinander, ohne dass die Metapher des Theaters den Transfer vollständig bewältigen könnte. Der Bereich des Sichtbaren verschiebt sich vielmehr von der Bühne auf den Zuschauerraum, in dem sich die »gemeinsten Leute«, »alte Lebewänner«, »rohe Kerle« und »Familien mit soviel Kindern, daß man nur kurz hinschaut, ohne sie zählen zu können« (T 138) eingerichtet haben, die weder statistisch noch in ihrer Individualität erfasst werden können. Den Übergang vom Zählen zum Erzählen gestaltet die Aufzählung der Dinge, die sich nicht mehr zu einer literarischen Einheit fügen wollen. Der Schreibversuch vom Heiligabend 1910 bricht mitten im Satz ab: »Elend, elend und doch gut gemeint.« (T 139) Kafka hat noch Arbeit mit nach Hause gebracht.

Mit der *Beschreibung eines Kampfes* beschäftigt, hat Kafka nicht so schnell aufgegeben, auch wenn die Ausgangssituation durchaus die gleiche zu sein scheint. Der Abtritt der Abendgesellschaft von der Bühne der Observanz bedeutet zugleich die Einziehung der ästhetischen Distanz. Ein »Bekannter« hat den Erzähler unter den Anwesenden erblickt und kommt auf ihn zu, um ihm von einem Liebesabenteuer zu berichten, was den Erzähler als unpassende Distanzlosigkeit verärgert. War er eben noch stiller Betrachter einer sich ihm darbietenden Szene, die durch seine Augen Gestalt annahm, so sieht er sich nun selbst Blicken ausgesetzt, zu denen er sich verhalten, die er auf sich beziehen und mit denen er seine eigene Darstellung abstimmen muss. Im Blick des Bekannten glaubt er, ein belustigtes Lächeln über seine Beschäftigung wahrnehmen zu können, und als auch noch einige Herren, ein »lebhaftes Gespräch« vermutend (N 56), gähmend näher kommen, tritt er die Flucht nach vorne an und fordert seinen Bekannten zu einem nächtlichen Spaziergang auf. In der vom Mondschein erhellten Nacht, in der »hier und da jemand in einem Fenster« lehnte und »uns betrachtete« (N 58), tritt der Erzähler ins Rampenlicht einer Bühne, auf der, wie Joseph Vogl es ausgedrückt hat, »Blicke Zeichen sehen und Zeichen setzen«.⁶ Die Erzählung ist in einem Zeichenraum angekommen, in dem die Subjektivität des Erzählens sich perspektivisch verflüchtigt und sich die Distanz zum Erzählten als Abstand des erzählenden Ichs zu sich selbst vermisst. In diesem Raum ist Bedeutung im Blick des anderen immer schon vorausgesetzt und wird Deutung zum Modus eines um Perspektive bemühten Erzählens. Dieses poetologische Verfahren, das von Bildlichkeit und Beschreibung bestimmt ist, erzeugt Evidenz nicht mehr durch Sicht-

barkeit und bloßes Zuschauen. Was Kafka literarisch vor Augen stellt, ist die Vergeblichkeit dieses Unterfangens, die Vergeblichkeit, den Ursprung des Erzählens mit dem Ursprung des Subjekts in Übereinstimmung zu bringen. Der Spaziergang mit dem Bekannten inszeniert sich als ein Spiel von Blicken und ihren Deutungen, als ein unaufhörliches sich ins Verhältnis setzen. Das zuvor begonnene Gespräch will sich nicht mehr entwickeln, zu sehr ist der Erzähler nun mit sich selbst beschäftigt. Nicht einmal mehr vermag er »in gleichem Schritt« (N 58) mit seinem Begleiter zu bleiben, mal eilt er voraus, mal bleibt er hinter diesem zurück. Solange er vorausgeht, kann er sich vorübergehend wieder hineinversetzen in eine Situation, in der er als perspektivisches Zentrum selbst unbeobachtet ist, doch bleibt der Blick des Bekannten im Rücken stets gegenwärtig. Lässt er sich hingegen hinter diesem zurückfallen, perspektiviert er sich zwar als Beobachter, ist jedoch damit beschäftigt, sich des Eindrucks zu vergewissern, den er bei seinem Bekannten hinterlässt. Möglicherweise sei diesem seine »lange Gestalt« unangenehm, »neben der er vielleicht zu klein erschien«:

Und dieser Umstand quälte mich, trotzdem es doch Nacht war und wir fast niemandem begegneten, doch so sehr, daß ich meinen Rücken so gebückt machte, daß meine Hände im Gehn meine Knie berührten. Damit aber mein Bekannter meine Absicht nicht merkte, veränderte ich meine Haltung nur ganz allmählich mit großer Vorsicht und suchte seine Aufmerksamkeit von mir abzulenken [...]. (N 65)

Vergeblich, denn dieser reagiert auf die körperlichen Verrenkungen seines Gesprächspartners zunächst mit Misstrauen und gibt sich schließlich damit zufrieden, sie als eine eigentümliche Laune des Erzählers abzutun. Der wiederum interpretiert dies als Zeichen von Gleichgültigkeit; womöglich war er seinem Bekannten gar so gleichgültig, dass, sollte er sich vor ihm ins Wasser der Moldau stürzen, es den von seinem Liebesabenteuer Beseelten in seinem stillen Glück nicht einmal stören würde. Ja, die »Art der Glücklichen« sei es, »alles natürlich zu finden, was um sie geschieht.« (N 66) Eine ungeschickte Geste, eine misslungene Handlung, ein falsches Wort ist für sie nur eine Laune und die hat nichts zu bedeuten. Deswegen geht von einem Glücklichen eine besondere Gefahr aus, er ist im wahrsten Sinne des Wortes nicht zurechnungsfähig. Sein Glück, das einen natürlichen und »glanzvollen Zusammenhang« (N 66) herstellt, enthebt ihn allen gesellschaftlichen Konventionen, Regeln und Gesetzen und macht sein Verhalten daher unberechenbar und unzuverlässig. Wenn der Mensch *natürlich* wird, so hat es der Anthropologe und Institutionentheoretiker Arnold Gehlen gefasst, wird alles möglich.⁷ Was also, so setzt der Erzähler dieses Gedankenexperiment fort, wenn er nun »in die Laune käme« »mich todschlagen« zu wollen »wie ein Straßenmörder.« (N 66) Der Mord ist hier der zugleich tragischste und vollkommenste Ausdruck des Scheiterns von Kommunikation. Oder anders gesagt, er ist die vollkommene

Metapher der Auslöschung eines Subjekts, das nicht mehr in der Lage ist, sein Dasein aus sich selbst heraus zu sichern und an den komplexen Anforderungen scheitert, sein Selbst im Blick des anderen spiegelbildlich zu erfahren und reflexiv herzustellen. So scheitert die Kommunikation hier an der grundlegenden Verantwortung, die im fremden Blick gesetzten Zeichen zu internalisieren, und an der damit einhergehenden Pflicht zur Selbstbeobachtung. »Niema!s«, so heißt es in einer autobiographischen Notiz aus Kafkas Nachlass, »stand ich unter dem Druck einer andern Verantwortung, als jener, welche das Dasein, der Blick, das Urteil anderer Menschen mir auferlegte.« (N II 322) Und ein weiterer Eintrag im Tagebuch zeugt von seiner »unentrinnbaren Verpflichtung zur Selbstbeobachtung: Werde ich von jemandem andern beobachtet, muß ich mich natürlich auch beobachten, werde ich von niemandem beobachtet, muß ich mich umso genauer beobachten.« (T 874)

Die Frage, zu deren Lösung die *Beschreibung eines Kampfes* nicht beiträgt und die Kafka eng an das Thema der Beobachtung geknüpft hat, ist die nach dem Subjekt. Die Subjektivität des Erzählers, die in der Erzählung auf dem Spiel steht, ist zwischen Zwang und Freiheit, sozialer Prägung und autonomer Selbstfindung einer grundlegenden Differenz ausgesetzt, die in einer funktional differenzierten Welt die Werte und Normen bestimmt. Dem entsprechen auf der narrativen Ebene des Beobachtens und des Handelns zwei zu unterscheidende Formen der Organisation und Strukturbildung, die Gerhard Neumann als Ritual und Theater gekennzeichnet hat.⁸ Auf der einen Seite ein ritualisiertes Sozialisationspiel, geprägt von Disziplin und Vor-Schrift, auf der anderen eines theatraler Inszenierung, von Improvisation und freier Entfaltung. In der *Beschreibung eines Kampfes* sind diese beiden komplementären Formen Struktur bestimmend gegeneinander ausgespielt, indem sie sich zwar wechselseitig ablösen, allerdings niemals miteinander versöhnt werden können. Zugleich lässt die Lektüre kaum einen Zweifel darüber aufkommen, welcher Seite Kafka hier den Vorzug gibt. Die Erzählung ist beständig darum bemüht, zu einer das Erzählen bestimmenden und ermöglichenden Ordnung des Theaters zurückzufinden, die mit dem Abtritt der Abendgesellschaft bereits zu Beginn der Erzählung ihr Ende gefunden hat. Dies illustriert insbesondere eine Szene, die sich gegen Ende des Spaziergangs mit dem Bekannten als Flucht inszeniert, als Flucht in die Opazität eines Raumes, in dem Beobachten Zuschauen und Erzählen Anschauen meint:

Als wir unter dem Bogen am Ende des Quais hervortraten, rannte ich mit erhobenen Armen in die Gasse; doch als ich gerade zu einer kleinen Thüre der Kirche kam, fiel ich, denn dort war eine Stufe die ich nicht gesehen hatte. Es krachte. Die nächste Laterne war entfernt, ich lag im Dunkel. Aus einer Weinstube gegenüber kam ein dickes Weib mit einem rauchigen Lämpchen heraus, um nachzusehen was auf der Gasse geschehen war. Das Klavierspiel hörte auf und ein Mann öffnete die jetzt halboffene Thür völlig. Er spie großartig auf eine Stufe und während er das Frauenzimmer zwischen den

Brüsten kitzelte, sagte er, das was geschehen sei, sei jedenfalls ohne Bedeutung. Sie drehte sich darauf um und die Thüre wurde wieder zugemacht. Als ich aufzustehn versuchte, fiel ich wieder. »Es ist Glatteis«, sagte ich und verspürte einen Schmerz im Knie. Aber doch freute es mich, daß die Leute aus der Weinstube mich nicht sehen konnten und es schien mit daher das Bequemste hier bis zur Dämmerung liegen zu bleiben. (N 67)

Die zweite Fassung der *Beschreibung eines Kampfes* verstärkt den Eindruck der theatralen Situation noch durch leichte Modifizierungen. Das Klavierspiel hört nicht auf, sondern wird im Hintergrund schwächer fortgesetzt und untermalt somit die auf der Bühne stattfindende Inszenierung. Die zweite wesentliche Veränderung, die Kafka von der ersten zur zweiten Fassung vorgenommen hat, betrifft die Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum selbst. Denn erkennen die beiden auf der Schwelle des Türrahmens handelnden Personen in der ersten Fassung noch an, dass *draußen* etwas geschehen ist, was jedoch ohne Bedeutung sei, so löscht die zweite Fassung diese Anerkennung vollständig aus. »»Es ist ja gar nichts geschehen«, rief [der Mann] ins Zimmer hinein« (N 136), worauf beide durch die Tür im Inneren des Hauses verschwinden und sich der Vorhang für den gefallenen Beobachter schließt.

»Es ist ja gar nichts geschehen«, kann auch der Leser der *Beschreibung eines Kampfes* ausrufen, denn tatsächlich hat die Erzählung bisher ihr Versprechen nicht einhalten können, Handlung zu gestalten. Geradezu ins Plakative gesteigert, führt diese Passage vor, worum es in der Erzählung geht: um die Möglichkeit von Erzählen selbst. Zum ersten Mal seit ihrem Beginn wird die Erzählung ihrem Namen gerecht: es wird erzählt, wo vorher Blicke und Deutungen sich wechselseitig ablösten und ein Fortschreiten von Handlung sowie einen perspektivischen Standort des Erzählers konsequent verhinderten. Aber erzählt wird hier auch, dass nicht erzählt wird. Oder anders gesagt, erzählt wird ein Geschehen, in dem es darum geht, dass nichts geschehen ist.

Das gleich in mehrfacher Hinsicht vermeintliche Glück des Erzählers, der auf dem harten und kalten Pflaster der Gasse endlich seine ersehnte Position gefunden zu haben glaubt, währt nicht lang. Schon ist sein lästiger Begleiter wieder bei ihm und erneut beginnt das Ringen um Perspektive. Nur durch konzentriertes Anschauen der leblosen Statue Karls des Vierten auf der nach diesem benannten Brücke, kann sich der Erzähler noch seines Standpunktes versichern. Kurz bevor die Erzählung jeden realistischen Anspruch aufgibt, der Erzähler auf den Rücken des Bekannten springt und den Leser zu einem geradezu surrealen Ritt einlädt, schreit er seinen Begleiter an: »Los mit den Geschichten! Ich will nichts mehr in Brocken hören. Erzählen Sie mir alles, von Anfang bis zu Ende. Weniger höre ich nicht an, das sage ich Ihnen. Aber auf das Ganze brenne ich.« (N 140)

Dieser Ausruf kann geradezu als Kommentar zu der Erzählung verstanden werden, deren Anfang bereits ein Ende ist und die aus dieser Aporie nicht mehr hinausfindet.

II.

»Es kommen [...] immer nur abreiende Anfänge zu Tage, abreiende Anfänge«, notiert Kafka einmal verzweifelt in sein Tagebuch. (T 227) An selber Stelle ist später vom »Unglück eines fortwährenden Anfangs« die Rede, und vom »Fehlen der Täuschung darüber, daß alles nur ein Anfang und nicht einmal ein Anfang ist [...]«. (T 863) Seinem Begehren nach einem vollendeten Ganzen, »wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende« (T 227), hat Kafka nach eigenen Aussagen bekanntlich nur ein einziges Mal entsprechen können. Darum wollte er auch die »in der Nacht vom 22 zum 23 [September 1912] von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug« (T 460) niedergeschriebene Erzählung *Das Urteil* als seinen literarischen Durchbruch verstehen. Doch auch danach hat sich das Problem des Anfangens für Kafka nicht erledigt, es rückt nun jedoch auf eine andere formal charakteristische Weise ins Zentrum seiner literarischen Versuche.

Für seine Anfangs- und Schreibblockaden hat Kafka in seinen Tagebüchern und Briefen immer wieder nach Erklärungen gesucht und diese darin gefunden, dass die Arbeit im Büro ihn zu stark beanspruchte. Literarisches Schreiben ist für ihn nur als ein Schreiben jenseits des Büros denkbar und als eines, das ihn von den Zwängen des bürokratischen Apparates, dem er tagsüber seine Fähigkeiten lieh, befreite. Als Kafka am 17. Dezember 1911 den Plan einer »Selbstbiographie« erwägt, notiert er in sein Tagebuch:

Meinem Verlangen eine Selbstbiographie zu schreiben, würde ich jedenfalls in dem Augenblick, der mich vom Bureau befreite, sofort nachkommen. Eine solche einschneidende Änderung müßte ich beim Beginn des Schreibens als vorläufiges Ziel vor mir haben, um die Masse der Geschehnisse lenken zu können. Eine andere erhebende Änderung aber als diese, die selbst so schrecklich unwahrscheinlich ist, kann ich nicht absehen. Dann aber wäre das Schreiben der Selbstbiographie eine große Freude, da es so leicht vor sich gieng, wie die Niederschrift von Träumen und doch ein ganz anderes, großes, mich für immer beeinflussendes Ergebnis hätte, das auch dem Verständnis und Gefühl eines jeden anderen zugänglich wäre. (T 298)

Die Bedingungen für diese Selbstbiographie bleiben in Kafkas Formulierung paradox. Vorstellbar ist dieses Schreiben nur unter der Voraussetzung der Befreiung vom Büro, zugleich ist diese Befreiung nur durch das Schreiben der Selbstbiographie denkbar, sie ist gleichermaßen ihre Ermöglichung wie das ihr von Anfang an vorausgesetzte Ziel. Man stößt auch hier wieder unweigerlich auf das Problem des Anfangens, das voraussetzen muss, was umzusetzen das

Schreiben prozessual erst durch sich selbst hindurch verspricht. Mit der Selbstbiographie ist darüber hinaus schon benannt, was in diesem Schreiben auf dem Spiel steht: die Vorstellung des von allen äußeren Zwängen befreiten Subjekts, das sich zu seiner eigenen Lebensgeschichte in Beziehung setzt und sich in diesem Prozess seiner selbst gewiss wird. Diesen autobiographischen Anspruch mit seinem literarischen Programm gleichzusetzen, erscheint plausibel vor dem Hintergrund eines weiteren Tagebucheintrags, den Kafka nur zwei Wochen später notierte. Es ließe sich nicht vermeiden, schreibt er dort, in einer Selbstbiographie das Wort ›öfter‹ zu benutzen, wo es wahrheitsgemäß ›einmal‹ heißen müsste. Diese Ersetzung aber würde den Schreibenden über Partien hintragen, »die vielleicht in seinem Leben sich gar nicht vorgefunden haben aber ihm einen Ersatz geben für jene, die er in seiner Erinnerung auch mit einer Ahnung nicht mehr berührt.« (T 342) Autobiographisches Schreiben ist Vollzug des Lebens als und durch Literatur, darum aber auch immer nur Ersatz des Lebens oder gar, wie man für Kafka behaupten könnte, sein Entzug.

Mit dem projektierten Schreiben einer Selbstbiographie unter literarischen Bedingungen rückt Kafka sein Schreiben in Beziehung zu einer literarischen Tradition, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Leben und Literatur wirkungsvoll kurzgeschlossen hat und für die die Gattung des Romans als abgeschlossene Geschichte einer Individuation und Subjektwerdung das Formprinzip abgibt. Mit dem Roman ist die Forderung nach dem *Ganzen*, dem zielgerichteten, auf Kausalität und Finalität ausgerichteten Schreiben, dessen Unmöglichkeit Kafka so oft beklagte, bereits vorgegeben und formal untrennbar an eine Perspektive geknüpft, aus der sich Lebensgeschichten narrativ entwickeln lassen und die zugleich die Autonomie des Subjekts begründet, das von hier aus über seine eigene Geschichte souverän verfügen kann. Diese Illusion eines Ursprungs, der doch selbst niemals voraussetzungslos sein kann, ist es, an dem Kafka verzweifelt, wenn er schreibend in fortlaufend sich wiederholenden Anfängen stecken bleibt. Zwar lassen sich all diese Anfänge noch als Versuche begreifen, das Subjekt den Fesseln der es umgebenden Zwänge zu entwinden, oder in Kafkas Worten, dem Büro zu entkommen, doch führen sie nur die Vergeblichkeit dieses Unterfangens in der modernen funktionalisierten, und wie Adorno es ausdrückte, »verwalteten, von Standardisierung und Immergeleichheit«⁹ geprägten Welt vor. Formal scheidet diese Literatur an der modalen Feststellung einer Perspektive, aus der sich dem Subjekt die Welt sinnlich wahrnehmbar erschließen soll. Auf eine eigentümliche aber charakteristische Weise arbeitet sich Kafkas Erzählen solchermaßen am Modell des Romans und seinen Formvorgaben ab. In Kafkas frühen Erzählungen geschieht dies noch anhand eines theatralen Beobachtungsmodells, das im traditionellen Roman für die mimetische Erzeugung von Wirklichkeit einstand. Den Ausgang dieser Erzählungen bilden zumeist sich im Detail verlierende Beschreibungen, die den Boden bereiten sollen für die narrative Inszenierung

einer Handlung, doch wie in der *Beschreibung eines Kampfes* scheitern sie mit zunehmender Komplexität immer wieder daran, vom anschaulichen Beschreiben zum vorstellenden Erzählen fortzuschreiten. In einem späten Tagebucheintrag, der auf die Zeit der beginnenden Arbeiten am *Schloß*-Roman datiert, hat Kafka diese Form des Erzählens als »Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung« bezeichnet und als »Trost des Schreibens« – »merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender« – das »Hinausspringen« aus dieser Reihe in Aussicht gestellt, »indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird«. (T 892) »Eine höhere, keine schärfere«, betont Kafka, »und je höher sie ist, je unerreichbarer [ist sie] von der ›Reihe‹ aus«. (T 892) Man mag in dieser höheren Art der Beobachtung so etwas wie eine Beobachtung zweiter Ordnung erkennen, eine Beobachtung, die zwar unerreichbar, aber doch nicht vollständig losgelöst von der »Reihe« ist, und die den Blick richtet auf die Aporie des Erzählens, die in dem alternierenden Schema von Tat und Beobachtung eine des verfehlten Anfangs und unmöglichen Endes ist.

Eine solche Beobachtung hat Kafka zunächst im Tagebuch erprobt, dem Ort autobiographischen Schreibens schlechthin. »Die Frage des Tagebuchs ist gleichzeitig die Frage des Ganzen«, schreibt Kafka auf Reisen, und es enthalte zugleich »alle Unmöglichkeiten des Ganzen.« (T 1062) In seinen Tagebüchern nimmt Kafka die Bedingungen des Lebens unter dem Primat der Literatur in den Blick und entwirft an dieser Grundopposition sein poetologisches Programm. Dieses wird in den Tagebüchern nach seinen eigenen Möglichkeiten befragt; das Tagebuchschreiben Kafkas ist ein Schreiben, das sich selbst kommentiert und beobachtet auf der Ebene eines gelebten Lebens, das selbst nichts anderes ist als Schreiben und nichts anderes sein will als Literatur.

Unter anderen formalen Voraussetzungen hat Kafka in seinen späteren Erzählungen und seinen Romanen auf ein Beobachtungsmodell umgestellt, das in einem gewissen Sinne dem des Tagebuchschreibens entspricht, insofern es die Möglichkeitsbedingungen autobiographischen Schreibens nun zum eigentlichen Fokus des Erzählens macht. Das Problem des *Ganzen* und damit das des Anfangs, in dem das *Ganze* bereits beschlossen sein muss, ist zwar weiterhin durchgehend präsent, doch es ist nun vielmehr das Motiv, an dem sich das Erzählen ausrichtet, als das Problem, an dem es zu scheitern droht.

Mit der Umstellung auf eine andere Art der Beobachtung ändert sich das literarische Verfahren Kafkas und damit der perspektivische Ausgangspunkt des Erzählens. In den späteren Erzählungen und Romanen treten an die Stelle des Subjekts, das über seine eigene Lebensgeschichte souverän verfügt, Instanzen, für die das Leben und die Biographie nicht Gegenstand von Erzählen, sondern von Verwaltung ist. Der Anfang als literarische Ursprungs- und Befreiungsszene des Subjekts trifft auf die modernen Verhältnisse, in die es funktional eingebunden ist, auf Institutionen, die das Leben einem sozialtechnischen Kalkül entsprechend statistisch verwalten. Kann man darin einerseits die Aus-

geliefertheit des modernen Subjekts an einen unmenschlichen Apparat erkennen, so kann der perspektivische Fokus auf die Institution unter formalen Gesichtspunkten als Lösungsmodell eines Problems verstanden werden, dem mit konventionellen Formen des Erzählens nicht mehr beizukommen war.

In diesem Sinne hat Rüdiger Campe Kafkas Romane als »Institutionenromane« gekennzeichnet und die These aufgestellt, diese seien eine Antwort auf die Frage nach dem Subjekt.¹⁰ Institutionen, so Campe, treten in Kafkas Romanen »an die Stelle der autobiographischen Ursprungsperspektive«, sie nehmen »die Perspektive des Ersatzes der Autobiographie ein und halten an ihr fest, indem sie ihre eigene Auflösung und Formalisierung unaufhörlich in Gang halten.«¹¹

Institutionen treten also in Kafkas Werk genau dort in Funktion, wo die Erzählung des Subjekts ihren und damit seinen Ursprung verfehlt. Insbesondere also gleich am Anfang. Am Anfang von *Der Proceß* steht die Verhaftung K.s, am Anfang von *Das Schloß* K.s Ernennung zum Landvermesser. In den späteren Texten Kafkas wird Subjektivität nicht mehr erschrieben, sondern zugeschrieben. Und ganz wie in einer kurzen theoretischen Erzählung Louis Althusser's findet das Subjekt seinen Ursprung in der Anrufung durch die Institution:

Man kann sich diese Anrufung nach dem Muster der einfachen und alltäglichen Anrufung durch einen Polizisten vorstellen: »He, Sie da!« [...] Ein Individuum [...] wendet sich um in der Ahnung, dem Glauben, dem Wissen, es sei gemeint, und erkennt damit an, dass es ›gerade es ist‹, an den sich der Anruf richtet.¹²

Tatsächlich, so fügt Althusser seiner kleinen, so alltäglichen wie *kafkaesken* Geschichte hinzu, gingen diese Dinge ohne jede zeitliche Abfolge vor sich. Sie sind immer schon geschehen. Das heißt, dass ihre Erzählung, und das gilt auch für jene Althusser's, immer nur nachträglich ist. Kafkas Erzählen, so ist sich die Kafka-Forschung seit jeher einig, ist ein verspätetes Erzählen. Doch müsste man vor dem skizzierten Hintergrund nicht geradezu umgekehrt behaupten, dass es ein verfrühtes Erzählen ist, dass es *für* das Erzählen zu früh kommt? Es ist immer schon da, bevor erzählt werden könnte und kennt somit die Bedingungen für das Erzählen, die dieses ausblenden muss, um erfolgreich sein zu können.

Man kann dies auch literaturgeschichtlich und genretheoretisch fassen. Wenn der *Institutionenroman* die Antwort auf die Frage nach dem Subjekt ist, wie Campe meint, dann weil diese Frage schlechthin die des Romans ist, weil die Frage von der Gattung des Romans ausgeht. So gesehen ist die Institution die Antwort auf den Roman als Form. Die Form des Romans, die seinem ästhetischen Anspruch nach identisch sein soll mit der Form des Lebens, also *Lebensform* ist,¹³ bedingt die Institution, weil sie diese insgeheim bereits als Form vorausgesetzt hat.

Dementsprechend also beginnen Kafkas Romane nicht zu spät, sondern zu früh. Sie beginnen nicht dort, wo das Subjekt seine Subjektwerdung als Erzählung wiederholt und ihr den Anschein eines autonomen Ursprungs verleiht, sondern dort, wo sich diese Erzählung zuallererst legitimiert, mit der Anrufung durch die Institution, auf die das angerufene Subjekt mit seiner Lebensgeschichte antwortet. An die Stelle der autobiographischen Erzählung des Romans tritt bei Kafka die Verhandlung ihrer funktionalen Voraussetzungen und damit die Verhandlung von Form. Anders ausgedrückt: an die Stelle der »inhaltslich ausgeführten Autobiographie«¹⁴ tritt das Verfahren ihrer Legitimation.

III.

Man kann dafür in Kafkas Werk viele Beispiele finden. Selbstverständlich die Romane *Der Proceß* und *Das Schloß*, aber auch *Der Verschollene*, wo der Held immer wieder verstoßen wird, von Kapitel zu Kapitel von einem sozialen Raum in den nächsten wechselt und jeweils von Neuem beginnen muss. Man könnte an den Affen Rotpeter denken, der von den hohen Herren der Akademie bestellt wird, um von seinem äffischen Vorleben Bericht zu geben und Rechenschaft abzulegen, und wohl am Prominentesten an die in den *Proceß*-Roman eingeklammerte Parabel *Vor dem Gesetz*, in der sich das Problem der Legitimation ganz konkret im Sinne einer Zugangsfrage stellt und sich gerade denen verschließt, die es mit dem Schlüssel der Interpretation aufzuschließen versuchen und nicht als »Verfahrenstechnik« verstehen.¹⁵

Am Ausdrücklichsten hat Kafka das Problem legitimierenden Verfahrens allerdings im *Schloß*-Roman behandelt, in dem die Anerkennung K.s als Landvermesser, die mit seiner Ankunft im Dorf bereits vollzogen ist, von Kapitel zu Kapitel jeweils neu verhandelt wird. »Nirgends noch«, heißt es dort einmal mit unmissverständlicher Klarheit, »hatte K. Amt und Leben so verflochten gesehen wie hier, so verflochten, daß es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt.« (S 94) Doch ist dies schon gleich am Anfang des Romans klar. Von Beginn an steht K.s Leben im Dorf unter dem Zeichen seiner beruflichen Anerkennung als Landvermesser, erst diese rechtfertigt seine Anwesenheit im Wirtshaus und im Dorf, das in den Einzugsbereich und damit in den Besitz des Schlosses fällt und in dem Meldepflicht herrscht. K.s Leben steht von Anfang an unter der Voraussetzung einer solchen Legitimation und sein Bestreben richtet sich von nun an beständig darauf, diese schriftlich, gewissermaßen Schwarz auf Weiß, von offizieller Seite zu erwirken. Das autobiographische Element des Romans reduziert sich im *Schloß*-Roman auf diesen einzigen Akt der Anerkennung und die Erzählung findet daran ihre Fortsetzung, dass sie die Instanzen durchläuft, die das Leben K.s solchermaßen an Institutionen ausrichten. Der *Schloß*-Roman ist der Roman eines Verfahrens und als Verfahren, er führt auf formaler Ebene aus, was er inhaltlich verhandelt.

Der Begriff Verfahren ist dementsprechend in seiner zweifachen Bedeutung aufzufassen, als poetologisches, figuratives und narratives Verfahren einerseits, als legitimierende Form staatlicher, sozialer sowie rechtlicher Verwaltung und Organisation andererseits. In Kafkas *Institutionenromanen* – und das wird am *Schloß*-Roman besonders deutlich – verschränken sich diese literarischen Verfahren mit jenen bürokratischer Verwaltung und bilden ihren Formzusammenhang.¹⁶ Das literarische Verfahren des Romans, das aus dem Blick des Helden dessen Leben in der Welt einrichtet, trifft auf das Verfahren von Institutionen, durch das diese das Leben von Menschen einrichten. Wenn dem so ist, dann steht im *Institutionenroman* die Form des Romans selbst zur Disposition, indem seine grundlegende Voraussetzung zur Verhandlung kommt. Denn die Erzählbarkeit der Geschichte findet ihren Grund dann nicht mehr in der Fiktion ihres Ursprungs im Subjekt, aus dessen Perspektive sie sich als Form des Romans erfüllen konnte, sondern bedarf einer anderen Fiktion, die das Erzählen legitimiert, und sie findet diese in den Institutionen. Mit dieser Umstellung auf Institutionen gewinnt der Roman seine Form nun nicht mehr am Leben des Subjekts, sondern an den Verfahren, in die dieses institutionell eingebunden ist. Behaupten möchte ich im Folgenden, dass die Umstellung, die Kafka vornimmt, die Umstellung des Romans auf die Form des Verfahrens ist.

Evident wird diese Umstellung zunächst nicht nur auf der Ebene des dargestellten Inhalts, sondern auf der seiner darstellenden Verfahren. Kafkas Erzählen gehorcht nicht mehr den Gesetzen der Sichtbarkeit, die die wahrnehmbare Erfahrungswelt des Subjekts beherrschten, sondern den Gesetzen der Funktionalität. Das »Verfahren Kafkas«, hat Adorno geschrieben, ziehe die Distanz zum Erzählten vollends ein: »bald wird der Leser draußen gelassen, bald durch den Kommentar auf die Bühne, hinter die Kulissen, in den Maschinenraum geleitet.«¹⁷ In diesem Sinne sprach Arnold Gehlen davon, dass bei Kafka der »Verlust und das Herumtaumeln der Zentren« anschaulich werde.¹⁸ Die subjektive Wahrnehmungen der Figuren, die Kafkas Schreiben bevölkern, treffen immer wieder auf eine Bildlichkeit der Beschreibung, deren Bedeutung nicht mehr referentiell erschlossen werden kann, sondern wie die Schrift, die der Apparat der *Strafkolonie* dem Delinquenten auf den Rücken tätowiert, am eigenen Leib schmerzhaft entziffert werden muss. Das bloße Bild enthüllt seine wahre Bedeutung nicht mehr durch Anschauung und lässt stattdessen einen Apparat in Erscheinung treten, der auf seine funktionalen Bedingungen verweist. Folglich wäre Kafkas literarische Bildlichkeit, wie Burckhardt Wolf feststellt, »als ein Verfahren zu beschreiben, das Evidenz durch Abstraktion erreicht.«¹⁹ Das exzessive Beschreiben führt in Kafkas Prosa nicht zu einer Orientierung in der Welt, durch die sie sich dem beobachtenden Subjekt und durch dieses hindurch dem Leser erschließt, sondern unterbricht solche Wahrnehmungsprozesse und greift das Erzählen genau dort an, wo es sich aus der Perspektive des Subjekts ereignen soll.

Ganz in diesem Sinne hat Viktor Sklovskij in einem insbesondere vom russischen Formalismus viel rezipierten Aufsatz von der *Kunst als Verfahren* gesprochen.²⁰ Darin beschreibt er die Literatur als ein Verfahren – eine Technik oder einen Kunstgriff, so die divergierenden Übersetzungen des Aufsatzes – der Unterbrechung. Sklovskij tritt damit einer weit verbreiteten Auffassung explizit entgegen, die der Literatur eine bildgebende Funktion zuschreibt, die es ihr ermöglichen soll, die Unanschaulichkeit und Abstraktheit der äußeren Welt vorstellbar und anschaulich zu machen. Dem setzt er entgegen, dass die Literatur sich vielmehr bestimmter Verfahren, Techniken oder Kunstgriffe der Verfremdung und der Komplizierung der Form bediene, die ihre anschauliche Beziehung zur äußeren Welt unterbrechen und das ästhetische Objekt der Dichtung als eines von artistischen Verfahren produziertes ausstellen. Dementsprechend bestimmt sich die Literatur als ein künstlerisches Verfahren, das beständig über sich selbst Auskunft gibt.

Ich möchte hier nun noch einen anderen Verfahrens-Begriff einführen, der mit jenem literaturtheoretischen und darstellungstechnischen Konzept Sklovskijs zunächst kaum etwas gemein zu haben scheint. *Legitimation durch Verfahren* hat Niklas Luhmann eine frühe, 1969 erschienene Studie betitelt, in der er das Verfahren als ein soziales System beschreibt, das unabhängig von Kriterien wie Wahrheit oder Gerechtigkeit, Entscheidungsfindungen ermöglicht und Entscheidungen legitimiert, indem es die Erwartungshaltungen und das Verhalten der am Verfahren Beteiligten entsprechend normativer Regeln umformt und kanalisiert.²¹ Verfahren sind, Luhmann zufolge, Systeme eigener Rationalität, sie sind strukturell so organisiert, dass sie das Handeln Einzelner zwar nicht festlegen, es jedoch in eine bestimmte funktionale Perspektive bringen. Das Verfahren schaffe somit seine eigene Realität und Geschichte und damit eine »Matrix möglicher Ereignisse«,²² die als verlässlich angenommen werden können. Luhmann kann damit das Verfahren vom Ritual abgrenzen, denn es könne nicht als eine festgelegte Folge bestimmter Handlungen angesehen werden, auch wenn Verfahren durchaus ritualisierte Elemente in sich aufnehmen können. Sie könnten beispielsweise das Anfahren erleichtern, »bis sich die Szene selber trägt.«²³ Das Verfahren ist in Luhmanns Sinne ein auf Kontinuität angelegtes System, das wesentlich auf Rollengestaltung und Rollenübernahme, also auf Darstellungen beruht. Es sichert sein Funktionieren nicht dadurch, dass es das Handeln in eine vorgeschriebene Form zwingt, sondern zeichnet sich im Gegenteil durch seine tendenzielle Offenheit aus, eigentümliche Verfahrensrollen auszubilden, auf die dann jedoch im weiteren Verlauf bindend zurückgegriffen werden kann. Auf der Ebene von Rollen führt es somit eine Unterscheidung ein, die das Verfahren von der Umwelt, Verfahrenspraxis von alltäglicher Praxis trennt. Das Verfahren lässt sich also zusammenfassend als eine Form beschreiben, die ihre Form prozessual aus sich selbst heraus generiert. Es siedelt sich an zwischen Vorschrift oder Setzung und freier Entfaltung, oder, um die frühere Unterscheidung Gerhard Neumanns hier

wieder aufzugreifen, zwischen dem formalisierten Ritual und der freien Form der Improvisation im Theater.

Nun mag der Vergleich der beiden Verfahrenstheorien Luhmanns und Sklovskijs durchaus illegitim erscheinen, zumal er erst durch eine vielleicht unzureichende Übersetzung eines Aufsatztitels nahe zu liegen scheint. Und tatsächlich fallen zunächst die Unterschiede ins Auge. Denn während Luhmann die Kontinuität von Entscheidungsprozessen hervorhebt, betont Sklovskij an den künstlerischen Verfahren gerade ihr Moment der Unterbrechung. Während Luhmann an der Legitimation staatlicher, rechtlicher und sozialer Einrichtungen interessiert ist, geht es Sklovskij um literarische Techniken. Doch in einem wesentlichen Punkt lässt sich eine Gemeinsamkeit der beiden ansonsten so unterschiedlichen Ansätze festmachen. Sowohl für Luhmann als auch für Sklovskij sind es Darstellungen und Darstellungsleistungen, an denen sich die für beide Konzepte wesentliche Unterscheidung zwischen Verfahren und Alltagswelt vollzieht und die Eigengesetzlichkeit des Verfahrens, sei es als institutionelles oder literarisches System, begründet. Diese strukturelle Ähnlichkeit beider Ansätze erlaubt es, sie miteinander in Beziehung zu setzen, und insofern sie sich auf Formen der Darstellung gründen, für die Literatur und hier im Speziellen für die Beschreibung von Kafkas Verfahren fruchtbar zu machen.

IV.

Bei Kafka gehen diese beiden unterschiedlichen Verfahren, das künstlerische Verfahren der Unterbrechung durch Verfremdung und Komplizierung der Form und das Verfahren institutionalisierter Abläufe, ineinander über und greifen gar Form bestimmend ineinander. Die vielen Beschreibungen Kafkas und die zu bloßer Form gerinnende Anschaulichkeit seiner Texte führen auf der Ebene des Erzählens zu einer Unterbrechung im Perspektivischen. Wie in der *Beschreibung eines Kampfes* artikuliert sich in den frühen Texten Kafkas das unbedingte Begehren, erzählen zu wollen, doch ist dieses Begehren nur noch dadurch einzulösen, dass es jeden realistischen Bezug vollends tilgt und sich zu Höhenflügen des Phantastischen aufschwingt. In seinen späteren Texten und seinen Romanen hingegen gelingt es Kafka das Narrativ zu stabilisieren, jedoch nur indem er die Souveränität des Erzählens an Institutionen und deren Organisation durch Verfahren abtritt. Das Subjekt findet zu seiner Lebensgeschichte nicht mehr durch sich selbst, sondern bekommt sie in einem gewissen Rahmen vor- und zugeschrieben. Weder Ritual noch Theater sind hier weiterhin Garanten des Erzählens. Das Naturtheater von Oklahoma im Schlusskapitel von *Der Verschollene* ist ein Verwaltungsapparat ohne *Vorstellungen*. Die theatrale Wiederholung seiner »Verhaftung«, die K. im *Proceß* dem Fräulein Bürstner in ihrem Zimmer vorspielt, um ihr die Lächerlichkeit der ihn betreffenden Ereignisse vorzuführen, wird selbst zum absurden Schauspiel, in dem sich K. entgegen seiner Absicht gerade nicht souverän gegen die

Institution behaupten kann. Das Theater, das in den früheren Texten Kafkas sich als Fluchtpunkt des Erzählens abzeichnet und die Präferenz einer Perspektive markiert, die einen Raum der Sichtbarkeit organisiert, in dem sich Geschichten ereignen, beobachten und erzählen lassen, wird in Kafkas Romanen zu einem Ort, an dem sich durch theatrale Re-Inszenierung die Verstrickung in die Institution und die Anerkennung des Verfahrens als Darstellung vollzieht.

Die Befreiung, die sich K. im *Proceß* von seiner Aufführung verspricht, ist nur als *scheinbare* zu haben, als »scheinbarer Freispruch« oder als »Verschleppung«, wie der Gerichtsmaler Titorelli erklärt. (P 205) Es ist durchaus nicht zufällig, dass es gerade der Künstler Titorelli ist, der K. in die Verfahrenstechnik des Gerichts einweiht, denn er ist es, der sich recht eigentlich auf Darstellung versteht. Er kennt die Regeln der Repräsentation des Gerichts ebenso wie die Regeln der technischen Abläufe rechtlicher Verfahren. Das ist das Wissen oder die Einsicht, die K. fehlt. Darum bedarf er des Künstlers als Vermittler in seinem Prozess. Denn was K. nicht begreift, ist, dass das Verfahren weder auf Gerechtigkeit noch überhaupt auf ein finales Ziel ausgerichtet ist. Es ist in diesem Sinne geradezu selbstgenügsam, es geht in diesem Verfahren nur um das Verfahren selbst, darum, das am Laufen zu halten, was es am Laufen hält. Nur davon handeln die Berichte, die K. dem Advokaten, dem Fabrikanten und schließlich Titorelli über das Gericht entlockt. Eine dieser Geschichten, die »man erzählt«, vermag das Funktionieren des Verfahrens besonders anschaulich zu machen. Ein alter Beamter, der ohne Pause einen Tag und eine Nacht an einer schwierigen Gerichtssache gearbeitet hatte, ließ am Morgen darauf keinen Advokaten mehr in das Gericht. Einen jeden von ihnen, der eintreten wollte, stieß er die Treppe hinunter. Die Advokaten, die keinen rechtlichen Einwand gegen den Beamten geltend machen konnten, berieten und einigten sich darauf, »daß sie den alten Herren ermüden wollten.« (P 159) Nun rannte einer nach dem anderen gegen die Tür des Beamten an, bis dieser erschöpft aufgeben musste.

Diese kleine komische Geschichte, die K. vom Advokaten erzählt wurde, ist tatsächlich eine präzise Beschreibung der Funktionsweise des Verfahrens, das nicht primär auf Argumentation und Überzeugung basiert, sondern auf bestimmten institutionalisierten Abläufen. Zu Entscheidungen gelangt das Gericht nicht, wie noch in den klassischen Verfahrenslehren, durch Bezugnahme auf unhintergehbare Voraussetzungen wie Wahrheit oder Gerechtigkeit als Ziel; die Annahme und das Akzeptieren von Entscheidungen erreicht das Verfahren vielmehr durch sich selbst, nicht durch die Legitimität von Urteilen, sondern als Legitimation durch Verfahren. Wenn man so will, lässt sich die Geschichte der Advokaten auch in Luhmanns Verfahrenstheorie wiederfinden, wenn auch in einem viel technischeren und theoretischeren Vokabular:

Die Interaktionsform des Verfahrens hat [...] nicht nur die Funktion, brauchbare Entscheidungsgesichtspunkte herauszufiltern; sie dient auch ganz unmittelbar der Konflikt-dämpfung, der Schwächung und Zermürbung der Beteiligten, der Umformung und Neutralisierung ihrer Motive im Laufe einer Geschichte, in der Darstellungen und Engagements in Darstellungen sich unter Eliminierung von Alternativen ändern.²⁴

Alles, was K. vom Gericht und seinem Prozess erfährt, ist eigentlich dieser Verfahrenstechnik geschuldet. Eingaben müssen gemacht werden, selbst wenn ihr unmittelbarer Erfolg zweifelhaft bleibt, sie möglicherweise gleich ungelesen zu den Akten wandern. Man muss »sich ruhig verhalten, selbst wenn es einem noch so sehr gegen den Strich geht.« (P 160) Es geht allein um Effizienz, um das Haushalten mit den eigenen Kräften. Wer »gleich beim allerersten Eintritt in den Proceß an Verbesserungsvorschläge zu denken« anfange, verschwende nur »Zeit und Kraft«, »die anders viel besser verwendet werden könnte.« (P 160) Auf diese Einsicht in das Verfahren gründen sich auch die beiden Möglichkeiten der »Befreiung«, die K. unter Ausschluss der nur als Legende zu habenden »wirklichen Freisprechung« vom Maler unterbreitet werden. Sowohl im »scheinbaren Freispruch« als auch in der »Verschleppung« wird das Verfahren nicht unterbrochen, sondern gewissermaßen auf kleiner Flamme weiter geführt. Im Falle des »scheinbaren Freispruchs« »pendelt [es] mit größeren und kleineren Schwingungen, mit größern und kleinern Stockungen auf und ab« (P 214), »die Verschleppung« hingegen »besteht darin, daß der Proceß im niedrigsten Proceßstadium erhalten wird.« (P 216)

Wenn K. trotz dieser einschlägigen Informationen weiterhin auf die Entscheidung des Gerichts drängt und sich gegen die Institution als Persönlichkeit behaupten will, verkennt er das eigentliche Wesen des Verfahrens und das der Institution. »Wer nicht innerhalb seiner Umstände, sondern unter allen Umständen Persönlichkeit sein will«, schrieb Gehlen in einem Aufsatz zum Verhältnis *Mensch und Institution*, könne nur scheitern.²⁵ Und dieses Scheitern vollzieht sich im *Proceß* an der Form des Romans. Denn zu Beginn des Kapitels, in dem die Verfahrenstechnik des Gerichts recht präzise vorgeführt wird, beschließt K. sich seines Advokaten zu entledigen, um seinen *Proceß* in die eigenen Hände zu nehmen und eine eigene Eingabe bei Gericht zu machen:

Öfters schon hatte er überlegt, ob es nicht gut wäre, eine Verteidigungsschrift auszuarbeiten und bei Gericht einzureichen. Er wollte darin eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigeren Ereignis erklären, aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte. (P 149)

Die »Lebensbeschreibung« Ks., die nicht von ungefähr die Form des Romans besäße, würde sie denn geschrieben werden, ist das, was im Roman *Der Pro-*

ceß fehlt. Ihre Unmöglichkeit liegt zum einen daran, dass, wie Campe feststellt, sie von Anfang an als »Verteidigungsschrift« geplant ist und somit nur als *Fallgeschichte* und den Regeln des Gerichtsverfahrens folgend als *Aktenmaterial* zu haben wäre,²⁶ zum anderen in der Aussichtslosigkeit sie »jemals fertigzustellen«. (P 170) So, wie K. den Prozess von seiner Entscheidung her denkt, so geht er auch das Projekt seiner Lebensbeschreibung von ihrem Ende, ihrer Fertigstellung an und scheitert folglich an seiner Pragmatik:

Wenn er im Büro keine Zeit für sie fand, was sehr wahrscheinlich war, dann mußte er sie zuhause in den Nächten machen. Würden auch die Nächte nicht genügen, dann mußte er einen Urlaub nehmen. [...] Und wie traurig war eine solche Arbeit überdies. Sie war vielleicht geeignet einmal nach der Pensionierung den kindisch gewordenen Geist zu beschäftigen und ihm zu helfen, die langen Tage hinzubringen. [...] Aber jetzt, wo K. alle seine Gedanken zur Arbeit brauchte, [...] wo er die kurzen Abende und Nächte als junger Mensch genießen wollte, jetzt sollte er mit der Verfassung dieser Eingabe beginnen. (P 170)

Nicht von ungefähr denkt man bei der Lektüre dieser Passage an Kafkas eigene Schreibpraxis und man erinnert sich an Kafkas im Tagebuch erwähnten Plan der Selbstbiographie, der hier unter anderen Bedingungen unverkennbar wieder erscheint. Die literarische Arbeit unterliegt dabei einem ständigen Rechtfertigungsdruck und Literatur ist für Kafka immer nur als Verteidigungsschrift zu haben. Das ist ihre Unmöglichkeit. Soll sie das Leben darstellen, so muss sie sich zuallererst rechtfertigen, dass sie im wörtlichen Sinne an seine Stelle tritt. Literatur ist nicht als Vollzug des Lebens, sondern nur als sein Entzug vorstellbar. Auch deshalb tritt an die Stelle des Romans eines Lebens der Roman *Der Proceß*, an die Stelle der Erzählung der abgeschlossenen Bildung eines Subjekts eine Literatur durch Verfahren.

Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno: »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, in: Ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 41-48, hier S. 45.
- 2 Ebd., S. 46.
- 3 Zu Kafkas Schreibtischen vgl. Rembert Hüser in diesem Band.
- 4 Auf die doppelte Bedeutung von *acta* als »Handlungen« und »Akten« hat bereits Cornelia Vismann hingewiesen. Das zwischen diesen beiden Bedeutungen vermittelnde Aufschreibesystem sei das *Protokoll*: »Eine Handlung wird protokolliert, Protokolle ihrerseits in Akten zusammengefasst.« Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt/Main: Fischer 2000, insb. S. 83-91.
- 5 Benno Wagner: »Kafkas phantastisches Büro«, in: Klaus R. Scherpe/Elisabeth Wagner (Hg.), *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 104-118, hier S. 111.
- 6 Joseph Vogl: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München: Fink 1990, S. 14.

- 7 Vgl. Arnold Gehlen: »Das Bild des Menschen im Lichte der modernen Anthropologie« (1952), in: Ders.: Philosophische Anthropologie und Handlungslehre, Gesamtausgabe Bd.4, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt/Main: Klostermann 1983, S.127-142, hier S. 133.
- 8 Vgl. Gerhard Neumann: »Ritual und Theater. Franz Kafkas Bildungsroman *Der Verschollene*«, in: Philippe Wellnitz (Hg.), Franz Kafka. *Der Verschollene. Le Disparu/L'Amérique. Écriture d'un nouveau monde?*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1997, S. 51-78.
- 9 Th. Adorno: Standort des Erzählers, S. 42.
- 10 Vgl. Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. *Der Proceß, Das Schloß*«, in: Ders./Michael Niehaus (Hg.), Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider, Heidelberg: Synchron 2004, S. 197-208.
- 11 Ebd., S. 199.
- 12 Louis Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg/Westberlin: VSA 1977, S.108-153, hier S. 142f.
- 13 Rüdiger Campe hat dies in einem Vortrag »Roman/Theorie« genauer ausgeführt.
- 14 R. Campe: Kafkas Institutionenroman, S. 198.
- 15 Vgl. hierzu Burkhardt Wolf: »Zwischen Tabelle und Augenschein. Abstraktion und Evidenz bei Franz Kafka«, in: Sibylle Peters/Martin Jörg Schäfer (Hg.), »Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen, Bielefeld: transcript 2006, S. 239-257, hier S. 242.
- 16 Dieser Zusammenhang von Literatur und Verwaltung ließe sich, wie schon oft geschehen, auch diskursgeschichtlich belegen. Selbstverständlich mit Verweis auf Kafkas *Doppelleben* als Angestellter der Arbeiter-Unfall-Versicherung und Schriftsteller (vgl. hierzu Benno Wagners einschlägige Arbeiten auf diesem Gebiet und die ausführlichen Kommentare in den von ihm mit herausgegebenen amtlichen Schriften Kafkas: Franz Kafka: Amtliche Schriften, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt/Main: Fischer 2004.), aber auch in Bezug auf zeitgenössische Publikationen, wie jenen *Der Beamte* betitelten Aufsatz von Kafkas Doktorvater Alfred Weber (vgl. Nils Werber: »Bürokratische Kommunikation. Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: The German Review 73 (Fall 1998), S. 309-326.), oder bezüglich Heinrich Rauchbergs Propagierung der Hollerith-Zählmaschine, der Kafka ebenfalls beiwohnte (vgl. B. Wolf: Zwischen Tabelle und Augenschein.).
- 17 Th. Adorno: Standort des Erzählers, S. 46.
- 18 Arnold Gehlen: »Mensch und Institutionen«, in: Ders.: Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen, Reinbek: Rowohlt 1961, S. 69-77, hier S. 73.
- 19 B. Wolf: Zwischen Tabelle und Augenschein, S. 254.
- 20 Vgl. Viktor Sklovskij: »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.), Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München: Fink 1994, S. 3-35. Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich einem Vortrag mit dem Titel »Verfahren: Procedures and Other Devices in Law, Science, Politics, and Heinrich von Kleist«, den Rüdiger Campe am 24. Oktober 2006 im Deutschen Haus der NYU gehalten hat und dessen Manuskript er so freundlich war, mir zur Verfügung zu stellen.
- 21 Niklas Luhmann: Legitimation durch Verfahren, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983.
- 22 Ebd., S. 45.
- 23 Ebd., S. 39.
- 24 Ebd., S. 4.
- 25 A. Gehlen: Mensch und Institution, S. 72.
- 26 R. Campe: Kafkas Institutionenroman, S. 198; diesbezüglich muss hier auch auf einen grundlegenden Aufsatz Wolf Kittlers verwiesen werden, der diese Schreibszenen als K.s Initiation in die Funktion der Autorschaft liest, in der sich K. nun »selbst zum Untersuchungsrichter seiner eigenen Lebensgeschichte« einsetzt, »[s]tatt sein Recht weiterhin in theatralischen Auftritten vor der Öffentlichkeit zu suchen.« (Wolf Kittler: »Heimlichkeit und Schriftlichkeit. Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: The Germanic Review 78 (2003) 3, S. 194-222. hier S. 212) Der Wechsel der Darstellungsebenen kündigt sich im Roman schon weit früher an, in der theatralen Situation der »Erste[n] Untersuchung«, wo sich K. vor versammeltem Publikum selbst zum Fall erhebt: »[...] was 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 dieses stehe ich hier ein, nicht für mich.« (P 64) Im selben Maße wie sich K. zum Fürsprecher anderer erklärt, er-

klärt er sich selbst zum *Fall*, zu einer statistischen Variablen und zum kalkulierbaren Fehlerquotienten des *Verfahrens*. (Für diesen Hinweis auf die *Fall*wertung K.s, die sich vor dem Hintergrund einer Geschichte der juristischen Fallgeschichte zu untersuchen lohnen würde, danke ich Doreen Densky, die in ihrem Aufsatz *Kafkas Fürsprecher – Für Schrift und »Gegenschrift«* (Ms. Baltimore 2007) ausdrücklich darauf verweist.).

Thomas Weitin

Revolution und Routine **Die Verfahrensdarstellung in Kafkas *Strafkolonie***

Das Recht macht den Eindruck einer
durch ihre ingeniose Einfachheit großartigen
Maschine. Sie arbeitet eben wegen ihrer
Einfachheit mit der größten Sicherheit
und Gleichmäßigkeit, aber wehe dem
Unvorsichtigen, der ihre Handhabung
nicht versteht und ihr zu nahe kommt:
ihre eisernen Räder zermalmen ihn.¹

Franz Kafka hat die Erzählung *In der Strafkolonie* in einer Urlaubswoche Mitte Oktober 1914 niedergeschrieben. Da er schon seit Jahren »wegen Schwäche« als »militärfrei« galt (BF 633), bezog ihn die allgemeine Mobilmachung des gerade ausgebrochenen Ersten Weltkrieges nicht ein. In sein Tagebuch notierte er: »Jetzt bekomme ich den Lohn des Alleinseins. Es ist allerdings kaum ein Lohn, Alleinsein bringt nur Strafen.« (T 543) Die Auszeit von der Bürotätigkeit als Vizesekretär der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt für das Königreich Böhmen in Prag ermöglichte die rasche Entstehung der Erzählung. Unmittelbar vorausgegangen waren Arbeiten am Roman *Der Proceß*. Während Kafka seinen Romanfragmenten bekanntermaßen kritisch gegenüberstand und sie nicht zusammenhängend publiziert sehen wollte, zählt *In der Strafkolonie* zu den ganz wenigen Texten, die er als Inbegriff seines Schreibens ausdrücklich schätzte und zielstrebig veröffentlichte.²

Wie die 1915 erschienene Rechtsparabel *Vor dem Gesetz* wird auch die *Strafkolonie* in den Augen der Leser durch die bei Kafka nicht selbstverständliche Publikationsabsicht mit möglichen Autorintentionen aufgeladen, denen angesichts der guten Quellenlage Konturen verliehen werden können. Die Arbeiten von Walter Müller-Seidel und Klaus Wagenbach haben insbesondere den rechtsgeschichtlichen Kontext ausgeleuchtet und diejenigen Texte benannt, deren Lektüre in die Erzählung eingegangen sein dürfte.³ Dazu zählen die Schriften des Kriminologen Hans Gross, bei dem Kafka an der Prager Universität Vorlesungen zum Strafrecht hörte, und Robert Heindls 1912 erschienener Bericht *Meine Reise nach den Strafkolonien*. Beide stehen im Zusammenhang mit der Diskussion über Sinn und Zweck von Deportationsstrafen, die die junge Kolonialmacht Deutschland seit den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts unter großer öffentlicher Anteilnahme führte. Gross machte sich vor allem da-

für stark, »Degenerierte«⁴ zu deportieren, deren Gefährlichkeit mit den Mitteln des herkömmlichen Strafrechts nicht gebannt werden könne. Heindl reiste als junger Jurist im Auftrag von Kolonial- und Reichsjustizamt u.a. nach Neukaledonien, Australien und China, um die dortigen Strafkolonien in Augenschein zu nehmen. Das vorgefundene Strafregime lehnt der Bericht ab, freilich aus vorwiegend ökonomischem Kalkül im Hinblick auf seine mangelnde Effizienz und Praktikabilität.⁵

Institutionslogik und formale Organisation

Die Perspektive dieser wichtigsten Quelle kommt in ihrer Reserviertheit der von Kafkas Forschungsreisendem nahe, dessen »Nein« (D 235) zur Rechtspraxis der Strafkolonie erst nach langem Zögern fällt. »Wollen Sie eine Erklärung?«, fragt er den Offizier, der die ganze Zeit über zu glauben schien, ihn für das Verfahren »nach altem Brauch« und gegen den neuen Kommandanten einnehmen zu können. (D 235) »Ich bin ein Gegner dieses Verfahrens«. Diese Selbstbestimmung ist weniger erklärend als tautologisch, wiederholt sie doch anstelle von Gründen lediglich, dass der Reisende für die Verteidigung der alten Strafjustiz nicht gewonnen werden kann. Der Europäer ist nicht dafür, weil er dagegen ist. Ganz genau erläutert er dagegen die gedankliche Schrittfolge, die er während der Begutachtung der vom Offizier vorgeführten Hinrichtungsprozedur durchlaufen hat. Er habe zuerst erwogen, ob er »berechtigt wäre«, gegen das Verfahren vorzugehen, daraufhin kalkuliert, ob ein solches Handeln »Aussicht auf Erfolg« haben könnte, und schließlich überlegt: »[a]n wen ich mich dabei zuerst wenden müßte, [...]: an den Kommandanten natürlich«. (D 235)

Wohl gemerkt ist von Inhalten, von einer begründeten Position und Haltung des Reisenden gar nicht die Rede. Sein Interesse gilt dem *Verfahren*, dem institutionellen Ablauf, man möchte fast sagen: der Routine einer möglichen Umgestaltung. Erst die Berechtigung, dann die Erfolgsaussichten zu erwägen, entspricht der juristischen Standardprüfung der Zulässigkeit und Begründetheit einer Klage.⁶ Der Reisende weiß zudem, wie Institutionen funktionieren und kennt den Grundsatz, der überall gilt: Man muss die richtigen Leute kennen. Der Kontakt zum neuen Kommandanten ist der entscheidende und die gestörte Kommunikation, die der Offizier zu ihm unterhält, verantwortlich für dessen Scheitern. Zu Beginn des Hinrichtungsschauspiels vermutet der Erzähler, er sei »ein besonderer Anhänger dieses Apparates« (D 204), was sich am Ende bestätigt, da der Offizier in und mit ihm zugrunde geht. Verschiedenen Staaten zugehörig, erfüllen beide Kontrahenten dem je eigenen Rechtssystem gegenüber ein Kriterium, das formale Organisationen definiert. Nach Luhmann handelt sich dabei um soziale Ordnungen, die »von ihren Mitgliedern im täglichen Leben als System erlebt und behandelt werden«.⁷ Das gilt für den Offizier und seine ostentative Rede von den Erfordernissen des »Apparates«

ebenso wie für den Adressaten dieser Ausführungen. Beide wissen um die Systemdifferenz und sind sich also ihrer jeweiligen »Mitgliedsrolle«⁸ wohl bewusst. Beide verhalten sich dem anderen gegenüber systemrational. So bedenkt der Neuankömmling: »Es ist immer bedenklich, in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen.« (D 222) Und der ganz auf sich allein gestellte Sachwalter der alten Verfahrensform kann die Reaktion seines »in europäischen Anschauungen befangen[en]« Gegenübers antizipieren: »Sie werden etwa sagen: ›Bei uns ist das Gerichtsverfahren ein anderes‹, oder ›Bei uns wird der Angeklagte vor dem Urteil verhört‹, oder ›Bei uns gab es Folterungen nur im Mittelalter‹.« (D 229)

Unzuverlässiges Erzählen

Wenn der Vertreter der alten Ordnung aus der Diskursperspektive der neuen sprechen kann und umgekehrt der Abgesandte abendländischer Aufklärung »nur mit der Absicht« reist, »zu sehen, und keineswegs etwa, um fremde Gerichtsverfassungen zu ändern« (D 222), geht es ganz offensichtlich nicht um eine einseitige Fortschrittsgeschichte, die durch die Figurenkonstellation erzählt werden soll. Beide Figuren bleiben wie alle anderen namenlos und werden ausschließlich über ihre institutionellen Rollen benannt und identifiziert. Weder der fremde Forschungsreisende noch der Angehörige des Militärapparates der Strafkolonie kann den Sinn der Erzählung verbürgen,⁹ deren Perspektive im beständigen Wechsel der Positionen Unsicherheit ausstrahlt. Weiten Teilen direkter Rede des Offiziers stehen kürzere Passagen wörtlicher Äußerungen des Reisenden gegenüber, und beider Verhalten wird in indirekter Rede von einem Erzähler dargestellt, den der Text von Beginn mit Signalen der Unsicherheit umgibt.¹⁰ Der Blick des Offiziers auf den Apparat ist »gewissermaßen« bewundernd, vom Reisenden hingegen heißt es, er »schien« nur aus Höflichkeit der Einladung zur Hinrichtung gefolgt zu sein, und das Interesse war »wohl auch« innerhalb der Kolonie gering. (D 203) Die Perspektive des nur Scheinbaren wird auch dann nicht vereindeutigt, wenn sie zur Innensicht der Figuren übergeht, vielmehr bleibt an einigen entscheidenden Stellen unklar, ob tatsächlich eine Fokalisierung vorliegt oder der Erzähler spricht, dessen Wissensbasis dann freilich nur umso unsicherer erscheint. So ist nicht anzugeben, ob die Feststellung der Aufgabe des anfänglichen Desinteresses – »Der Reisende war schon ein wenig für den Apparat gewonnen« (D 208) – eine Wahrnehmung des Offiziers oder aber Mitteilung des Erzählers ist. Das ästhetisierende Werturteil im Moment der Inbetriebnahme des Apparates – »Hätte das Rad nicht gekreischt, es wäre herrlich gewesen« (D 218) – ist vor diesem Hintergrund für beide Figurenperspektiven offen. Es kann ein Urteil des eifrigen Maschinisten, aber auch des gewonnenen Beobachters sein.

Alter und neuer Kommandant

Wenn der Reisende am Ende sein Zögern aufgibt und sich zum Gegner des Verfahrens erklärt, bleibt er, wie wir gesehen haben, eine Begründung schuldig. Die möglichen Wertmaßstäbe der nun eindeutigen Parteinahme hat vielmehr zuvor der Offizier geliefert, als er die strafprozessrechtlichen und rechtspolitischen Positionen des aufgeklärten Abendlandes referierte: Ablehnung von Folter und Todesstrafe, Eintreten für ein faires Verfahren. Der Reisende selbst sagt dazu kein Wort, wohl aber würdigt er die »ehrliche Überzeugung« (D 236) seines Gesprächspartners. Ansonsten ist alle Aufmerksamkeit auf den neuen Kommandanten gerichtet, in dessen Händen, darüber besteht Einigkeit, die Macht zur Umgestaltung ruht. Die Konstellation Offizier/Reisender wiederholt sich auf der Ebene der intradiegetisch erzählten Figuren im Verhältnis von altem und neuem Kommandanten, das ihr auch strukturell ähnlich ist. Denn wie der Reisende gegenüber der ausführlichen Selbstdarstellung des Offiziers blank bleibt, gewinnt auch der neue Kommandant im Vergleich zum alten kaum an Kontur. Die Erzählungen des Offiziers entwerfen von dem Amtsvorgänger das Bild eines absolutistischen Universalgenies, das alle Aspekte des Staatsapparats und jeden Schritt seiner Gerichtsverfahren mit durchgeführt und begleitet hat. »Hat er denn alles in sich vereinigt? War er Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner?« »Jawohl«, sagte der Offizier kopfnickend, mit starrem, nachdenklichem Blick«. (D 210) Da »die Einrichtung der ganzen Strafkolonie sein Werk ist« (D 206), gibt die ausführliche Beschreibung des Apparats zugleich genaue Auskunft über die Rechtspraxis, der er als oberste Instanz vorstand. Vom neuen Kommandanten existiert dagegen nur die übereinstimmende Mutmaßung beider Erzählfiguren, dass er »offenbar, allerdings langsam, ein neues Verfahren einzuführen beabsichtigte«. (D 214) Die »neue milde Richtung«, zu welcher der Offizier ihn rechnet, ist konkret nur durch seine »Damen« charakterisiert, die dem Verurteilten vor der Exekution »Zuckersachen« in den Mund stopfen. (D 223) Ansonsten kann als Zeichen der vom Reisenden verspürten Feindseligkeit des Kommandanten dem alten Verfahren gegenüber nur sein Defensivverhalten gelten: Er wohnt anders als sein Vorgänger den Exekutionen nicht mehr persönlich bei und hat zudem die »Maschinenkassa« (D 221) in seine eigene Verwaltung gebracht, vermittels welcher er die Erneuerung verschlissener Teile verzögert und nur mangelhafte Ersatzteile liefern lässt.

Am Ende ist es keine Entscheidung, kein Machtwort des Kommandanten, sondern eine Verschleppung, wie sie der Advokat Josef K. im *Proceß* empfiehlt, die den alten Apparat zum Auseinanderbrechen bringt. Von seinen Motiven und seiner Haltung erfährt man wie beim europäischen Besucher nichts. Wer daher von der »Humanität des neuen Kommandanten« spricht, der zieht einen möglichen Schluss, der freilich am Text nicht besser nachzuweisen ist als die gegenteilige Lesart, wonach er »alles andere als der Garant neuer Humanität« ist.¹¹ Umgangen wird in beiden Fällen das für Kafka charakteristi-

sche Problem: Wo der Wille des Individuums zu vermuten ist, erweist sich die Eigendynamik der Institution als ausschlaggebend. Diese Basisfunktion der Moderne hält die Erzählung von Anfang an abrufbereit. Konsequenterweise präsentiert sie die Strafkolonie als System, das »so in sich geschlossen ist«, dass jeder neue Machthaber, »und habe er tausend neue Pläne im Kopf, wenigstens während vieler Jahre nichts von dem Alten wird abändern können«. (D 206)

Als Institutionenerzählung¹² stellt *In der Strafkolonie* nicht einen Wertekonflikt in den Mittelpunkt, sondern lässt die relative Veränderungsresistenz formaler Organisationen zum eigentlichen Thema werden. »Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos« (D 222), heißt es kurz und bündig an einer Stelle aus der Perspektive des Reisenden. Ob diese Sicht auch der des neuen Kommandanten entspricht, erschließt sich nicht. Sicher aber ist, dass das Oberhaupt der Kolonie und sein europäischer Gast ihre Gegnerschaft zum alten Apparat zu keinem Zeitpunkt darauf zurückführen, auch nicht in den eigens geschaffenen öffentlichen Versammlungen, die die Erzählung einzig über die hypothetischen Szenarien ausgerechnet des Offiziers einführt. Der weiß genau, weshalb er einen auswärtigen Zuschauer zugesandt bekommen hat, und klärt diesen über die Lage des Kommandanten auf. »Trotzdem seine Macht groß genug wäre, um gegen mich einzuschreiten, wagt er es noch nicht, wohl aber will er mich ihrem, dem Urteil eines angesehenen Fremden aussetzen.« (D 228) Die Zurückhaltung verwundert angesichts der totalen Isolation des letzten verbliebenen Vertreters der alten Ordnung, und dass der extra Vorgesetzte seinerseits zögert, gibt ihr ein Ausmaß, das sich nur mit der These des Offiziers von der institutionellen Trägheit des Rechtssystems erklären lässt, die offenbar alle billigen. Dazu fügt sich auch das Ende der Erzählung durch die kurze Sequenz im Teehaus. Der tiefe, höhlenartige Raum übt auf den Reisenden, wie es in einer seltsamen Formulierung heißt, »den Eindruck einer historischen Erinnerung aus«. (D 246) Er fühlt »die Macht der früheren Zeiten«, die ihn sogleich auch anspricht, als man ihm das Grab des alten Kommandanten entdeckt, dessen Inschrift seine Rückkehr verkündet. In das Lächeln der Umstehenden, in dem er Spott zu lesen meint, vermag er nicht einzustimmen. Stattdessen verlässt er rasch den unheimlichen Ort und strebt dem Hafen zu. Seine ihm nachrasenden Bekannten von der Hinrichtung verleihen dem Ganzen den Anschein einer Fluchtszene, die mit der abwehrenden Drohgebärde des Europäers endet. Ein offener Schluss, so unheilvoll wie unheroisch.

Abschaffung und Wiederkehr der Folter

Die Überwindung der Folter ist in der Strafkolonie ein äußerst mühsames Verfahren, das nicht offen propagiert, sondern insgeheim und konspirativ vorangetrieben wird. Der neue Kommandant, der ohne Zweifel die Macht dazu hat, scheint auf den Reisenden angewiesen zu sein, um die komplizierte »Aufga-

be« (D 230) zu lösen. Was die Erzählung in die koloniale Peripherie verlegt, lässt sich rechtshistorisch im europäischen Kernland beobachten, maßgeblich im deutschen Rechtsraum, wo die Abschaffung der Folter einen sehr langen Zeitraum bis zu ihrer vollständigen Durchsetzung in Anspruch genommen hat. Christian Thomasius' 1705 erschienene Schrift *Über die Folter, die aus den Gerichten der Christen verbannt werden muss* wird wegen ihrer moralischen Schelte für die Tortur gern als das Fundament einer humanistischen Kritik verstanden, die den gesetzgeberischen Verbotsakt namentlich in Preußen intellektuell vorbereitet hat. Mit dem Regierungsantritt Friedrichs II. im Jahr 1740 wurde die Folter zunächst auf Majestätsverbrechen, Massenmord und Landesverrat eingeschränkt, 1754 folgte dann das allgemeine Verbot. Es brauchte indes bis 1831, ehe mit Baden auch der letzte deutsche Staat diesen Schritt in vollem Umfang vollzog. Die fast hundertjährige Dauer mag man mit den gesellschaftlichen und rechtspolitischen Unterschieden in den einzelnen Ländern begründen, wirklich zu erklären ist sie damit nicht. Hinzu kommt, dass im vorbildlichen Preußen Friedrichs II., dessen menschliche Justiz die Rechtsreformer des ausgehenden 18. Jahrhunderts hoch loben, die Folter keineswegs öffentlich in einem Akt der Aufklärung verworfen und für Geschichte erklärt wurde. Ganz im Gegenteil. Noch im Jahr des per Cabinettsorder verfügten Verbots befahl der König in einem weiteren Edikt, es unter allen Umständen geheim zu halten. Von der Abschaffung der Folter sollte nicht nur nichts aus den Regierungszimmern nach draußen in die Öffentlichkeit dringen. Den Gerichten wurde ausdrücklich das Recht eingeräumt, weiter mit der Folter zu drohen, um zu Geständnissen zu gelangen. Man durfte den Angeklagten in die Folterkammer bringen lassen, ihm die Instrumente zeigen und anlegen. Sogar dem Scharfrichter konnte er übergeben werden. Einzig der Übergang zur Tat, zur körperlichen Gewalt blieb verboten, deren Stelle eine angesichts des Unwissens der Delinquenten umso wirkungsvollere Drohkulisse einnahm.

Die Geschichte der Abschaffung der Folter ist zugleich die ihrer Einlagerung in das Symbolische und Imaginäre. Auf die komplexen Regularien zur Tortur des Körpers folgen die nicht weniger detailreichen Anweisungen, wie Abschreckung und Einschüchterung im Verhör verbal zu erreichen sind.¹³ Der Begriff der »Geistestortur«¹⁴ – »tortura spiritualis«,¹⁵ wie Kant sagt – wird offizieller Sprachgebrauch. Wenn heute von einer »Rückkehr«¹⁶ der Folter die Rede ist, handelt es sich demnach um die Wiederkehr einer Gewalt, die nicht verschwunden, sondern transformiert worden und in supplementärer Form stets präsent geblieben ist. Die prophetische Grabplatte des alten Kommandanten unter dem Tisch im Teehaus versinnbildlicht diese versteckte Anwesenheit und verleiht der Erzählung, für Kafka nicht untypisch, die Gestalt einer rechtshistorischen Parabel. Bestimmt und überlagert wird diese Dimension des Textes jedoch von der Logik der Institution, die inhaltlich und erzählerisch alle anderen Themen regiert. Dabei lassen sich zwei Bedeutungsebenen unterscheiden, die wir nacheinander betrachten wollen, wenngleich sie eng mitein-

ander verbunden sind. Im Vordergrund steht, das klang schon an, der Systemwechsel, der Übergang vom alten Folterapparat zu einem neuen Verfahren. Es fällt darüber bis zum Schluss keine Entscheidung, die einer verantwortlichen Person zuzurechnen wäre. Die Verschleppungen und versteckten Boykott- und Sabotageaktionen führen vielmehr dazu, dass die Maschine am Ende von selbst auseinander bricht. Entscheiden und Verantwortung entfalten über ihre Aussparung eine signifikante Nicht-Präsenz. Ersetzt werden sie durch einen Apparat, der, wiederum stilprägend für Kafkas Erzählen, Metapher und materielle Existenz kurzschließt. Rechtspraxis und Rechtsdarstellung sind ein und derselbe Prozess.

Verantwortung/Entscheiden

Organisationen sind »soziale Systeme, die sich erlauben, *menschliches Verhalten so zu behandeln, als ob es ein Entscheiden wäre*«. ¹⁷ Das wirkt sich in der Erzählung vor allem auf den neuen Kommandanten aus, der permanent als verantwortliche Instanz adressiert wird, ohne dass er die fragliche Entscheidung treffen kann. Der Reisende setzt »einige Hoffnung« auf ihn, weil er zu wissen glaubt, dass er in der Strafkolonie »sehr ausgedehnte Rechte hat«. (D 214, 230) Auch der Offizier betont die Entscheidungsmacht seines neuen Vorgesetzten, weist aber zugleich darauf hin, dass er sie nicht durchzusetzen in der Lage sei. Deshalb würden die europäischen Anschauungen des Gastes instrumentalisiert. Unter Berufung auf diese Autorität und ihr vorhersehbares Urteil, so lautet das befürchtete Szenario, werde der Kommandant verkünden, »daß unser Verfahren nach altem Brauch ein unmenschliches ist. Nach diesem Urteil einer solchen Persönlichkeit ist es mir natürlich nicht mehr möglich, dieses Verfahren zu dulden. Mit dem heutigen Tage also ordne ich an – usw.« (D 229) »Ich rede noch immer im Sinne des Kommandanten«, erklärt der Offizier seinem Zuhörer die doppelt gebrochene Perspektive. Die Intradiegeese vollzieht die Entscheidung im Modus des »als ob«. Ein erzähltes Entscheiden tritt an die Stelle des tatsächlichen Entscheidungsaktes, der bis zum Ende ausbleibt.

Mit dieser Erzählperspektive holt der Text ein, was er thematisch verhandelt, die Unzurechenbarkeit von Entscheidungen. Sie ist kenntlich als ein Problem, das sich historisch stellt, im Übergang vom alten zum neuen Verfahren. Der Apparat, den der alte Kommandant geschaffen hat, geht in jedem einzelnen Ablauf auf ihn zurück, und auch der Offizier ist nicht nur Vollzugsorgan, sondern zugleich »zum Richter bestellt«. (D 212) Funktionale Ausdifferenzierung scheint diesem Rechtssystem also fremd zu sein. Die Entscheidung ist in jedem Fall die eines Einzelnen, sie bleibt als solche und das heißt in ihrer Begründung sein Geheimnis. Öffentlich ist dagegen die Vollstreckung der Strafe im stets tödlichen Zeremoniell der Einschreibung des Urteils in den Körper der Delinquenten, dem buchstäblich jedes Kind der Kolonie beiwohnen soll.

Gerade umgekehrt verhält es sich im neuen Verfahren. Wie der Offizier beklagt, finden die Hinrichtungen nun ohne öffentliche Anteilnahme statt. Es häufen sich dagegen die großen Sitzungen, an denen »unter dem Vorsitz des Kommandanten« (D 232) nicht nur die Berufsbeamten, sondern auch Zuschauer teilnehmen, für die eigens eine Galerie errichtet wird. »Der Kommandant hat es natürlich verstanden, aus solchen Sitzungen eine Schaustellung zu machen.« Das Gerichtsgebäude wird zum Theater, die innere Verwaltung transparent, Verhandlungen sind hier nur denkbar als Schauspiel mit Rede und Gegenrede.

Historisch lässt sich dieser Systemwechsel klar bestimmen. Er stellt ab auf den Übergang vom geheimen, schriftlichen Inquisitionsprozess zum öffentlichen Anklageverfahren mit mündlicher Hauptverhandlung, die mit der Aufklärung zur vorbildhaften Verfahrensform in Europa wurde.¹⁸ In dieser Referenz aber erschöpft sich der Text keineswegs, eine Fortschrittsgeschichte ist ihm, wie wir bereits gesehen haben, fremd.¹⁹ Die narrative Leitdifferenz altes/neues Verfahren muss gegen den Anschein und bei aller Einladung zur historischen Interpretation nicht zwangsläufig als Chronologie aufgefasst werden. Sie erzählt auch – synchron – von verschiedenen Zuständen in der Organisation von Entscheidungen. Es ist ja beileibe nicht so, dass der Handlungsverlauf das ›Neue‹ als Lösung der Probleme des ›Alten‹ präsentierte. Eher stehen die dadurch veränderten Problemlagen im Mittelpunkt, Problemlagen eines modernisierten Rechts, das komplexe Vorgänge verarbeiten muss. Die Entscheidungsprozedur des Offiziers ist offensichtlich unterkomplex. Er verfährt nach dem Grundsatz »Die Schuld ist immer zweifellos« (D 212), womit im Grunde keine Entscheidung gefällt, sondern jenseits aller individuellen Tatsachen lediglich festgestellt wird, was bereits bekannt ist. »Andere Gerichte können diesen Grundsatz nicht befolgen, denn sie sind vielköpfig und haben noch höhere Gerichte über sich. Das ist hier nicht der Fall, oder war es wenigstens nicht beim früheren Kommandanten.« Im alten Verfahren trägt der Kommandant ganz allein die Verantwortung, ohne sich je vor jemandem verantworten zu müssen. Der mögliche Konflikt, die Rechenschaft, die das Konzept der Verantwortung erst sinnvoll macht, bleibt dem alten System in seiner Einfachheit fremd. Der Offizier als Vertreter seines »Erbes« (D 224) setzt diese Tradition fort.

Andererseits gestattet die Verantwortung im Rahmen des einfachen Verfahrens eine Personifikation, deren Preisgabe neue Probleme schafft. Mit der Entscheidung durch eine Einzelperson ist eine Struktur bestimmend, die Bürokratien vielfach bevorzugen, weil sie eine eindeutige Zurechnung und Adressierung von Verantwortung erlaubt.²⁰ Im neuen Verfahren dagegen, das deutet die Sitzungskultur an, rücken Kollegialentscheidungen in den Mittelpunkt. Der Vorteil, den die damit notwendige konsensorientierte Kommunikation verspricht – Einigkeit bedeutet »Unsicherheitsabsorption«²¹ –, bringt unweigerlich einen nachteiligen Mangel an individueller Zurechenbarkeit mit sich.

Das gilt umso mehr durch das Entstehen einer ausdifferenzierten Verantwortungshierarchie, innerhalb welcher der Kommandant nicht mehr automatisch das erste und letzte Wort hat. Zur horizontalen Teilung der Verantwortung im Entscheidungsgremium tritt die im Obergericht angedeutete Vertikale der verschiedenen Instanzen, die die Anfechtbarkeit jedes Einzelurteils institutionalisiert. Wenn der Offizier sich über die »Lust« des neuen Kommandanten beklagt, »in mein Gericht sich einzumischen« (D 212), wird das Grundproblem der hierarchischen Ordnung offenbar: die Schwierigkeit, klare und exklusive Grenzen der Verantwortlichkeit zu ziehen. Das führt umgekehrt zur Zögerlichkeit des neuen Oberhaupts der Strafkolonie in der Ausübung seines Amtes, im Gebrauch der Macht, die ihm und nur ihm zusteht. Sein Zaudern ist mehr als ein historischer Kommentar zur Langlebigkeit des Foltersystems. Über den Systemwandel, der die gesamte Erzählung prägt, verhandelt Kafka die Paradoxien in der formalen Organisation verantwortlichen Entscheidens: Je stärker sich Verantwortung konzentriert, das heißt je höher man in der Hierarchie gelangt, desto mehr fehlen die Mittel, sie praktisch auszuüben. Der neue Kommandant steht dem Hinrichtungsapparat räumlich fern, sein Wirkungsfeld ist das Sitzungszimmer. Anders als der Offizier, anders aber auch als sein Vorgänger, der die Delinquenten noch selbst in die Maschine schob, gebietet er über eine ganze Organisation mit einer Vielzahl von Verfahrensschritten. Personifiziert der alte Kommandant den Apparat über eine Beziehung einfacher Autorschaft – sie ist sein Werk –, repräsentiert der neue sie aufgrund seiner Spitzenposition. Die aber bietet ihm keine konkrete Handhabe mehr, nimmt ihm die Möglichkeit, selbst an der Maschine zu hantieren. Als komplexe Organisation beruht das System, dem er vorsteht, auf rhetorischer Repräsentation, auf der metaphorischen Vorstellung, dass es jemanden gibt, der alle Hebel in der Hand hält. Die Systemmetapher erlaubt den Selbstlauf des Verfahrens. Sie *überträgt* Verantwortung, als ob ein Entscheiden stattfände.

Die Sichtbarkeit des Rechts

Die Maschine und der Apparat sind Leitmetaphern der industriellen Moderne, die überall dort Eingang finden, wo rhetorisch von der *Entindividualisierung* des Menschen durch die Gleichförmigkeit technischer Abläufe die Rede ist. Das gilt für technikphilosophische Abhandlungen wie Walther Rathenaus *Zur Kritik der Zeit* und Oswald Spenglers *Der Mensch und die Technik* ebenso wie für die zeitgenössische Bürokratiendebatte, in welcher sich Kafkas Doktorvater Alfred Weber mit dem Aufsatz *Der Beamte* zu Wort meldete. Die Materialschlachten des Ersten Weltkrieges markieren in Kunst und Literatur eine Zäsur. Überall ist es die Herrschaft der Mechanisierung, die die ästhetischen und poetischen Programme bestimmt.²² Dies, dazu Kafkas Tätigkeit als Verwaltungsjurist im Versicherungswesen, zu der auch Fabrikbesuche und Stellungnahmen zur Sicherheit moderner Industriemaschinen gehörten,²³ markiert das

intertextuelle Archiv der literarischen Maschinenmetapher,²⁴ die sich doch nicht aus ihren Kontexten ableiten lässt. Kafka als Kritiker zu lesen, sei es der mechanisierten Welt im allgemeinen oder des modernen Justizapparates im besonderen, damit hatten schon Deleuze/Guattari Schwierigkeiten, die sie produktiv zu machen verstanden. Was sie »kleine Literatur« nennen,²⁵ zeichnet sich durch das Fehlen jener rhetorischen Begriffshoheit aus, die metaphorisches Sprechen voraussetzen muss, um als stabil und somit kritikfähig gelten zu können. Kafkas Metaphern sind durch ihre »Tendenz zur Buchstäblichkeit«²⁶ notorisch instabil. Sie übertragen Bedeutung und bleiben zugleich gegenständlich. Sie öffnen sich für die Verschiebung auf paradigmatischer Ebene und werden doch so behandelt, als wären sie ausschließlich der materielle Referent eines konkreten Syntagmas. Sie sind bloßes Beschreiben interner Zusammenhänge, wo Kritik ein Sprechen über, einen Standpunkt außerhalb verlangt. Eben der kann bei Kafka nicht eingenommen werden. Apparat und Maschine in der *Strafkolonie* sind das Paradebeispiel für die Konsequenz Kafkas in rhetorischer Selbstdurchkreuzung. Im Übergang vom alten zum neuen Verfahren gewinnt der Apparat, der auseinander bricht, metaphorische Qualität und bleibt doch bis zum Schluss eine quietschende Stahl-Maschine, die mit »Öl und Fett« (D 204) geschmiert werden muss.

Kafkas Maschine ist ein Schriftapparat, dessen tödliche Einschreibung in den Körper zugleich Verkündung und Vollzug des Urteils ist. Die Buchstäblichkeit der Systemmetapher lässt die charakteristische Qualität juristischer Prozesse plastisch vor Augen treten: ihre Performanz, den Handlungscharakter ihrer Sprechakte.²⁷ In der *Strafkolonie* ist keine Literarisierung eines bestimmten Rechtsfalles, das Darstellungsverfahren der Erzählung holt die Verfahrensdarstellung, die Selbstrepräsentation des Rechts ein. Die Rechtsmaschine erscheint vor diesem Hintergrund als Ausdruck dessen, was Wilhelm von Ihering den »plastische[n] Charakter«²⁸ des Rechts nennt, seine Sichtbarkeit und Erkennbarkeit durch symbolischen Formsinn in jedem einzelnen Akt. Plastisch wurde das Recht in dem historischen Augenblick, da es sich zur Zeit der Römischen Republik nach außen und innen differenzierte. Es erlangte mit der Einrichtung professioneller Gerichte Selbständigkeit von den anderen Zweigen der Verwaltung. Im Inneren nahm der »Scheidungsprozeß«²⁹ Gestalt an durch die scharfe Abgrenzung einzelner Verfahrensschritte und die analytische Strenge der römischen Juristen, die Ihering mit folgendem Bild der Bewunderung beschreibt:

Wie unter einem durchsichtigen Glase das Innere einer Maschine, so arbeitet sie [die analytische Methode] unter unsern Augen, gleich als ob der Mechanismus eigens zur Belehrung, zum Schulunterricht verfertigt worden wäre; was anderwärts bloß auf dem Wege des inneren Denkens vor sich geht, geschieht hier in der Form einer sichtbaren äußerlichen Einrichtung – im alten Prozeß sieht man das Rechtsverhältnis, sozusagen, unter das Schneidewerk geraten, wodurch es zerfetzt werden soll.³⁰

Die Maschine unter Glas lässt unweigerlich an die Ausführungen des Offiziers denken, die »Egge« sei »aus Glas gemacht«, um das Urteil überprüfen zu können. (D 215) Iherings Schriften, vor allem *Der Geist des römischen Rechts*, sind in der intertextorientierten Forschung bisher unterrepräsentiert.³¹ Auch für sie gilt freilich, dass eine eindimensionale Kontextualisierung bei Kafka stets zu kurz greifen muss. Die Sichtbarkeit des Rechts aber stellt ohne Zweifel eine virulente Verbindung zwischen Iherings historischen Thesen und der visuellen Rechtsrhetorik her, von der die Maschine in der *Strafkolonie* getragen wird. Metaphorisch und gegenständlich zugleich haben wir sie genannt. Diese Eigentümlichkeit der rhetorischen Figur kommt dem juristischen Formverständnis bei Ihering sehr nahe. Einerseits gebraucht Ihering eine der *Strafkolonie* verblüffend ähnliche Maschinenmetapher, andererseits charakterisiert er die »festen Formen«, die die »Plastik des Rechts« ausmachen, als »Darstellungsmittel«, die »weiter nichts als den Begriff signalisieren« und »keinen Zusatz von Symbolik« enthalten.³² Als Beispiel nennt er ausgerechnet das Rechtssymbol schlechthin: die Waage. Das alte Recht arbeitete tatsächlich mit einer Waage und wog Erz hinzu oder nahm es hinweg, um eine eingegangene oder aufgehobene Obligation sichtbar zu machen.³³ Dieser Brauch war materieller Bestandteil des Rechtshandels, der nach der Einführung des Münzgeldes überflüssig und somit ins Symbolische verschoben wurde, wo er seinen Handlungscharakter einbüßte. Ihering beklagt, dass das moderne Recht derart seine plastische Gestalt verloren habe und eine »bloß papierne Existenz«³⁴ friste. Der Justiz könne nunmehr »statt des Schwertes eine Feder zum Attribut« gegeben werden. Dem entsprechend zerbricht der performative Schriftapparat der *Strafkolonie* am Ende, die Zeit des alten Verfahrens scheint abgelaufen.

Die Literatur Kafkas aber geht in dieser Chronologie nicht auf. Der Stil des schreibenden Verwaltungsjuristen besticht durch jene ursprüngliche Schärfe der rhetorischen Form, der das Recht seine Sichtbarkeit verdankt. In der »kleinen Literatur« findet sie einen neuen Ort. Ihre Sprachgewalt ist nicht poetisch, sie ist als archaischer Akt institutionell.

Anmerkungen

- 1 Rudolph von Ihering: *Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung*, Erster Teil, Leipzig: Breitkopf und Härtel 7/81924, S. 82.
- 2 Vgl. Klaus Wagenbach: *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*, Berlin: Wagenbach 1998, S. 7.
- 3 Vgl. K. Wagenbach: *In der Strafkolonie*; Walter Müller-Seidel: *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung In der Strafkolonie im europäischen Kontext*, Stuttgart: Metzler 1986.
- 4 Zitiert nach K. Wagenbach: *In der Strafkolonie*, S. 71.

- 5 Vgl. W. Müller-Seidel: Die Deportation des Menschen, S. 135.
- 6 Den Hinweis verdanke ich Ulrike Winkelmann.
- 7 Niklas Luhmann: Funktionen und Folgen formaler Organisation, Berlin: Duncker & Humblot 1976, S. 41.
- 8 N. Luhmann: Funktionen und Folgen formaler Organisation, S. 39.
- 9 Vgl. W. Müller-Seidel: Die Deportation des Menschen, S. 131.
- 10 Vgl. Ansgar Nünning: »Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens«, in: Ders. (Hg.), Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier: Wissenschaftsverlag 1998, S. 6, 27f.
- 11 Hellmuth Kaiser: »Franz Kafkas Inferno. Eine psychologische Deutung seiner Strafpantastie«, in: Heinz Politzer (Hg.), Franz Kafka. Wege der Forschung, Darmstadt: WBG 1991, S. 111; W. Müller-Seidel: Die Deportation des Menschen, S. 140.
- 12 Ich verwende diese Bezeichnung in Anlehnung an Rüdiger Campe Rede vom Institutionenroman: Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. Der Prozess, Das Schloß«, in: Ders., Michael Niehaus (Hg.), Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider, Heidelberg: Synchro 2004, S. 197-208.
- 13 Vgl. zum Verhör ausführlich Michael Niehaus: Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion, München: Fink 2003.
- 14 So publiziert Alloys Kleinschrod 1799 in der ersten Ausgabe des *Archivs für Criminalrecht* so genannte *Klugheitsregeln des Richters bey peinlichen Verhören*, die Ratschläge erteilen, wie die Gewalt, die den Widerstand gegen die Wahrheit brechen soll, auf die Ebene des Symbolischen und der sprachlichen Interaktion übertragen werden kann. Bis ins Detail wird vorgeführt, wie das verhörte Subjekt durch verbale Drohungen eingeschüchtert und zu seinem Bekenntnis bewegt werden kann. Dem Richter wird zur Beachtung empfohlen, dass die Gewalt der Sprache ähnlich wie die körperliche Gewalt der Folter auf den Inquisiten keinen Druck ausüben kann, ohne ihn zugleich in einen unzurechnungsfähig affektiven Zustand zu versetzen und aus der Fassung zu bringen. Jedes erforderte Geständnis hatte deshalb stets noch einmal ohne Zwang wiederholt werden müssen. Für das Verhör rät Kleinschrod vor diesem Hintergrund, es solle zunächst nur gefragt werden, ob der Beschuldigte denn gestehen wolle, und wenn dem so ist, »so werden die schreckenden Umstände entfernt, und der Inquisit angehalten, die ganze Sache zu erzählen« Dass die Verhörmethode der Einschüchterung wie die Folter funktioniert und funktionieren soll, daran lässt Kleinschrod keinen Zweifel. »Es ist hier einige Analogie mit der Tortur«, schreibt er und ergänzt, dass »nun hier, wenn man so sagen darf, eine Geistes-tortur vorhanden ist«. (Gallus Alloys Kleinschrod: »Ueber die Rechte, Pflichten und Klugheitsregeln des Richters bey peinlichen Verhören und der Erforschung der Wahrheit in peinlichen Fällen«, in: Archiv des Criminalrechts, hg. von Ernst Ferdinand Klein und Gallus Alloys Kleinschrod, Bd. 1, Halle: Hemmerde und Schwetschke 1799, Erstes Stück, S. 1-36, Zweites Stück, S. 79.)
- 15 Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten, hg. von Hans Ebeling, Stuttgart: Reclam 1990, S. 160.
- 16 Gerhard Beestermöller (Hg.), Rückkehr der Folter. Der Rechtsstaat im Zwielficht?, München: Beck 2006.
- 17 Niklas Luhmann: Organisation und Entscheidung, Opladen: Westdt. Verlag 1978, S. 33.
- 18 Vgl. Alexander Ignor: Geschichte des Strafprozesses in Deutschland 1532-1846. Von der Carolina Karls V. bis zu den Reformen des Vormärz, München u.a.: Schöningh 2002, S. 237-248.
- 19 Detlef Kremer hat bezüglich der rechtshistorischen Dimension in Kafkas Texten klargestellt, dass eine einsinnige Kontextualisierung stets zu kurz greifen muss. Vgl. Detlef Kremer: »Das Gericht will nichts von Dir«. Gesetz, Hermeneutik und Eros in Kafkas *Proceß*«, in: Franz Kafka, *Der Proceß* (Roman 1925), Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2006, S. 187.
- 20 Vgl. N. Luhmann: Funktionen und Folgen formaler Organisation, S. 181.
- 21 Ebd.
- 22 Vgl. Thomas Weitin: Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers, Freiburg: Rombach 2003, besonders das Kapitel »Technik und Ästhetik«, S. 43-81.
- 23 Vgl. K. Wagenbach: In der Strafkolonie, S. 83-91.
- 24 Vgl. Moritz Baßlers intertextuellen Archivbegriff in: Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie, Tübingen: Francke 2005, S. 196f.

- 25 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- 26 Hans Helmut Hiebel: *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*, München: Fink 1983, S. 37.
- 27 Vgl. John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart: Reclam 1989, S. 41.
- 28 R. v. Ihering: *Geist des römischen Rechts, Zweiter Teil, Erste Abteilung* Leipzig: Breitkopf und Härtel 61921, S. 9.
- 29 R. v. Ihering: *Geist des römischen Rechts, Erster Teil*, S. 6.
- 30 R. v. Ihering: *Geist des römischen Rechts, Dritter Teil, Erste Abteilung*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 6/7 1924, S. 14.
- 31 R. v. Ihering wird als prominenter Gegner des Rechtspositivismus häufig erwähnt. Detaillierter auf seine Schriften eingegangen wurde indes bislang nur bei: Lida Kirchberger: *Franz Kafka's Use of Law in Fiction. A New Interpretation of In der Strafkolonie, Der Prozess, and Das Schloss*, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1986, S. 30-39.
- 32 R. v. Ihering: *Geist des römischen Rechts, Zweiter Teil, Erste Abteilung*, S. 15f.
- 33 Ebd., S. 16.
- 34 Ebd., S. 9.

Oliver Simons

Schuld und Scham. Kafkas episches Theater

I.

Auf dem Asphaltpflaster sind die Automobile leichter zu dirigieren aber auch schwerer einzuhalten. Besonders wenn ein einzelner Privatmann am Steuer sitzt, der die Größe der Straßen, den schönen Tag, sein leichtes Automobil, seine Chauffeurkenntnisse für eine kleine Geschäftsfahrt ausnützt und dabei an Kreuzungsstellen sich mit dem Wagen so winden soll, wie die Fußgänger auf dem Trottoir. Darum fährt ein solches Automobil knapp vor der Einfahrt in eine kleine Gasse hoch auf dem Platz in ein Tricycle hinein, hält aber elegant, tut ihm nicht viel, tritt ihm förmlich nur auf den Fuß, aber während ein Fußgänger mit einem solchen Fußtritt desto rascher weiter eilt, bleibt das Tricycle stehn und hat das Vorderrad verkrümmt. (T 1012)

Franz Kafka ist im dritten Jahr bei der Arbeiter-Unfall-Versicherung (AUVA) beschäftigt, als er diesen Fehltritt eines Automobils in sein Tagebuch notiert. Unfälle, so ist im Versicherungslexikon von 1909 zu lesen, werden meist durch menschliche Unachtsamkeit verursacht, vorsätzliche Handlungen jedenfalls erkennt die Versicherung nicht an.¹ Auch Kafkas Unfallbeschreibung beginnt mit einem Ausfall des Subjekts: Während der erste Satz noch einen handlungsfähigen Fahrer impliziert, der ein Automobil »dirigieren« kann, beschreibt der zweite Satz einen zerstreuten und unaufmerksamen »Privatmann« am Steuer, der »sich mit dem Wagen so winden soll, wie die Fußgänger auf dem Trottoir«. Die Nachahmung der Passanten führt zu einem Zusammenschluss von Mensch und Maschine, das Selbst des Fahrers scheint vollständig im »Automobil« aufzugehen. Folgerichtig ist der im dritten Satz beschriebene Zusammenstoß schon keinem menschlichen Subjekt mehr zuzurechnen, vielmehr tritt das Automobil syntaktisch an dessen Stelle: Das Automobil »fährt«, »hält elegant«, »tut ihm nicht viel«, »tritt ihm förmlich nur auf den Fuß«. Am auffälligsten ist jedoch jenes »darum«, das die Sätze verknüpft und zum Ereignis macht, denn keineswegs wird deutlich, aus welchem Gesetz sich der Unfall herleitet. Das »darum« markiert eine Leerstelle in Kafkas Text und ist gerade deshalb signifikant; es fügt zwei Sätze aneinander, um eine Kollision zu schildern, es impliziert einen kausalen Zusammenhang, vollzieht aber dennoch einen Sprung. Kafkas Beschreibung inszeniert einen Unfall, gerade weil sie nicht preisgibt, warum er sich ereignet.

Die zitierten drei Sätze, mit denen Kafka den Zusammenstoß von Automobil und Tricycle herbeiführt, sind nur der Auftakt einer noch ausführlicheren Be-

schreibung, die sich als Poetik von Kafkas literarischem Verfahren bestimmen lässt. Während der Unfall ungeklärt und grundlos bleibt, beobachtet der Erzähler die darauf folgenden Szenen umso genauer: Das Streitgespräch zwischen dem Bäckergehilfen aus dem Tricycle und dem Automobilisten, in das sich alsbald auch Fußgänger und Passanten einschalten: »Es handelt sich nun zuerst darum zu erklären, wie es zu dem Unfall gekommen.« (T 1013) Das »darum« dieses Satzes verweist nun auf den Hergang der Ereignisse, der in jenem »darum« zu Beginn des Textes verborgen war. Statt aber die Ereignisse zu »erklären«, werden nachfolgend Erklärungen selber zum Ereignis einer szenischen Nachstellung dessen, was mit dem Ausfall des Subjekts begonnen hatte:

Der Automobilbesitzer stellt mit seinen erhobenen Handflächen das heranfahrende Automobil dar, da sieht er das Tricycle das ihm in die Quere kommt, die rechte Hand löst sich ab und warnt durch Hin- und Herfucheln das Tricycle, das Gesicht ist besorgt, denn welches Automobil kann auf diese Entfernung bremsen. Wird es das Tricycle einsehen und dem Automobil den Vortritt lassen? Nein, es ist zu spät, die Linke läßt vom Warnen ab, beide Hände vereinigen sich zum Unglücksstoß, die Knie knicken ein, um den letzten Augenblick zu beobachten. Es ist geschehen und das still dastehende verkrümmte Tricycle kann schon bei der weiteren Beschreibung mithelfen. (T 1013)

Interessant ist der Unfall offenkundig nur, weil er unterschiedliche Interpretationen und Auslegungen veranlasst, sich daher aber ebenso wenig »erklären« lässt wie Kafkas literarische Texte: »Das *Urteil* ist nicht zu erklären« (BF 396), so Kafka apodiktisch über seine Erzählung im Brief an Felice, gleichwohl es eine »Zweifellosigkeit« (T 463) und »innere Wahrheit« habe, die man zugeben oder leugnen könne. (BF 156) Wie seine Erzählung ist auch der Unfall Anstoß einer Auslegungsgeschichte: Gestische Nachstellungen ersetzen, was nicht erklärt werden kann. Gerade darum handelt es sich bei dieser Unfallbeschreibung um eine poetologische Begründung der Literatur Kafkas: Aus dem Unfallgeschehen wird eine Theaterszene mit Zuschauern. Während sich eingangs die Verkehrsmittel an den Fußgängern orientieren, sie nachahmen und sich ganz menschlich verhalten, stellen nun die Passanten Automobil und Tricycle nach, um jenen Fehltritt zu rekonstruieren, der die Ursache des Unfalls enthalten soll. Um eine *harmatia* im Sinne des aristotelischen Dramas handelt es sich bei dem ursächlichen Fehler indes nicht. Zwar scheinen auch die Beteiligten dieser Straßenszene auf unschuldige Weise schuldig, sind sie doch von Beginn an ihrer Handlungsfähigkeit beraubt, das Drama Kafkas jedoch verunmöglicht jegliche Entscheidbarkeit von Schuld und Unschuld:

Einigemal müssen einige Zuschauer zusammen lachen, beruhigen sich aber immer mit neuen sachl. Einfällen. Nun besteht eigentlich keine große Meinungsversch. zwischen Aut. u. Bäck., der Aut. sieht sich von einer kleinen freundlichen Menschenmenge um-

geben, die er überzeugt hat, der Bäckerjunge läßt von seinem einförmigen Armeausstrecken und Vorwürfmachen langsam ab, der Aut. leugnet ja nicht daß er einen kleinen Schaden angerichtet hat, gibt auch durchaus dem Bäck. nicht alle Schuld, beide haben Schuld, also keiner, solche Dinge kommen eben vor u.s.w. (T 1014f.)

Solche Dinge können eben vorkommen, sie sind wahrscheinlich, ganz unabhängig von den beteiligten Subjekten und deren Intentionen. Während Kafka als Vertreter der Unfallversicherung unter anderem mit der statistischen Berechnung von Unfall-Wahrscheinlichkeiten beauftragt war, handelt sein Tagebucheintrag von einer anderen Darstellungsstrategie. Wie die Statistik der Unfallversicherungen wird auch sie notwendig, weil ein schuldigtes Subjekt mit absichtsvollen Handlungen nicht verfügbar ist. Als Theaterszene aber erzeugt sie kleine Handlungsfolgen, die ihrerseits die Ereignisse zu verknüpfen suchen, also beständig jenes »darum« inszenieren, das von Beginn an so fragwürdig war. Von ihrer Darstellung wird die Entscheidung über Schuld und Unschuld abhängen. Die Wiederholungen des Unfalls dienen somit nicht nur seiner Auslegung und Interpretation, sondern auch seiner Begründung. Im *Proceß*-Roman wird es nicht anders sein: Die schuldhaften Ereignisse sind nicht verfügbar, darum aber setzt der Roman mit einer theatralischen Darstellung ein, die bis zuletzt wiederholt werden muss.

Im *Proceß* wird noch von einer zweiten Darstellungsstrategie die Rede sein, die sich ebenfalls bereits in der Unfallbeschreibung Kafkas findet: Während die Beteiligten ihre szenische Darstellung wiederholen, das Ereignis selbst indes immer weiter in die Ferne rückt – »Neu Ankommende müssen schon erraten, was eigentlich geschehen ist.« (T 1016) – soll schließlich ein Polizist Ordnung herstellen und ein Protokoll aufnehmen. Aus dem Unfall wird eine Theaterszene wird eine Aufschreibeszene. Alle drei Abschnitte haben ihre eigenen Darstellungsregeln und sind in vergleichbarer Form auch in anderen Texten Kafkas wieder zu finden – mit der Besonderheit freilich, dass die im Tagebuch ohnehin knappe Beschreibung des Unfalls, die unerhörte Begebenheit in der Prosa Kafkas meist entfällt. Seine Texte setzen vornehmlich dort ein, wo es um die theatralische Rekonstruktion nicht verfügbarer Ereignisse und ihre Niederschrift geht, um Verfahren der Darstellung; weil jenes »darum« der Handlungen nicht erzählt wird, schildern seine Texte Repräsentationsversuche dieser ausbleibenden Anfänge und problematisieren deren Aufzeichnung. Im Fall der Unfallbeschreibung aus dem Tagebuch beginnt die Protokollaufnahme des Polizisten zwar ordnungsgemäß und wie ein Theaterstück mit der Notierung des beteiligten Personals, bei der Rekonstruktion der eigentlichen Handlung jedoch gerät er alsbald ins Stocken. Der Protokollant beherrscht sein Medium keineswegs gekonnter als der Privatmann sein Automobil im Straßenmanöver. Auch er kann nicht »dirigieren«, wengleich der Akt des Schreibens einem gestischen Geschehen gleicht. Der Beobachter des Polizisten wiederum verfasst eine Art Gebärdenprotokoll der Schreibszenen.

ne, sieht, wie der Beamte sein Papier umständlich dreht und wendet, offenbar eher seiner Vorstellungskraft folgend als einem amtlichen Formblatt, so dass die Eigendynamik des entstehenden Textes der Kontingenz des Unfallhergangs kaum nachstehen dürfte. Folglich ist das Protokoll nicht weniger performativ als die gestische Aufführung der Zeugen, auch der Polizist muss Fakten herstellen, weil die ursächlichen Ereignisse nicht verfügbar sind.²

Die unbewußte unverständige Hoffnung aller Anwesenden auf eine sofortige sachliche Beendigung der ganzen Angel. durch den Pol. geht in eine Freude an den Einzelheiten der Prot.auf. über. Diese Pr. stockt bisweilen. Der Pol. hat sein Prot. etwas in Unord. gebracht und in der Anstrengung es wieder herzustellen, hört und sieht er weichenweise nichts anderes. Er hat nämlich den Bogen an einer Stelle zu beschreiben angefangen, wo er aus irgend einem Grunde nicht hätte anfangen dürfen. Nun ist es aber doch geschehn und sein Staunen darüber erneuert sich öfters. Er muß den Bogen immerfort wieder umdrehn, um den schlechten Prot.anfang zu glauben. Da er aber von diesem schlechten Anfang bald abgelaßen und auch anderswo zu schreiben angefangen hat, kann er, wenn eine Spalte zu Ende ist, ohne großes Auseinanderfalten und Untersuchen unmöglich wissen, wo er richtigerweise fortzusetzen hat. (T 1016f.)

Von einem »schlechten Anfang« handelt der Tagebucheintrag in mehrfacher Hinsicht; der Unfall als auslösendes Ereignis verweist an sich schon auf ein Moment der Unterbrechung, den Einschnitt, die Abweichung vom Zeitverlauf. In den nachfolgenden Episoden der Straßenszene setzt sich das Diskontinuum aber noch fort: Die Gesten können nicht zeigen, was sich ereignet hat, ihre protokollarische Aufnahme wiederum vermag die Gesten nicht festzuhalten.³ Als Schreibakt betrachtet ist auch die Protokollaufnahme eine Theateraufführung, denn das Schreiben wird als Geste aufgefasst, die dabei entstehende Schrift zeigt ihre szenische Entstehung, insofern sie in Fragmente zerfällt. »Unord.« meint hier konkret den fehlenden Zusammenhang zwischen den Absätzen, die der Polizist willkürlich zu Papier bringt, die Verlaufsform seines Protokolls lässt auf keine Kohärenz schließen. Bereits 1910 beschreibt Kafka eine andere »Unordnung« in seinem Tagebuch, die ihn am Schreiben hindert: die »Unordnung« seines Schreibtisches, auf dem »nichts Gutes gemacht werden kann. [...] Broschüren, alte Zeitungen, Kataloge, Ansichtskarten, Briefe, alle zum Teil zerrissen, zum Teil geöffnet«, kommen ihm wie eine »Freitreppe« vor, die Schreibplatte wie das Parterre eines Theaters, weitere Schubladen wie Theaterbalkone mit Zuschauern. (T 137f.) Kafkas Schreiben zieht sich auf sich selbst zurück, beobachtet die eigene Grundlage – die Schreibtischplatte –, um aus deren Beschreibung performativ eine Szene entstehen zu lassen. Einerseits handelt der Tagebuch-Eintrag davon, dass Kafka nicht schreiben kann, andererseits entwirft er ein Schreibtisch-Theater, in dem die Erfindung der Szene durchaus einen Schreibakt reflektiert.⁴ Theater meint hier jedoch nicht eine spezifische Textform, kein Drama wird imagi-

niert, sondern die Szene als solche mitsamt ihrer Kulisse und Requisiten. Kafkas Aufmerksamkeit ist sensibilisiert für prägnante Augenblicke und szenische Anordnungen, die immer auch vom Verlust eines Zusammenhangs handeln.⁵ So zeigt auch die Beobachtung der Straßenszene, dass eine Unfallfolge der Zerfall des Ganzen in einzelne Episoden ist, die sich offenbar kaum zu einem Ganzen fügen lassen: »Es kommen daher immer nur abreißende Anfänge zu Tage, abreißende Anfänge z.B. die ganze Automobilgeschichte durch.« (T 227)⁶ Kafkas *Proceß*-Roman ist auf ähnliche Weise zusammengesetzt, auch er ist nicht in einem Kontinuum geschrieben, der schlechte Anfang, den sein Held Josef K. erlebt, entstand fast zeitgleich mit seinem Ende, seiner Hinrichtung im Steinbruch. (Vgl. P^o 83, 111) Und wie die Unfallbeschreibung handelt auch er von einem theatralen Textmodell, einem epischen Theater, das insbesondere die zuerst geschriebenen Kapitel des Romans bestimmt, sowie von glücklosen Aufschreibeszenen. Auf sie wird im letzten Teil dieser Überlegungen zurückzukommen sein.

II.

Statistisch gesehen häufen sich Unfälle in der literarischen Moderne, wenn auch nicht bei Kafka.⁷ Sie stehen oftmals am Anfang poetologischer und programmatischer Texte, Marinettis futuristischem Manifest etwa, in Jakob van Hoddis' Gedicht *Weltende* ereignen sich ebenso Unfälle wie in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*; Thomas Mann schreibt seine Novelle *Das Eisenbahnglück*, Ödön von Horvaths inszeniert in *Der jüngste Tag* das Unglück eines Eilzugs, Sigmund Freud analysiert die Nachwirkungen traumatischer Unfallerfahrungen, und auch Kafka zitiert den Topos einer verunglückten Eisenbahn:

Wir sind [...] 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 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. (N II 33)

Der Anfang verloren, das Ende nicht in Sicht, auch dieses Unglück handelt vom Verlust eines Zusammenhangs; die Verunglückten befinden sich im höhlengleichen Tunnel in einer Art Kinodispositiv, einer Welt trügerischer Erscheinungen also, auch sie bekommen nur einen Ausschnitt zu sehen.

Diese literarischen Beispiele mögen dazu beigetragen haben, dass Bertolt Brecht die Aufgabe des epischen Theaters 1940 anhand einer »Strassenszene« veranschaulicht, einem, so Brecht, »natürlichen« Vorgang:

der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn »anders sehen« – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.⁸

Der Schauspieler brauche kein Künstler zu sein, wie Brecht weiter ausführt, es gehe einzig um eine demonstrierende Wiederholung,⁹ die Illusion müsse vermieden werden, das Ereignis ist auf Distanz zu halten, um den Zuschauer nicht zum Miterleben zu verführen.

Kafkas Unfallbeschreibung aus dem Tagebuch ist im Vergleich mit dieser Regieanweisung gründlich misslungen. Zur Urteilsfindung trägt seine Ausführung gerade nicht bei. Doch obgleich Kafka das von Brecht erhoffte Ende nicht in Aussicht stellt, ist sein Schauspiel durchaus mit dem epischen Theater verwandt: Kafkas Betonung der Gesten, die Auflösung des Ganzen in einzelne Szenen, die Aufmerksamkeit für Verhaltensweisen und auch die fehlende Identifikation der Schauspieler mit ihrer Rolle; eine »Vermenschlichung« (T 204) des Theaters muss man verhindern, wie er im Tagebuch notiert. All dies wird in der nachfolgenden Lektüre des *Proceß*-Romans immer wieder zu beobachten sein. Kafkas Prosa ist episches Theater. In diesem Sinne kommentierte bekanntlich bereits Walter Benjamin Kafkas »Auflösung des Geschehens ins Gestische«,¹⁰ sein gesamtes Werk sei ein »Kodex von Gesten«, die keine sichere Bedeutung haben, sondern einer »Versuchsanordnung« gleichend in immer neuen Konstellationen eben jene Bedeutung der Gesten auf die Probe stellen. Deutlich würde indes, dass es sich in diesen »Versuchsanordnungen« stets »um die Frage der Organisation des Lebens und der Arbeit in der menschlichen Gemeinschaft« handelt.¹¹ Während Kafkas theatralische Formen häufig im literaturhistorischen Kontext gelesen werden – der Einfluss des jüdischen Theaters auf sein Werk, der *Proceß* als Zitat und Parodie dramatischer Genres – oder aber diskursgeschichtlich, wie in Wolf Kittlers grundlegender Studie über Kafka und das österreichische Strafprozessrecht,¹² beginnen die nachfolgenden Überlegungen mit der Beobachtung, dass in den gesterreichen Theaterszenen Fragen der »menschlichen Gemeinschaft« verhandelt werden; Kafkas episches Theater bringt Gesten zur Darstellung, die als soziale Praktiken und Verhaltensweisen zu deuten sind, deren physiognomische Zeichensprache also weniger Ausdruck innerer Empfindungen oder psychologischer Affekte ist als vielmehr auf institutionelle Zusammenhänge verweist. Die von Benjamin beschriebene Frage der »Organisation des Lebens und der Arbeit« lässt sich näher bestimmen als eine Frage der Institutionen,¹³ deren Verbindung mit Kafkas gestischem Geschehen hier auf zweifache Weise konkretisiert werden soll. Zu fragen ist einerseits, inwiefern sich Institutionen selber in theatralischen Formen zeigen, inwiefern sich Staat, Recht

und Familie beispielsweise ihres institutionellen Charakters in Theaterszenen versichern, oder mehr noch: ein Theater inszenieren, um sich selbst zu begründen und zu definieren.¹⁴ Andererseits stellt sich die Frage, in welcher Beziehung die Gesten der einzelnen Subjekte zu diesen Institutionen stehen. Wie in Kafkas Unfallbeschreibung deutlich wurde, noch bevor der Polizist als Vertreter einer Institution auftritt, beginnen Zeugen und die Schaulustigen am Unfallort ein Theaterspiel, das die institutionelle Frage nach der Schuld gewissermaßen vorwegnimmt. Bevor die Institution selber auftritt, benehmen sich die Figuren erwartungsgemäß als institutionalisierte Subjekte, ihre Verhaltensweisen deuten darauf hin, dass sie die Fragen der Institution bereits verinnerlicht haben. Wer Kafka nachvollziehen möchte, so Theodor W. Adorno in seinen Aufzeichnungen, »muß einmal in einer großen Stadt einen Unfall erlitten haben: ungezählte Zeugen melden sich und erklären sich als Bekannte, als hätte das ganze Gemeinwesen sich versammelt, um dem Augenblick beizuwohnen, da der mächtige Autobus in die schwache Autodroschke hineinfuhr. Das permanente déjà vu ist das déjà vu aller.«¹⁵ Wie also formiert sich dieses Gemeinwesen bei Kafka, welche Stellung hat der Einzelne, und wie sind seine Gesten der Nachahmung zu lesen?

III.

Auch der *Proceß*-Roman beginnt mit einem »darum«, das nicht verfügbar ist – »Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.« (P 7) – und dem Auftakt einer Theaterszene: K.s Verhaftung gleicht einem Bühnengeschehen, und weil es weder zur Klärung seiner Schuld oder Unschuld beiträgt noch den Grund seiner Verhaftung enthält, wird K. dieses Schaustück in den nachfolgenden Kapiteln mehrfach wiederholen und nachspielen. Das Auffällige daran ist zunächst, dass K. seine Bühnenfertigkeit nicht erst erlernen muss. Als er erwacht und nach dem Frühstück läutet, hat das Stück bereits begonnen, denn noch vom Bett aus kann er seine ersten Zuschauer in einem Fenster auf der anderen Straßenseite sehen. Bei allem Unverständnis gegenüber der Verhaftung, erkennt sich K. als Bühnenfigur und nimmt ein Spiel auf, das ihm durch sein Publikum, nicht zuletzt aber durch die Wächter zugewiesen wird: »war es eine Komödie, so wollte er mitspielen.« (P 12) Während die beiden Wächter in ihrer äußeren Erscheinung etwas Komödiantisches haben – der eine »schlank« (P 7), der andere »dick« (P 11) – scheint K.s Rolle zunächst der eines schuldlos Schuldigen und damit einer tragischen Figur zu entsprechen. Wichtiger aber als die Frage, ob Kafka mit seinem Romanaufakt oder in den späteren Kapiteln ein bestimmtes Genre zitiert oder auf literarische Vorschriften anspielt,¹⁶ ist das Schauspiel als Handlungsstrategie und mimetische Verhaltensweise.

Mit K.s Verhaftung wird aus seinem Schlafzimmer ein öffentlicher Raum, in dem er nicht mehr als Privatmann oder Bankangestellter erwacht, sondern in einer Rolle, die ihm angetragen wird. Gegen welches Gesetz er verstoßen haben könnte, weiß er nicht, es bestehe wohl »nur in den Köpfen« der beiden Wächter. Genau dies aber ist der Ort, an dem Gesetze wirksam sind und das Gewissen prägen: Kant beschreibt den »inneren Gerichtshof« des Gewissens,¹⁷ Freud die Internalisierung des Schuldgefühls.¹⁸ K. versucht sich mit seinem Schauspiel folglich »irgendwie in die Gedanken« der Wächter einzuschleichen, um »sie zu seinen Gunsten wenden oder sich dort einbürgern« zu können. (P 14f.) Und eben diese Einbürgerung und Steuerung der Gedanken unternimmt K. mit den Mitteln eines Schauspielers. Auch wenn er zwischenzeitlich die »Schaustellung« seiner Verhaftung beenden möchte (P 15), erwägt K. »als einfachste Lösung des Ganzen«, das Spiel seiner Verhaftung »auf die Spitze« zu treiben. (P 16) Die Verhaftung und der »natürliche Verlauf« (P 16) des Geschehens, heißt das, gleichen einer Theateraufführung, so aber auch K.s wehrhafte Strategie der Verteidigung, sein »minoritäres Theater«, wie Klaus Mladek treffend formuliert.¹⁹ Kafkas Literatur ist demnach durchaus strukturverwandt mit jenen Institutionen, als deren Kritiker er so häufig gedeutet wird, denn die Wächter treten ebenso als Schauspieler in Erscheinung wie der erwachende K.

Im Tagebuch imaginiert Kafka den »teatralischen Triumpfwagen« Gottes (T 816), im *Verschollenen* die Präsidenten der Vereinigten Staaten in einer Loge des Theaters von Oklahoma (V 412) – die Imperative der Institutionen teilen sich ihren untergebenen Subjekten folglich als Aufforderungen zum Schauspielen mit; dieses Schauspiel aber ist für Kafkas Figuren zugleich eine subversive Strategie. In Josef K.s Umgang mit den Wächtern zeigt sich dies darin, dass er in »Vorstellungen« die Gedanken der Wächter imaginiert, sich beispielsweise wundert, dass sie ihn in seinem Zimmer alleine lassen, wo er doch immerhin »zehnfache Möglichkeit hatte sich umzubringen«. (P 17) Doch ist dieser Gedanke kein Schuldbekenntnis, kein Einblick ins Innere der Figur, eher verhält es sich umgekehrt: Die Passage schildert eine Vorstellung K.s, Selbstmord erwägt er nur aus dem »Gedankengang der Wächter«. Als wichtigste Eigenschaft von K.s Schauspiel zeigt sich bereits hier, dass er die Rolle wechseln kann, er folglich auch von sich selbst zu abstrahieren vermag; K. identifiziert sich nicht, vor allem nicht mit sich selbst, er sieht sich mit den Augen Anderer, aber auch dies, ohne eines der Spiegelbilder und Projektionen anzunehmen. Das Eigentümliche seines Theaterspiels ist, dass sich die uneigentliche Rede seiner Gesten und Zeichen nicht in eine Reinschrift übertragen lässt, in der K.s innere Empfindungen zum Ausdruck kämen. K. ist *persona* im Sinne des römischen Rechts, Maske und Rolle. Als solche findet er sich aber im »Stellenplan« einer Gesellschaft wieder, die ihre Institutionen, Gericht, Staat und Familie, ihrerseits über die Vergabe von Rollen sichert.²⁰ Sein Rollenspiel wird also einerseits an einer institutionellen Norm auf seine

Angemessenheit hin geprüft, andererseits hat er eben auch die Möglichkeit, sein Spiel freier zu interpretieren.²¹

In seinen anthropologischen Schriften hat Helmuth Plessner der Rolle des Schauspielers besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil er die »Abständigkeit des Menschen zu sich« zeige, die Möglichkeit zur Distanz; jegliches Spiel beruhe auf der Abspaltung des Selbst, und dies sei eine »menschliche Konfiguration«.²² Der Schauspieler liefert somit aber auch das Grundmodell einer Gesellschaft, die sich in den »gewissen Rollen« des Gerichts, der Priester und Herrscher »repräsentiert« und institutionalisiert, um dem Individuum wiederum Rollen vorzugeben, mit denen es sich zu identifizieren hat:²³

In diesem Sich-selber-präsent-Sein liegt der Bruch, die »Stelle« möglichen Sich-von-sich-Unterscheidens, die dem Menschen im Zwang zur Wahl und als Macht des Könnens seine besondere Weise des Daseins [...] anweist. Sie ist ein Vorzug und eine Schwäche in einem. Sie exponiert ihn und setzt ihn damit besonderer Gefährdung aus, der er in den Korrekturen und Kompensationen der Gesellschaft zu begegnen sucht. Auf einem dieser Wege macht er sich diese Situation selber durchsichtig, stellt sie vor und löst sich von ihr, im Bilde freilich nur und imaginativ: auf dem Wege des Schauspiels.²⁴

Der Schauspieler reflektiert demnach den Möglichkeitsgrund von Gemeinschaft. Dass der Mensch Abstand zu sich selbst hat, ist Zeichen eines Instinkt-mangels, der in Institutionen kompensiert werden muss. Ähnlich beschreibt Arnold Gehlen die menschliche Fähigkeit, von zweckrationalen Handlungszielen zu abstrahieren, um sich einem rituell-darstellenden Verhaltenstypus hinzugeben, der schließlich auch die Voraussetzung von Institutionen ist.²⁵ Institutionen gründen demnach auf der menschlichen Schauspielkunst, der Fähigkeit zur Substitution; um ihre Wirksamkeit zu sichern, versuchen sie allerdings auch, ihre Theatralität zu verbergen. Der Schauspieler kann somit auch ein Widersacher der Institutionen sein.²⁶

Von Josef K. heißt es, dass er »mit ihnen«, den Wächtern und Stellvertretern der Institution, »spielte«. (P 26) Die Eingangsszenen des Romans handeln von der Begegnung eines institutionellen Theaters mit einem Schauspieler, sie zeigen aber auch, dass sich in Kafkas Roman-Welt das Prinzip der Stellvertretung verselbständigt; die Wächter, so Josef K., führen »das Sinnloseste« auf, »was es gibt«. (P 23) Während das Theater der Institution seine Rollen vergeben möchte, denn dies ist die Ausführung des Gesetzes, versucht K. seinen Eintritt in diesen Rollenplan spielerisch zu verhindern. Ist jede Aufführung an sich schon Wiederholung eines Originals, so handelt Kafkas Roman weniger von der Wiederholung einer Szene als von der Inszenierung einer Wiederholung und damit desjenigen Strukturmerkmals, das Institutionen so wirksam macht. Ihre Rollenpläne müssen sich nachstellen und aktualisieren lassen, um ihre Gesetzmäßigkeit zu wahren. Anders gewendet heißt das aber:

Seine Verhaltensstrategien lassen sich von denen der Institution nur unterscheiden, weil sie deren Verfahren ins Ästhetische wenden und damit jenen Aspekt staatlicher Institutionen auf die Bühne bringen, den diese gemeinhin zu verschleiern suchen: Das Institutionentheater will sich so wirksam inszenieren, dass es seine eigene Theatralität vergessen lässt; episches Theater hingegen macht sich als Schauspiel sichtbar und durchbricht die Illusion. Oder in Kafkas Worten: Die »Vermenschlichung« (T 204) des Theaters muss verhindert werden.

Dass K. ein doppeltes Spiel betreibt und das Schauspiel als solches reflektiert, könnte nicht deutlicher werden als in den gierigen Küssen, mit denen er schließlich am Ende des ersten Abends über Mund und Gesicht Fräulein Bürstners »hinjagd«; gerade hat er ihr in einer gut halbstündigen Nachstellung (P 47) vorgeführt, was ihm am Morgen widerfahren war. Zwar hat es den Anschein, als wolle er damit der Zimmernachbarin seine Unschuld beweisen, die Küsse aber, mit denen er die Aufführung beschließt, offenbaren ein durchaus doppeldeutiges Spiel.²⁷ K.s Motive lassen sich indes auf keine bestimmte Absicht vereinfachen. Vielmehr zeigt sich in deren Wandelbarkeit vor allem, dass K. der Wandlung fähig ist und sein Spiel in unterschiedliche Richtungen treiben kann, weil er auf Situationen gestisch zu reagieren scheint. Wenn er am Ende dieses Abends schließlich zufrieden in sein Bett zurückkehrt, dort »noch ein Weilchen über sein Verhalten« nachdenkt, sich also noch einmal selbst betrachtet, dann zeigt sich K. wiederum als Spieler, der mit seiner Rolle keineswegs identisch ist. (P 48) K.s Handeln ist so zweckfrei, dass sich seine Ziele vertauschen lassen.

Die Nachstellung seiner Verhaftung für Fräulein Bürstner verdient aber auch aus formalen Gründen eine ausführliche Beschreibung. Erst kurz nach halb zwölf kehrt Fräulein Bürstner aus dem Theater zurück, K. hat bereits den ganzen Abend wartend zugebracht, um ihr schließlich zu später Stunde noch die Ereignisse des Morgens vorzuführen. Tatsächlich wird die Vorführung auch in narratologischer Hinsicht dramatisch, denn die Erzählzeit dieses Abschnitts unterläuft die erzählte Zeit kaum. Bereits am Morgen fuhr K. nach seiner unerwarteten Verhaftung mit einer gut halbstündigen Verspätung (P 28) zu seinem Arbeitsplatz in die Bank, und auch die erneute Aufführung dieser halben Stunde nimmt in etwa die gleiche Zeit in Anspruch. Kafkas Roman vergegenwärtigt das Geschehen ohne narratologische Distanz, K.s Schauspiel ist eine Präsenzerfahrung, die auf eine Dehnung der Gegenwart abzielt, Vergangenheit und Zukunft, die nur narrativ einzuholen wären, weitestgehend ausblendet.²⁸

Zu beobachten ist jedoch auch, dass die abendliche Wiederholung der Aufführung keineswegs originalgetreu verläuft. Im Zuge des Theaterspiels wird die Semantik des Textes fragwürdig. Ist bereits am Morgen nicht deutlich, mit welchem Gesetzesverstoß K.s Verhaftung zu begründen ist, gerät die Wiederholung der Szene zu einem Sprachspiel mit der Frage der Schuld und ihren

semantischen Konnotationen. Es ist schon zuvor charakteristisch für K.s Redeweise, dass er die »Schuld« semantisch zu variieren versteht: sein Fehlen in der Bank würde aufgrund seiner hohen Stellung sicher »leicht entschuldigt« (P 17); er fragt sich, wie die Vermieterin Frau Grubach die Ereignisse ihm gegenüber »verantworten« würde (P 8); und schließlich war auch Fräulein Bürstner »schuld daran, daß er heute nicht zu abend gegessen und daß er den für heute beabsichtigten Besuch bei Elsa unterlassen hatte.« (P 38) Die Frage nach K.s Schuld lässt sich zwar nicht stellen, aber umso häufiger variiert der Roman ein ganzes Paradigma syntaktischer und semantischer Schuldformulierungen, die moralische oder juristische Vergehen zu parodieren scheinen. Am Abend sind es kleine Szenen der Schuld und Entschuldigung, die K. mit Fräulein Bürstner veranstaltet. Gesteht er ihr zunächst, dass die Unordnung in ihrem Zimmer durch seine Schuld entstanden sei – »es geschah durch fremde Leute gegen meinen Willen und doch wie gesagt durch meine Schuld; dafür wollte ich um Entschuldigung bitten.« (P 40) –, nimmt Fräulein Bürstner die »Entschuldigung« zwar gerne an, doch gleich darauf sucht sie nach dem Schuldigen, der ihre Photographien verrückt hat. Wenn K. nach diesem Wechselspiel fragt: »glauben Sie denn daß ich schuldlos bin?« (P 42), dann ist zunächst kaum zu entscheiden, auf was sich seine Frage bezieht: auf seine grundsätzliche Schuld oder auf die Unordnung in ihrem Zimmer. Die Frage nach der Schuld wird wiederholt, damit aber auch verunsichert und parodiert, zumal sich im selben Kapitel noch herausstellt, dass Frau Grubach bei K. Schulden hat.²⁹ (P 46) Einer Bemerkung Adornos zufolge gehen die Wiederholungen in Kafkas Prosa oftmals auf Kosten der »Anschaulichkeit«.³⁰ Zumindst diese Wiederholungen und semantischen Variationen der Schuld in den ersten Kapiteln des *Proceß*-Romans zeigen hingegen, wie unterschiedliche Konnotationen von Schuld in einer szenischen Aufführung anschaulich werden. »Sie müssen sich die Verteilung der Personen richtig vorstellen, es ist sehr interessant« (P 44), sagt K. zu Fräulein Bürstner. Vorstellungen sollen Vorstellungen erzeugen, mit dem Schauspiel schaltet er sich in die Gedanken der Figuren ein.

Wie in Kafkas Unfallbeschreibung führt die Nachahmung eines unverfügbaren Ereignisses auch im *Proceß* zu spielerischen Ersatzhandlungen, in denen das Subjekt wieder »dirigieren« kann. Zumal wenn es seine eigene Rolle so flexibel handhabt wie Josef K. In seiner Vorführung für Fräulein Bürstner inszeniert er sich zunächst als Aufseher (P 44), seine eigene Rolle als Josef K. vergisst er hingegen so lange, bis er in Funktion des Wächters seinen Namen ruft: »Josef K.!« (P 45) Seinen Namen spricht K. im Namen eines Anderen, genau dies aber ist das Zeichen einer Identität, die im Prinzip von Nicht-Identität besteht. Bezeichnend ist allerdings auch, dass seine demonstrierende Wiederholung der morgendlichen Verhaftung wiederum nicht originalgetreu ist, denn der Aufseher, den K. mimit, hatte ihn fragend angesprochen: »Josef K.?«

Josef K. ist ein Spieler, wie sich schließlich auch in seiner zweiten Wiederholung der morgendlichen Verhaftung zeigt. K. kennt den Ort seiner Vernehmung nicht, aber da das Gericht von der »Schuld angezogen« wird, wie ihm anfangs erklärt wurde, »folgte« daraus für ihn, »daß das Untersuchungszimmer an der Treppe liegen mußte, die K. zufällig wählte«. (P 55) Das Prinzip des Zufalls ist hier entscheidend. K.s Weg zur ersten Untersuchung führt ihn durch eine Gruppe spielender Kinder, er muss einer »Spielkugel« ausweichen (P 55), bis er schließlich selbst ein Spiel der Wahrscheinlichkeit beginnt, um das Gericht zu finden: K. fragt nach dem von ihm frei erfundenen »Tischler Lanz«, wird daraufhin so lange von Tür zu Tür durch das Gebäude geführt, bis er das Ziel seiner Bestimmung erreicht. K. weiß nicht nur seine Rolle als Schauspieler zu beherrschen und den semantischen Einsatz in Wortspielen zu kalkulieren, in dieser Szene stellt er auch auf die Probe, dass kein Name für sich oder jeder Name für einen anderen steht, und zwar derart, dass man von jedem beliebigen Namen letztlich zu sich selber geführt wird. Sein Wahrscheinlichkeitsspiel führt den Nachweis, dass er sich in einem Staat der Stellvertreter befindet. Die Wiederholung der Wiederholung der Verhaftungsszene wird damit aber auch einem Ort zugeführt, an dem die Bühnenhaftigkeit und Theatralität des Geschehens sich in Reinform zu finden scheint, nun ist auch das Publikum nicht mehr auf Distanz gehalten wie in der Verhaftungsszene zu Beginn des Romans, der Gerichtssaal ist mit so vielen Zuschauern gefüllt wie der Theater-Schreibtisch aus seinem Tagebuch:

»Was mir geschehen ist«, fuhr K. fort etwas leiser als früher und suchte immer wieder die Gesichter der ersten Reihe ab, was seiner Rede einen etwas fahigen Ausdruck gab, »was 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.« (P 64)³¹

Vor dem stellvertretenden Gericht stellt sich K. als Stellvertreter vor. Die Paradoxie seines Unterfangens besteht nun darin, dass er seiner Identität als Angeklagter auf diese Weise freilich nicht entkommen kann. Denn als Stellvertreter, der nur Andere vertritt, entspricht er eben jener Fassung des Staatsbürgers, die ihn letztlich anklagbar macht. Indem K. nicht für sich, sondern für Andere steht, steht er auch und vor allem für den Bürger Josef K.³² Weil K.s Strategie des Schauspiels strukturverwandt ist mit dem Institutionentheater, kann er dessen Logik schließlich nicht entkommen. Bei der Aufführung seiner Verteidigung sieht er nicht nur die Bühnenhaftigkeit der theatralen Gerichtsverhandlung, er wird schließlich auch der eigenen Rollenhaftigkeit gewahr; statt nur zu spielen, erkennt er sein Spiel im Spiel. Die Ereignisse im Meta-Theater des Gerichts haben somit auch zur Folge, dass K.s rein performatives Auftreten durch eine Selbstbeobachtung gebrochen wird – als würde er jene

Selbsterkenntnis erleben, die Aristoteles als Wendepunkt des tragischen Geschehens beschreibt.

IV.

Zur letzten Aufführung im *Proceß*-Roman wird Josef K. am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstages von zwei Herren mit »Cylinderhüten« (P 306) abgeholt, die ihm wie zwei »alte untergeordnete Schauspieler« eines Theaters erscheinen; im obersten Stockwerk eines Gebäudes neben dem Steinbruch sieht er noch einen letzten Zuschauer seines Schauprozesses – »War es ein einzelner? Waren es alle?« (P 312) –, bevor ihm das Messer ins Herz gestoßen wird, er mit letztem Blick die Gesichter der Herren sieht, wie sie ihrerseits »Wange an Wange aneinandergelehnt die Entscheidung beobachteten. [...] »Wie ein Hund!« sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.« (P 312) Zwar wurden Romananfang und das letzte Kapitel fast zeitgleich geschrieben, der Vergleich mit dem Beginn zeigt jedoch, dass sich die Theaterszenerie gewandelt hat und K.s Verhaltensstrategie nicht mehr dieselbe ist: Man wird Zeuge einer rituellen Hinrichtung, K. spielt nicht mehr, scheint sich stattdessen seiner Rolle zu fügen, er wird zum Augenzeugen einer Szene, die von ihm selber handelt, K. wird zum beobachteten Beobachter und damit zum Objekt eines Spiels, das er anfangs noch dirigieren konnte. Diese Verkehrungen sind programmatisch im Schlusskapitel, zumal für den letzten Satz des Romans: Aus K.s Tod wird ein Überleben, und während der Roman mit einer unergründlichen Frage nach der Schuld beginnt, ist am Ende von »Scham« die Rede.³³

Die Scham, so schrieb Benjamin in seinen Aufzeichnungen, ist Kafkas »stärkste« Gebärde, und auch sie ist »gesellschaftlich anspruchsvoll«, »nicht persönlicher als das Leben und Denken, das sie regiert.«³⁴ Auch die Scham ist kein Signal eines psychischen Innenlebens, sondern soziale Verhaltenspraxis.³⁵ Mit Plessner gesprochen, ist die Scham Ausdruck einer »Haltung«, deren Ausdruck keineswegs auf Psychisches schließen lässt, sondern auf gesellschaftliche Situationen.³⁶ Doch bevor hier auf weitere Theorien der Scham eingegangen wird, sei zunächst erwähnt, dass Kafkas Figuren gar nicht so schamvoll sind, wie man nach Benjamins Äußerung annehmen möchte. Wohl haben Kafkas Figuren einen Blick für schamvolle Situationen, das demütige Verhalten Anderer wird stets genau beobachtet, als seien sie Protokollanten schamvoller Gebärden.³⁷ Dennoch ist der gleiche Affekt Kafkas Hauptfiguren nicht ohne weiteres nachzuweisen: auch nicht Josef K., den am Ende die Scham überleben sollte. Bei seiner Verhaftung »erinnerte er sich – ohne daß es sonst seine Gewohnheit gewesen wäre, aus Erfahrungen zu lernen – an einige an sich unbedeutende Fälle, in denen er zum Unterschied von seinen Freunden mit Bewußtsein, ohne das geringste Gefühl für die möglichen Folgen sich unvorsichtig benommen hatte«. (P 12) Darin zeigt sich ebenso ein

schamloser Charakter wie in den Küssen, mit denen er über Fräulein Bürstners Gesicht »hinjagd«, den Szenen mit der Gespielin des Advokaten Leni, oder aber seiner Phantasie, die Frau des Richters zu verführen. Schamlos ist sein Biss in den symbolischen Apfel am Morgen seiner Verhaftung (P 16), auch die drei Schnäpse, die er daraufhin trinkt. Schamlosigkeit scheint nachgerade die Bedingung dafür zu sein, dass Josef K. sich selbst zum Spieler macht und seine Rolle mit Chuzpe³⁸ einzusetzen weiß. »Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe«, so Kafka 1917 im Tagebuch, strebe er eigentlich nicht danach,

ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen, sondern, sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen, die auf einfache Vorschriften zurückzuführen und mich in ihrer Richtung möglichst bald dahin zu entwickeln, daß ich durchaus allen wohlgefällig würde und zwar (hier kommt der Sprung) so wohlgefällig, daß ich, ohne die allgemeine Liebe zu verlieren, schließlich, als der einzige Sünder, der nicht gebraten wird, die mir innewohnenden Gemeinheiten offen, vor aller Augen, ausführen dürfte. (T 839f.)

Das Endziel als schamloses Leben jenseits der Sünde, das sich zur Schau stellt, zumindest die Blicke der Anderen nicht meiden muss und damit die Scham per se unterläuft, sich zugleich aber die Position eines Beobachters sichert, der die Gemeinschaft der Anderen überblicken kann – genau so versucht sich Josef K. bei seiner ersten Anhörung im Gerichtssaal zu präsentieren.

Diese Beschreibungen der Schamlosigkeit sind die Kehrseite seiner Aufmerksamkeit für demütigende Situationen, auch die Kehrseite jener Schlüsselszenen seiner Kindheit, die er im Brief an den Vater beschreibt: schuldlos schuldig seien sie beide gewesen, so die bekannte Formulierung, aber die Momente der Scham waren prägnante und prägende Augenblicke, Urszenen der familiären Rollenvergabe: Das gemeinsame Umkleiden in der Kabine einer Badeanstalt, der väterliche Rat ein Bordell aufzusuchen.³⁹

Zwischen den Weltkriegen, so Helmut Lethen, gehörte die Scham zu den wichtigsten »Verhaltenslehren«, um in der verunsicherten Gewissenskultur einer vaterlosen Gesellschaft auch jenseits des ödipalen Schemas funktionsgerechte Praktiken vermitteln zu können.⁴⁰ Die Scham, heißt das aber, ist nie auf Einzelwesen ausgerichtet, sie ist nicht der reine Ausdruck eines Individuums, sondern das Zeichen einer Gemeinschaft, sie hat eine entlastende Funktion und somit institutionellen Charakter.⁴¹ Dass Kafka einerseits schamlose Figuren entwirft, damit andererseits aber stets auf ein Verhaltensmodell verweist, das er an Anderen beobachtet, dem er aber selbst zu erliegen droht wie im Schlusssatz des *Proceß*-Romans, soll auch hier keine Psychologie provozieren. Interessant ist die Scham als Verhaltensmodell und Strukturmuster.

Die zahlreichen Schamtheorien stimmen darin überein, dass eine ihrer Voraussetzungen das Gesehen-Werden ist; der sich Schämende wird einer Beobachtung gewahr oder nimmt sie antizipierend vorweg; »vor Augen liegt die Scham«, so ist bereits bei Aristoteles zu lesen.⁴² Diese Blick-Konstellatation ist das Grundschema bei Charles Darwin⁴³ und Sigmund Freud, der in der Scham die Hemmung einer ursprünglicheren Schaulust erkennt,⁴⁴ aber auch Walter Benjamin, Georg Simmel und Max Scheler folgen diesem Modell.⁴⁵ Eine zweite Differenz, die sich in den Schamtheorien wiederfindet, ist temporaler Natur; die Scham ist meist eingebettet in ein Narrativ, das nach einem zivilisationsgeschichtlichen Schema verläuft,⁴⁶ dabei nicht nur die Wandlungen der Scham thematisiert, sondern mit der Scham selbst einen Anfang setzt. Als Hemmung verstanden ist die Entwicklung der Scham eine Geschichte der Verneinung, die immer auch einen vorzeitigen Zustand impliziert.⁴⁷ In diesem Sinne fungiert die Scham oftmals als Scharnier zwischen zwei Zeitaltern: Einer kreatürlichen Vorgeschichte, von der sich spätere Kulturschichten trennen. Kulturarbeit beginnt Freud zufolge mit der Scham;⁴⁸ Tiere und Kinder schämen sich nicht, so Darwin; der altgriechischen Schamkultur wurde ein Zeitalter der Schuld, wie es sich in der griechischen Tragödie dokumentiert, gegenübergestellt;⁴⁹ Nietzsche polemisiert gegen die Schuldkultur des christlichen Abendlandes,⁵⁰ und schon vor ihm beschwört Karl Marx die Scham als revolutionäre Geste, als Zeichen einer Zeitenwende: Die Scham als »Revolution«, als »eine Art Zorn, der in sich gekehrte. Und wenn eine ganze Nation sich wirklich schämte, so wäre sie der Löwe, der sich zum Sprunge in sich zurückzieht.«⁵¹

Von theatralen Blick-Konstellationen und einer temporalen Differenz handeln auch Kafkas Szenen der Scham, wobei zu beobachten ist, dass der Schwellencharakter der Scham bei Kafka in mehrerlei Hinsicht prekär ist. In seiner eigenen Mythologie findet sich für die Urszene der Scham eine kurze Parabel; die Vertreibung aus dem Paradies,⁵² so notiert Kafka,

ist in ihrem Hauptteil ein außerzeitlicher ewiger Vorgang. Es ist also zwar die Vertreibung aus dem Paradies endgiltig, das Leben in der Welt unausweichlich, die Ewigkeit des Vorgangs aber oder zeitlich angesehen die ewige Wiederholung des Vorgangs macht es trotzdem möglich, daß wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, sondern tatsächlich dort dauernd sind, gleichgültig ob wir es hier wissen oder nicht. (N II 62)⁵³

Zum Sündenfall aus der paradiesischen Vorzeitigkeit kommt es nach dieser Version gerade nicht. Weil sie nicht in der Zeit stattfindet und sich niemals vollendet, ist die Vertreibung aus dem Paradies allzeit gegenwärtig. Die Figuren Kafkas sind somit stets an einer Schwelle, die letztlich den Übergang zum irdischen Dasein und zur Zeitlichkeit selbst markiert. Sie sind daher aber auch einer Schamlosigkeit fähig, die sich bei Kafka entweder in der Chuzpe und Verwegenheit zeigt, mit der sie listig Grenzen missachten, oder aber in

den Bildern kruder Körperlichkeit, die von der Präsenz einer noch nicht schamvoll bereinigten Kreatürlichkeit zeugen. In den *Forschungen eines Hundes*, auch dies ein Text über die Schwelle und ihre unsicheren Übergänge, beobachtet der erzählende Hund schamvoll, wie sieben seiner Artgenossen nicht nur laut musizierend, sondern auch aufrecht auf ihren Hinterbeinen durch die Gassen ziehen:

Diese Hunde hier vergingen sich gegen das Gesetz. Mochten es noch so große Zauberer sein, das Gesetz galt auch für sie, das verstand ich als Kind schon ganz genau. Und ich merkte von da aus noch mehr. Sie hatten wirklich Grund zu schweigen, vorausgesetzt daß sie aus Schuldgefühl schwiegen. Denn wie führten sie sich auf, vor lauter Musik hatte ich es vorher nicht bemerkt, sie hatten ja alle Scham von sich geworfen, die Elenden taten das gleichzeitig Lächerlichste und Unanständigste, sie gingen aufrecht auf den Hinterbeinen. Pfui Teufel! [...] War die Welt verkehrt? Wo war ich? (N II 431f.)

Das Verkehrte dieser Szene ist, dass die Hunde einerseits dem Menschen ähnlicher werden, sie gehen auf ihren Hinterbeinen und musizieren, andererseits aber schamlos animalisch sind. Als Schwellenphänomen ist die Scham bei Kafka weniger Indiz psychischen Empfindens als vielmehr dialektischer Natur: Die Scham *zeigt* sich, sie ist zumeist ein optisches Zeichen, das sich nicht diskursiv ergründen lässt wie das Schuldgefühl, sondern vielmehr auf seiner Bildhaftigkeit und einem prägnanten Augenblick beharrt. In Kafkas *Urteil* beispielsweise erzeugt die Scham ein eigenes Schauspiel plötzlicher Wendungen: Nachdem Georg das Todesurteil seines Vaters empfängt, der »Vater hinter ihm auf das Bett stürzte«, eilt er an seiner »Bedienerin« vorbei der Brücke entgegen. Nicht nur ihre Bezeichnung als »Bedienerin« ist doppeldeutig, auch die Geste ist es, mit der sie »Jesus!« ruft: sie »verdeckte mit der Schürze das Gesicht«. (D 60f.) Doppeldeutig ist diese Geste der Scham, weil sie einerseits den Blick verbirgt, damit andererseits aber die Scham aufdeckt: Indem sie ihre Schürze vors Gesicht schlägt, erinnert sie an Georgs Verlobte, die, so will es der Vater, Georg verführt hat: »Weil sie die Röcke gehoben hat [...] weil sie die Röcke so gehoben hat, die widerliche Gans«, und er hob, um das darzustellen, sein Hemd so hoch, daß man auf seinem Oberschenkel die Narbe aus seinen Kriegsjahren sah«. (D 57)

Die Dialektik der Scham ist nicht still zu stellen: Die Bedienstete verbirgt ihr Gesicht, indem sie die Schürze hebt; hebt der Vater seinen Rock, zeigt dies wiederum eine Stelle, die etwas anderes verdeckt, eine Narbe aus seinen Kriegsjahren.⁵⁴ Schaulust schlägt um in Verbergen, Versteck und Offenbarung bedingen sich gegenseitig. Die Scham zeigt sich plötzlich und schlagartig in Bildern des Umschlagens und der Inversion, sie ist somit Erfahrung und Sinnbild einer Schwelle, die sie allerdings selbst erst konstituiert. Kafkas Figurationen der Scham sind durchaus vergleichbar mit jenen Theorien, die schon

angesprochen wurden: Auch in Kafkas Texten konstituiert die Scham eine Vorzeitigkeit, für deren Verlust sie zugleich steht. Aber Kafka ruft dieses Zeitmodell auf, um es zu suspendieren. In seiner Parabel vom ewigen Austritt aus dem Paradies wird der Sündenfall gewissermaßen nie zum Fall, er ereignet sich nicht, sondern dehnt sich unendlich aus. Der Moment der Scham käme der plötzlichen Unterbrechung dieser Vorgeschichte des Menschen gleich, damit aber dem Eintritt in eine Zeitlichkeit überhaupt.⁵⁵

V.

Bilder der Zeitlichkeit haben bei Kafka eine eigene Mythologie. Auffällig wird dies vornehmlich in Momenten der persönlichen Krise, die Kafka fast schon leitmotivisch mit Zeiterfahrungen veranschaulicht. Seine ihm aussichtslos erscheinende Beziehung zu Felice Bauer vergleicht er mit zwei Uhren, die nicht synchron laufen: sie will »Schlaf von elf Uhr abends an, geheitztes Zimmer, stellt meine Uhr, die seit einem viertel Jahr um eineinhalb Stunden vorausgeht, auf die wirkliche Minute ein«. (T 722) An anderer Stelle notiert Kafka:

Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. [...] Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen läßt, jede emporgagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. (T 877)

Hier wird die »Selbstbeobachtung« zum Grund dafür, dass sich die persönliche Uhr nicht mehr gleichschalten lässt mit der Zeit der Anderen. Nicht zu vergessen freilich, dass Kafka das beglückende Erlebnis der Niederschrift des *Urteils* in peniblen Zeitangaben formulierte: »von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. [...] Um 2 Uhr schaute ich zum letztenmal auf die Uhr.« (T 460f.) Ein Schreibvorgang, der sich über die Zeit hinwegsetzt – während Kafka für seine Krisenerfahrungen insbesondere Bilder des Ungleichzeitigen, der Differenz zu wählen scheint.

Im *Proceß* war das Theater der ersten Kapitel gerade im Hinblick auf das narratologische Zeitspiel bemerkenswert: Indem der Roman kleine Schauspiele inszeniert, gleicht sich die Erzählzeit der erzählten Zeit immer weiter an, als würden die Dialoge im dramatischen Modus einer unmittelbaren Gegenwart abgehalten, und dies, obwohl im Hintergrund des Geschehens immer die Zeit des Arbeitstages in der Bank verläuft. Mit seinem szenischen Verhalten vermag Josef K. eingangs zunächst noch die Erfahrung von Differenz aufzuschieben, aber bereits in seiner ersten Untersuchung vor Gericht kommt es zum Bruch in seinem Rollenspiel: K. hinterfragt die Angemessenheit seiner

Aufführung und macht sich damit eine Frage der Institution zu eigen. Kurz darauf schildert der Roman, wie K. ein Schwindel überfällt, eine »Seekrankheit«, mit der er erstmals buchstäblich aus der Rolle fällt und eine Ungleichzeitigkeit mit sich selbst erlebt. In den Kanzleien erfährt K., dass Schriften über ihn verfasst werden (P 81), von einem Gerichtsdienner wird er durch die Räumlichkeiten des Gerichts geführt, diesmal ohne Publikum und Gegenspieler. Zum ersten Mal ist im Text die Rede davon, dass K. sich schämt; seine Ohren, vom Rauschen betäubt, können kaum noch die Stimmen der Anderen hören: »Wollte etwa sein Körper revolutionieren und ihm einen neuen Proceß bereiten da er den alten so mühelos ertrug?« (P 107)

Es ist die Darstellung einer Schwellenerfahrung in mehrfacher Hinsicht. Zum einen ist K. seines Spiels beraubt, er beherrscht die Rolle nicht mehr, sondern scheint erstmals identisch zu werden mit demjenigen, der angeklagt ist, weil sein Körper, der »dunkel mitgegebene Leib«,⁵⁶ sich ihm aufdrängt, gewissermaßen als verbliebener Zeuge der schamlosen Vorzeit; der Prozess rückt ihm »förmlich im Geheimen, immer näher an den Leib« (P 254), wird es gegen Ende des Romans heißen. War im Schauspiel K.s der Körper Zeichenträger, eingesetzt, um uneigentliche Bedeutungen zu inszenieren, kehrt sich hier das Verhältnis um: Der Körper wird vom Bezeichnenden zum Bezeichneten. Zwar ist sich K. schon zu Beginn des Romans der Blicke bewusst, die ihn treffen. In einer gestrichenen Passage aus der Verhaftungsszene beispielsweise fragt er sich, ob das ganze Verhör mit Blicken erfolgen soll. (Vgl. P' 167) Im zweiten Teil des Romans aber werden die Blicke eindringlicher, K. beginnt sich so zu verhalten, wie es die Anderen von ihm zu erwarten scheinen: Im Gespräch mit dem Gefängnisgeistlichen etwa sieht er, dass er gesehen wird und gibt prompt sein »kindliches Versteckspiel« auf. (P 287)

Zum andern aber benennt die zitierte Passage über seine Seekrankheit ein Medium, das dem des performativen Schauspiels K.s entgegensteht: K. wird mit seinen Schriften konfrontiert, wobei es zu diesem Zeitpunkt freilich nicht seine eigenen sind, es handelt sich um Schriften über ihn. Wenn er schließlich eine Autobiographie verfassen möchte, also eine Schrift über ihn und von ihm geschrieben, versucht er diese Abständigkeit zu überwinden. Die eingangs skizzierte Unterscheidung des poetischen Verfahrens als episches Theaterspiel einerseits und als Aufschreibeszenen andererseits wird nunmehr relevant. Zwischen Theater und Schrift entfaltet sich gerade im zweiten Teil des Romans ein Widerspiel, wobei die Schreibszenen gewissermaßen eine Art Zwischenform findet. Denn als Szene, dies hat Rüdiger Campe gezeigt, ist der Akt des Schreibens noch immer ans Gestische und Theatrale geknüpft, zumal die Vorstellung einer Niederschrift in actu noch immer die Gegenwart bewahrt.⁵⁷ Schreiben heißt demnach, noch nicht geschrieben, noch nicht Schrift sein. Die Schreibszenen vermitteln zwischen den Schriften, von denen K. in den Kanzleien hört, und seiner eigenen Schauspielstrategie. Damit sind sie aber ihrerseits eine paradoxe Schwellensituation, vergegenwärtigen sie

doch auch den Übergang in eine andere Zeit, die nicht mehr dem dramatischen Modus unterliegt. Die Schreibszenen führen jene Form der Vergangenheit ein, vor der Kafkas Subjekte sich so fürchten, und zugleich dehnen sie als gestischer Akt die Gegenwart, oder anders: verschieben die Erfahrung der Vergangenheit in die Zukunft. Als Schwellenerfahrung sind die Schreibszenen immer auch Erfahrungen der Scham – einer Scham, die den Übergang in eine andere Zeit und einen Blickwechsel markiert. An einem Wintermorgen ist K. schon früh im Büro mit »einer größeren Arbeit beschäftigt«, der er allerdings kaum nachkommen kann:

Der Gedanke an den Proceß verließ ihn nicht mehr. Öfter schon hatte er überlegt, ob es nicht gut wäre, eine Verteidigungsschrift auszuarbeiten und bei Gericht einzureichen. Er wollte darin eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigem Ereignis erklären, aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte. (P 149)

Diese Lebensbeschreibung als Begründung seiner Handlungen folgt einer anderen Poetik als das sich selbst repräsentierende Theaterspiel.⁵⁸ Sie will »erklären«, sich demnach einer Grammatik des Kausalen andienen, die Ereignisse verketteten. In Begründungen kommen absichtsvolle Subjekte zum Tragen, die ganz anderer Natur sind als das freie Rollenspiel des Schauspielers. Entscheidend am Medium des Autobiographischen ist somit auch die zeitliche Distanz, aus der sie erfolgt: Als Autobiograph würde Josef K. nicht nur beschreiben, was sich ereignet hat, die Beschreibung selbst würde zur Konstitution seines Lebenslaufs und damit eine Selbstermächtigung des Subjekts im Modus der Schrift.⁵⁹ Auch in Goethes *Wilhelm Meister* findet sich bekanntlich eine solche Selbstbiographie, bezeichnenderweise eine pietistische Lebensbeschreibung, deren Lebensweg vor allem dann mustergültig ist, wenn sie von einem sündigen Vorleben über eine Läuterung zur gläubigen Gegenwart führt. Anders gewendet heißt das aber: Das Medium der Selbstbiographie ist zumindest in dieser Tradition zumeist am Modell eines schamvollen Lebens ausgerichtet. Im *Proceß* freilich kommt es erst gar nicht zur Niederschrift, auch wird nicht ersichtlich, welches spezifische Genre K. für seine Selbstbeschreibung wählen würde. Wohl aber zeigt sich, dass die ersehnte Autobiographie ein Gegenmodell zum schamlosen Theaterspiel wäre; als nachträgliche Verschriftung deutlich durch eine Differenz von dem erlebten Geschehen abgesetzt, würde sie nicht nur aufschreiben, sondern buchstäblich jene Biographie verfassen, deren Zeugnis sie zugleich wäre. Die Performativität des Schauspiels wird gebrochen, ein performatives Schreiben soll an seine Stelle treten. Das Vorhaben Josef K.s ist also vor allem deshalb bemerkenswert, weil seine Begründungsschrift einer gänzlich anderen Poetik zu folgen hätte als seine theatralen Selbstinszenierungen zu Beginn des Romans. War er

dort gleichsam performativ er selbst, indem er von sich unterschieden war, zielt die Autobiographie auf die Identität von Darstellendem und Dargestelltem, die Rechtfertigung des eigenen Lebens beruft sich gerade auf die Identität.⁶⁰ In seinen Tagebüchern notiert Kafka das »Verlangen eine Selbstbiographie zu schreiben«, das ein »großes, mich für immer beeinflussendes Ergebnis hätte, das auch dem Verständnis und Gefühl eines jeden anderen zugänglich wäre.« (T 298) Das autobiographische Subjekt ist sein eigener Stellvertreter. Diese eigentümliche Logik der Selbstrepräsentation verfolgt auch Josef K., denn Anlass seiner »Eingabe« und Lebensbeschreibung ist, dass er sich in seinem Prozess nicht mehr nur vom Advokaten vertreten lassen möchte, sondern auch für sich selbst sprechen will. (Vgl. P 176) Wie Rüdiger Campe analysiert hat, »macht der Plan der Autobiographie als Verteidigungsschrift K. zum Vertreter seiner Vertreter, zum Für-Sprecher der Fürsprecher, die ihn das System des Gerichts und der Institution als Verfahren verstricken.«⁶¹

Theaterspiele sind als Wiederholungen eines Originals definiert. In Kafkas Roman fehlt zwar ein Ereignis, das wiederholt werden könnte, in der Wiederholung der stellvertretenden Schauspiele jedoch verfestigt sich der Rollenplan der Institution. Der Roman motiviert von sich aus das Bedürfnis nach einem anderen poetischen Verfahren. K. will sich nicht mehr als Schauspieler inszenieren, sondern als Schriftsteller in eigener Sache, hat folglich aber auch die daraus resultierenden formalen Konsequenzen zu tragen: K. bricht mit seinen Gewohnheiten, er wird vergesslicher im Laufe des Romans, zerstreuter, während zeitgleich das Ende des Prozesses außer Sicht gerät, Zukunft und Vergangenheit der Handlung liegen schließlich jenseits des Romans. Die drei Lösungsmöglichkeiten, die der Maler Titorelli skizziert, sind in der Gegenwart des Romans nicht zu verwirklichen. War das Geschehen zu Beginn des Romans im dramatischen Modus verfasst, verweist die erzählte Zeit im zweiten Teil auf eine für die Erzählzeit unerreichbare Zukunft und Vergangenheit.

K. beginnt zu schreiben, was er zuvor nur gespielt hat, verliert damit aber auch zunehmend seine Chuzpe. Als er seine »Eingabe« formulieren will, nunmehr nicht mehr stellvertretend für Andere, sondern in Vertretung für sich selbst, sind die Schwierigkeiten der Niederschrift »überwältigend«; K. erinnert sich an eine beschämende Begebenheit in seinem Büro: Die Scham überkam ihn, als er seine Eingabe formulieren wollte, gerade in diesem Moment aber der Direktor-Stellvertreter über einen Börsenwitz lachend ins Büro kam, den Witz schließlich auf jenes Papier skizzierte, das K. für die Eingabe bestimmt hatte. (P 169) Die Schreibszenen misslingen. Der Roman schildert sie zwar als szenische Aufführungen, jedoch wird K. mitgespielt, statt dass er selber den Akt des Schreibens aufnehmen könnte. Das konkreteste Bild von der »Eingabe« ist bezeichnenderweise wiederum eine theatrale Geste. K. überreicht dem Direktor-Stellvertreter und dem Fabrikanten, die über ihn gebeugt sind, ein Schriftstück. Sein aufwärts gedrehter Blick scheint schon auf die Hinrich-

tung am Ende des Romans zu verweisen, wenn das Messer in seinem Herzen gedreht wird:

Langsam suchte er mit vorsichtig aufwärts gedrehten Augen zu erfahren, was sich oben ereignete, nahm vom Schreibtisch ohne hinzusehn eines der Papiere, legte es auf die flache Hand und hob es allmählich, während er selbst aufstand zu den Herren hinauf. Er dachte hierbei an nichts bestimmtes, sondern handelte nur in dem Gefühl, daß er sich so verhalten mußte, wenn er einmal die große Eingabe fertiggestellt hätte, die ihn gänzlich entlasten sollte. (P 174)

Sein Wunschbild verdeckt, dass im Roman Schauspiel und Schreiben auseinander treten: Im Rollenspiel übt sich K. in einem Spiel der Stellvertretung, er führt uneigentliche, gleichwohl präsentische Maskenspiele auf, deren Möglichkeitsbedingung die Differenz zu sich selbst ist; in den Schreibszenen wird diese Differenz ihrer Paradoxie überführt, denn K. schickt sich an, sein eigener Stellvertreter zu werden, um im Medium der Schrift seine Identität zu begründen. Mit seiner Autobiographie würde er sich einer anderen Zeit unterwerfen, die Gegenwart des Theaterspiels aufheben, um sich der Institution anzuvertrauen. Wenn K. am Ende Beobachter der eigenen Hinrichtung wird und sieht, dass er gesehen wird, kann er sich darüber nicht mehr spielerisch hinwegsetzen: »Wie ein Hund!« sagte er, ~~sein letztes Lebensgefühl war Scham bis ins letztes Sterben blieb ihm die Scham nicht erspart.~~e[r]s wa[s]r, als sollte die Scham ihn [ih]übe[l]rleben.« (FKA/P 25) Wie das Zitat nach der Faksimile-Ausgabe kenntlich macht, hat Kafka den Ausgang seines Romans mehrfach korrigiert. War die Scham zunächst »Lebensgefühl« und im zweiten Entwurf etwas, was immerhin noch grammatikalisch mit K. zusammenhängt – »sie blieb ihm [...] nicht erspart« –, löst sie sich in der letzten Version von ihm. Das Subjekt verschwindet in der Scham. Die Scham markiert damit auch die Schwelle, die K. von seinem eigenen Schauspiel trennt, oder anders gewendet: seinen Übergang in die Institution.

Anmerkungen

- 1 O. Hagen: Art. »Unfall«, in: Versicherungslexikon. Ein Nachschlagewerk für alle Wissensgebiete der Privat- und der Sozial-Versicherung insbesondere in Deutschland, Österreich und der Schweiz, hg. von Professor Dr. Alfred Manes, Tübingen: J. C. B. Mohr (P. Siebeck) 1909, Sp. 1240-1242. Zitiert nach Franz Kafka: Amtliche Schriften. Materialien, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt/Main: Fischer 2004, S. 20f.
- 2 Zur protokollierenden Technik als performativem, Fakten produzierendem Akt vgl. Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt/Main: Fischer 2000, S. 89. Zum Gebärdenprotokoll in der Rechtsgeschichte vgl. Manfred Schneider: »Die Beobachtung des Zeugen nach Artikel 71 der ›carolina‹. Der Aufbau eines Codes der Glaubwürdigkeit 1532-1850«, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.), Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen,

- Freiburg im Breisgau: Rombach 1996, S. 153-182 und Michael Niehaus: *Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion*, München: Fink 2003, S. 254-264.
- 3 Vgl. hierzu Kafkas Tagebuchnotizen über das Theater: »Die Schauspieler überzeugen mich durch ihre Gegenwart immer wieder zu meinem Schrecken, daß das meiste was ich bisher über sie aufgeschrieben habe, falsch ist.« (T 98) Vgl. Rüdiger Campe: »Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszene«, in: Davide Giuriato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.), »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibsitzen im Zeitalter der Typoskripte, München: Fink 2005, S. 115-132, hier S. 122f. Dass sich Kafka eher für die Unfallfolgen als für das Ereignis selbst interessiert, zeigt sich auch im *Gespräch mit dem Betrunkenen*, wo er noch einmal die im Tagebuch beschriebene Szene aufgreift: »Es geschieht einmal ein Unfall, Leute sammeln sich, aus den Nebenstraßen kommend mit dem großstädtischen Schritt, der das Pflaster nur wenig berührt; alle sind zwar in Neugierde, aber auch in Furcht vor Enttäuschung; sie atmen schnell und strecken ihre kleinen Köpfe vor. Wenn sie aber einander berühren, so verbeugen sie sich tief und bitten um Verzeihung: »Es tut mir sehr leid, -- es geschah ohne Absicht -- das Gedränge ist groß, verzeihen Sie, ich bitte -- es war sehr ungeschickt von mir -- ich gebe das zu.« (D 398f.)
 - 4 Vgl. hierzu auch den Schreibtisch in *Der Verschollene*. (V 57) Dazu Joseph Vogl: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München: Fink 1990, S. 24ff.
 - 5 Zum prägnanten Augenblick vgl. David Wellberys *Lessing-Lektüre: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge/New York: Cambridge UP 1984.
 - 6 Hier das vollständige Zitat über die »kleine Automobilgeschichte«: »Die ungeordneten Sätze dieser Geschichte mit Lücken daß man beide Hände dazwischen stecken könnte; [...] ein Satz kommt mit einem so rohen Anfang anmarschiert, daß die ganze Geschichte in ein verdrießliches Staunen geräth; eine verschlafene Nachahmung von Max [...] schaukelt hinein, manchmal sieht es aus wie ein Tanzkur in seiner ersten Viertelstunde. Ich erkläre es mir damit, daß ich zu wenig Zeit und Ruhe habe um die Möglichkeiten meines Talentes in ihrer Gänze aus mir zu heben.« (T 226f.)
 - 7 Bei Kafka ereignen sich kaum Unfälle. Eine Ausnahme ist der Sturz von einem Baugerüst, von dem Therese in *Der Verschollene* berichtet. (V 201f.)
 - 8 Bertolt Brecht: »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: Ders.: *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 22.1, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1993, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 370-381, hier S. 371.
 - 9 Ebd., S. 372.
 - 10 Walter Benjamin: *Über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 18. Adorno schreibt von den »in den Gesten sedimentierten Erfahrungen«, den Gesten als »Kontrapunkte zu den Worten«. Theodor W. Adorno: »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 250-283, hier S. 255 und S. 254.
 - 11 W. Benjamin: *Über Kafka*, S. 20f.
 - 12 Wolf Kittler: »Heimlichkeit und Schriftlichkeit. Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: *The Germanic Review* 78 (2003) 3, S. 194-222.
 - 13 So auch bei Malinowski, der die »Einheit menschlicher Organisation« als »Institution« auslegt und damit die Grundlage für seine Analyse der Kulturen legt. Bronislaw Malinowski: »Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur«, in: Ders.: *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze*, Zürich: Pan-Verlag 1949, S. 45-170, hier S. 78.
 - 14 Vgl. hierzu Joseph Vogl: »Gründungstheater. Gesetz und Geschichte«, in: Amim Adam/Martin Stingelin (Hg.), *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*, Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 31-39; zur Mimesis und theatralen Inszenierung des Staates vgl. auch Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt 1992, S. 147-218.
 - 15 Th. Adorno: *Aufzeichnungen zu Kafka*, S. 259.
 - 16 Evelyn Torton Beck: *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*, Madison: Univ. of Wisconsin Press 1971; Claudia Liebrand: »Theater im *Proceß*. Dramaturgisches zu Kafkas Romanfragment«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 48 (1998), S. 201-217; zum Theater vgl. ferner Lutz Ellrich: »Diesseits der Scham. Notizen zu Spiel und Kampf bei Plessner und Kafka«, in: Claudia Liebrand, Franziska Schößler (Hg.), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 243-272.
 - 17 Immanuel Kant: *Metaphysik der Sitten*, in: *Werke* in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, Bd. 8, S. 573.
 - 18 Sigmund Freud: »Totem und Tabu«, in: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main: Fischer 1982, Bd. IX.

- 19 Klaus Mladek: »Radical Play: Gesture, Performance, and the Theatrical Logic of the Law in Kafka«, in: *The Germanic Review* 78 (2003) 3, S. 223-249, hier S. 242.
- 20 Zum Begriff der persona vgl. Manfred Fuhrmann: »Persona, ein römischer Rollenbegriff«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München: Fink 1979, S. 83-106.
- 21 Das »Gründungstheater« des Staates, so hat Joseph Vogl gezeigt, basiert seinerseits auf der römischen persona: In der Staatslehre des Thomas Hobbes ist die Urszene des Gesellschaftsvertrags eine Übereinkunft, nach der sich das Individuum von einem Anderen vertreten lässt, um im Staat den Stellvertreter aller Stellvertreter zu finden. In dieser Substitution bildet sich die Gemeinschaft, was aber nur möglich ist, weil die *persona* das Prinzip der Stellvertretung im politischen wie im theatralischen Sinne garantiert. »Staat und Souverän sind ein Theatercoup, und die Hobbessche Vertragslehre installiert das Schauspiel als mythischen Grund im Innern des Gesetzes, im Innern des Leviathan. Jeder Vertrag rekurriert auf einen ersten Vertrag, dieser aber auf ein theatralisches Arrangement, das den historischen Anfang der Dinge in die Identität des Ursprungs übersetzt und schließlich mit jedem Geschäft, zu jedem Datum des Rechts wiederkehrt bzw. wiederkehren soll.« (J. Vogl: *Gründungstheater*, S. 32.)
- 22 Helmuth Plessner: »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII: *Ausdruck und menschliche Natur* hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 399-418, hier S. 407f., 410.
- 23 Ebd., S. 415.
- 24 Ebd., S. 417.
- 25 Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Bonn: Athenäum-Verlag 1956, S. 160f., 235ff. u.ö.
- 26 Niehaus deutet Kafkas *Das Urteil* als Widerruf einer Gründungsszene. Michael Niehaus: »Entgründung. Auch ein Kommentar zu Kafkas *Das Urteil*«, in: *Weimarer Beiträge* 48 (2002) 3, S. 344-363.
- 27 Menninghaus weist darauf hin, dass »bürsten« auch ein Synonym für den Geschlechtsverkehr sein kann: Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 398.
- 28 Zur Bedeutung der Gegenwart und Zustände bei Kafka vgl. auch Karl Heinz Bohrer: *Ästhetische Negativität*, München: Hanser 2002, S. 229-325.
- 29 An die Verbindung von Schuld und Schulden erinnert auch Friedrich Nietzsche: »Zur Genealogie der Moral«, in: *Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: de Gruyter 1980, Bd. 5, S. 297.
- 30 Th. Adorno: *Aufzeichnungen zu Kafka*, S. 261.
- 31 Für eine »vierte Wand«, die sich mit einer theatralen Bühnenkonstruktion vergleichen lässt, finden sich bei Kafka mehrere Beispiele: *Der Gitterkäfig des Affen Rotpeter* oder auch diese Parabel: »Es war keine Gefängniszelle, denn die vierte Wand war völlig frei. Die Vorstellung, daß auch diese Wand vermauert sein oder werden könnte, war entsetzlich, denn dann war ich bei dem Ausmaß des Raumes, der ein Meter tief war und nur wenig höher als ich, in einem aufrechten steinernen Sarg [...]« (N II 350ff.)
- 32 Zur Paradoxie des Selbst mit Lacan gelesen vgl. Horst Turk: »betrügen...ohne Betrug« *Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas*, in: Friedrich Kittler/Horst Turk (Hg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 381-407, hier S. 386ff.
- 33 Lutz Ellrich liest den *Proceß* als Übergang von Schuld in Scham: *Diesseits der Scham*, S. 266f. Weil die Schuld diffus und unendlich würde, verwandelt sie sich in Scham: »Scham resultiert also in Kafkas Welt gerade nicht aus Schuldbewußtsein, sondern aus dem schmerzhaften Bewußtsein einer nicht mehr identifizierbaren Schuld. Die kausale Zurechnung der Handlungsketten versagt.« *Zur Scham bei Kafka* vgl. ferner: J. Vogl: *Ort der Gewalt*, S. 44ff.; Dietmar Goldschnigg: »Die unendliche Scham. Das elende Ende Josef K.s im Kontext von Kafkas Leben und Werk«, in: Mirko Jurak (Hg.), *Literature, Culture, and Ethnicity. Studies on Medieval, Renaissance and Modern Literatures. A Festschrift for Janez Stanonik*, Ljubljana 1992, S. 181-191; Achim Geisenhanslücke: »Der beschämte Held. Flaubert und Kafka«, in: Claudia Liebrand/Franziska Schöbler (Hg.), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 223-241; Isolde Schiffermüller: »Gebärden der Scham. Zur Geste bei Franz Kafka«, in: Dies. (Hg.), *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*, Wien: Ed. Sturzflüge 2001, S. 232-261.
- 34 W. Benjamin: *Über Kafka*, S. 28.
- 35 So auch die Beschreibung von Lutz Ellrich in seinem erhellenden Aufsatz: *Diesseits der Scham*, S. 243. *Zum Theater* vgl. ferner J. Vogl: *Ort der Gewalt*, S. 5-31.
- 36 Helmut Plessner: »Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII: *Ausdruck und menschliche*

Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 67-129, hier S. 123: »Wenn man sagt: ich sehe ihm an, daß er sich schämt, daß er bereut, wütend ist, sich grämt, so heißt das nicht, daß mir das Sein und die Weise seines Scham-, Reue-, Zorn-, Gramerlebens gegeben ist, sondern nur, daß die spielenden Formen seines Verhaltens gegeben sind, die in bezug zur Umgebung eine bestimmte Haltung festlegen. Aus *Haltungen*, Verhalten besteht das intersubjektive Miteinander [...]«.

- 37 Im *Urteil* beispielsweise imaginiert Georg seinen fernem russischen Freund mit gelber Hautfarbe und einem Vollbart, dem nach Jahren des Scheiterns die Rückkehr nahe zu legen sei, auch wenn er sich dann als »für immer Zurückgekehrter von allen mit großen Augen anstauen lassen müsse«. (D 44) Kein Zweifel, der Freund würde an »Beschämung« leiden, »niedergedrückt« von den Tatsachen würde ihm das Letzte genommen sein. (D 45) Im *Prozeß* sieht Josef K. Block mit ähnlichen Augen, er ist der Hund des Advokaten: »Hätte ihm dieser befohlen, unter das Bett wie in eine Hundehütte zu kriechen und von dort aus zu bellen, er hätte es mit Lust getan.« (P 265) »Schäme Dich« sagt der Advokat zu ihm, der schließlich sogar seine Untertänigkeit vergisst, »nur an sich« denkt und »die Worte des Advokaten nach allen Seiten« dreht, wie später K.s Henker das Messer in seinem Herzen.
Zu den wenig schamvollen Szenen des Ekels und der Lust bei Kafka vgl. W. Menninghaus: Ekel, S. 333-484. Vgl. auch Ellrich über das schamlose Verhalten von Josefine: Diesseits der Scham, S. 259.
- 38 Zum Begriff der Chuzpe vgl. Hans-Thies Lehmann: »Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung«, in: *Merkur* 45 (September/Oktober 1991), H. 510/511, S. 824-839, hier S. 825. Vgl. ebd. zur Scham in Kafkas *Prozeß*, S. 830ff.
- 39 Die Scham wird in den Lektüren Kafkas zumeist auf die Schuld bezogen, zumal Kafka selbst in seinem Brief an den Vater schreibt, »das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht« (N II 184) zu haben, und dies ausdrücklich in Erinnerung an den letzten Satz des *Prozeß* formuliert. In rhetorischer Hinsicht fällt allerdings auf, dass Kafka den Vater wie sich selbst von aller Schuld freispricht – »ich glaube, Du seist gänzlich schuldlos an unserer Entfremdung. Aber ebenso gänzlich schuldlos bin auch ich.« (N II 144f.) –, dafür aber Szenen der Scham beschreibt, die auf ihrem Recht bestehen können, ohne sich wie die Schuld legitimieren und begründen zu müssen: Das gemeinsame Umkleiden in einer Badekabine, »Ich mager, schwach, schmal, Du stark, groß, breit«, dann die Angst vor dem Schwimmen, obwohl er die Bewegungen immerzu vormachte »zu meiner tiefen Beschämung«. (N II 151) Ferner der väterliche Rat, ein Bodell aufzusuchen. (N II 203)
- 40 Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 29, 33. Brechts Orientierung am japanischen Theater, also dem ästhetischen Modell einer sogenannten Schamkultur, ist ein literarischer Reflex dieser »Verhaltenslehre«. Ebd., S. 34.
- 41 Vgl. hierzu Lethen über Helmut Plessner ebd., S. 37; vgl. auch Léon Wurmser: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, übers. von Ursula Dallmeyer, Heidelberg: Springer 1990, S. 86f.
- 42 Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 1999, 1384a, b.
- 43 Bei ihm auch im übertragenen Sinne: Der Gedanke, was Andere von uns denken, kann Scham auslösen, und folglich ist die Scham auch kein Indiz, ob man sich tatsächlich schuldig gemacht hat. Charles Darwin: *Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, übers. von J. Victor Carus, 4., durchgesehene Auflage, Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlagshandlung 1884, S. 285, 292.
- 44 Sigmund Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, in: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main: Fischer 1982, Bd. V, S. 67.
- 45 Die Subjekt-Objekt-Relation ist demnach ein Grundschema der Scham. Wie Sartres Phänomenologie lockt das Phänomen Scham folglich zumeist Theorien, die ihrerseits auf einem Subjekt-Objekt-Schema beruhen. Vgl. Sighard Neckel: *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*, Frankfurt/New York: Campus 1991, S. 29. Georg Simmel: »Zur Psychologie der Scham«, in: *Schriften zur Soziologie*, hg. von H.-J. Dahme und O. Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 140-150.
- 46 Vgl. Hans-Peter Duerr: *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Bd. 1: *Nacktheit und Scham*. Frankfurt: Suhrkamp 1988; Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische Untersuchungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, Bd. 2, S. 397-409. Vgl. auch Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*; S. Neckel: *Status und Scham*, S. 43.
- 47 Eine weitere Spielart dieser Differenz ist das schlichte Argumentationsmuster, mit dem man Scham- von Schuldkulturen unterschieden hat.

- 48 Sigmund Freud: »Traumdeutung«, in: Studienausgabe, Bd. II, S. 250. Und der Preis der Kulturentwicklung ist das Schuldgefühl. Vgl. Sigmund Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, in: ebd., Bd. IX, S. 258.
- 49 E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley: Univ. of California Press 1959, S. 28-63; Douglas L. Cairns: *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press 1993; vgl. hierzu auch Till Bastian: *Der Blick, die Scham, das Gefühl. Eine Anthropologie des Verkannten*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 42.
- 50 F. Nietzsche: *Genealogie der Moral*, S. 302.
- 51 Karl Marx: Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern, in: Ders./Friedrich Engels: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. I, Berlin: Dietz Verlag 1957, S. 337. Vgl. dazu auch Hermann Schmitz, der Zorn und Scham ebenfalls als zwei konträre Pole beschreibt: *Der Rechtsraum, System der Philosophie*, Bd. 33, Bonn: H. Bouvier 1982, S. 24.
- 52 Benjamin zufolge ist Kafkas Scham Zeichen einer »Vorwelt«, sie trage einen »geschichtsphilosophischen Index, der diese Reaktion aus dem Bereich der Privatverfassung heraushebt.« W. Benjamin: *Über Kafka*, S. 78.
- 53 Vgl. folgendes Zitat mit den drei Ausgangsmöglichkeiten, die Titorelli beschreibt: »Für den Sündenfall gab es drei Strafmöglichkeiten: die mildeste war die tatsächliche, die Vertreibung aus dem Paradies die zweite Zerstörung des Paradieses drittens -- und dies wäre die schrecklichste Strafe gewesen -- Absperrung des Baumes des Lebens und unveränderte Belassung alles andern.« (N II 77)
- 54 Bereits zuvor sah Georg, wie sich der Schlafrock des Vaters geöffnet hatte, in diesem Moment war er ihm wie »ein Riese« erschienen (D 50); der Brief, den er an seinen fernen Freund verschicken möchte, ist seinerseits Medium der Offenbarung und des Geheimnisses, die meiste Zeit der Erzählung verbirgt Georg ihn in seiner Tasche (D 50); die Wohnung von Vater und Sohn ist durch Licht und Schatten geteilt, auch sie gleicht im übrigen einer Bühne.
- 55 Giorgio Agamben hat die Scham als grundsätzliche Erfahrung des Selbstbewusstseins beschrieben, deren Struktur seit dem Idealismus Kants in der Paradoxie angelegt ist, dass ein Ich selbst zum Objekt wird: Im inneren Zeitsinn ist das Subjekt Objekt und Subjekt seiner Selbst. Beschrieben wird damit eine grundsätzliche Differenz, die sich zumal hinsichtlich dieses Zeitmodells auch bei Kafka wiederfindet. Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York: Zone Books 1999, S. 107ff.
- 56 Max Scheler: »Über Scham und Schamgefühl«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. X, Schriften aus dem Nachlass, Bd. 1: *Zur Ethik und Erkenntnislehre*, hg. von Maria Scheler. Berlin: Francke 1957, S. 65-154, hier S. 67f. Vgl. hierzu J. Vogl: *Ort der Gewalt*, S. 46.
- 57 Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von Rüdiger Campe: *Schreiben im Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszenen und ders.: »Die Schreibszenen, schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 759-772. Er unterscheidet zwischen transitivem/intransitivem Schreiben. Zur Schreibszenen bei Kafka auch Sibylle Peters: »Kafkas Schreiben lesen. Literarische Theatralität zwischen Text und Schrift«, in: Ethel Matala de Mazza/Clemens Pomschlegel (Hg.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg: Rombach 2003, S. 297-323.
- 58 Vgl. ebd., S. 128ff. sowie Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. *Der Proceß, Das Schloß*«, in: *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, hg. von ders. und Michael Neuhaus, Heidelberg: Synchron 2004, S. 197-208.
- 59 Auch Wolf Kittler beschreibt in seiner erhellenden Analyse die Initiationen von K.s Autorschaft im zweiten Teil des Romans: *Heimlichkeit und Schriftlichkeit*, S. 212-218.
- 60 So zumindest in der antiken Tradition der Verteidigung durch Autobiographie. Vgl. hierzu Manfred Fuhrmann: »Rechtfertigung durch Identität. Über eine Wurzel des Autobiographischen«, in: O. Marquard/K. Stierle (Hg.), *Identität*, S. 685-690.
- 61 R. Campe: *Schreiben im Process*, S. 129.

Alexander Honold

Kafkas Trickster

Zum Auftritt des Fremden in der Schrift

Fremdheit ist eine der Grundformen menschlicher Existenz. Sie macht sich überall dort bemerkbar, wo die Dinge in Bewegung geraten, wo Menschen unterwegs sind oder von Veränderungen heimgesucht werden. Von den vielerlei Gewalten, die Kafkas Figuren widerfahren, scheint diejenige der Fremdheit bzw. des Befremdens zum wenigsten in institutioneller Façon vorzuliegen. Familie, Schule, Arbeitswelt, der Behörden- und Strafapparat – all diese sozialen Gewalten haben institutionelle Träger und sind an speziellen Orten zuhause. Sogar die Liebe und das Schreiben, auch sie, haben einen klaren gesellschaftlichen Rahmen, ihr Imaginarium schwebt über einem Ortsbezug von trivialer Eindeutigkeit, den zu so unwiderstehlicher Eigengewalt befähigten Requisiten Bett und Schreibtisch. Ihre Konvergenz liegt begründet in einer Vorstellung des An-Ökonomischen, der Gegenorte zum bürgerlichen Tauschverkehr. Im Bett und am Schreibtisch wird der Körper verausgabt. Zugleich aber sind Bett und Schreibtisch Elementarmöbel einer insularen Gegenwelt, Vehikel eines Aufbruchs in Räume, die sich anders, auf dem gewöhnlichen Landwege etwa, niemals erreichen ließen. Dennoch bleibt die Energie dieser Aufbrüche eigentümlich ans je gewählte Vehikel gebunden.

Einen solchen Ort eigener Art, und sei's in der Negativ-Version einer Heterotopie, hat weder der Fremde, die Fremde noch das Fremde vorzuweisen. In Kafkas Welt ist das Befremden so omnipräsent,¹ dass ihm kaum eine eigene, sozial distinkte Stelle zuerkannt werden kann. Ins Zwielflicht des Befremdens kann letztlich alles rücken: Personen, Situationen und Geschichten. In dem Vermögen, an den Rohmaterialien des Erzählens ihre »fremde Seite« hervorzukehren, betätigt sich ein literarischer Gestaltungsimpuls, der sich – spätestens seit Hesiod und Ovid – mit kosmogonischen Kräften des Wandels verbündet sieht. Verwandlung, Metamorphose, ist derjenige Erfahrungsmodus, in dem Fremdheit und künstlerische Gestaltgebung zusammenfinden. Wie Brecht ist Kafka ein Virtuose der Verfremdung. Doch während bei Brecht gesellschaftliche Deformation ein Skandalon bleibt und ästhetische Verfremdung ihr als Kritikinstrument und Therapieform entgegentritt, kennt Kafkas Fremdheit keine Antinomie mehr, sie wird gegensatzlos und steht alleine da. Es gibt nichts anderes. Indem aber die Fremdheit für sich allein steht, gelingt ihr, als letzte verbleibende Distinktionsform, ein herausragender Auftritt.

Die Befremdung liegt im Vorgang des Auftritts selbst. Die Blicke auf sich ziehen, zur öffentlichen Rede genötigt sein, zum Thema werden – all das, was

mit dem Schreiben immer wieder durchgespielt und vermieden werden sollte, ist nichts anderes als ein Aggregatzustand von Fremdheit. Man kann diese Spielart des Befremdens als die sprachlich-kommunikative Dimension bezeichnen; ihr zur Seite stehen weitere existentielle und elementare Erfahrungen von Fremdheit, die sich einerseits aus dem aporetischen Verhältnis von Leben und Tod speisen, zum anderen aus der elementaren Welt-Divergenz von Flüssigem versus Festem. Damit ist zugleich gesagt, dass die landläufig dominant erscheinenden Formen von Fremdheit, nämlich kulturelle Alterität und ethnographische Differenz, nicht als objektivierte Gegebenheiten vorliegen, sondern Effekte eines Zusammenspiels von medialen, existentiellen und elementaren Faktoren sind. Wie jeweils sich Fremdheit im Sinne kultureller und ethnischer Differenz darstellt und zeigt, bleibt den Bedingungen des ›Zeigens‹ und ›Sich-Zeigens‹ unterworfen. Die Präsentation von Fremdheit ist an Sprechakte und Schriftgestalt gebunden, und im Auftritt des Fremden reflektiert sich jeweils diese Gebundenheit und mit ihr die elementare, die existentielle und die ästhetisch-poetische Dimension der Texte Franz Kafkas.

I.

Der große Schwimmer! Der große Schwimmer! riefen die Leute. Ich kam von der Olympiade in X, wo ich einen Weltrekord im Schwimmen erkämpft hatte. Ich stand auf der Freitreppe des Bahnhofs meiner Heimatstadt – wo ist sie? – und blickte auf die in der Abenddämmerung undeutliche Menge. Ein Mädchen dem ich flüchtig über die Wange strich, hängte mir flink eine Schärpe um, auf der in einer fremden Sprache stand: Dem olympischen Sieger. Ein Automobil fuhr vor, einige Herren drängten mich hinein, zwei Herren fuhren auch mit, der Bürgermeister und noch jemand. Gleich waren wir in einem Festsaal, von der Gallerie herab sang ein Chor, als ich eintrat, die Gäste, es waren hunderte, erhoben sich und riefen im Takt einen Spruch den ich nicht genau verstand. (N II 254f.)

Ankünfte wie die hier beschriebene können grundsätzlich einer doppelten Grammatik unterliegen, je nach gewählter Perspektive. Einerseits kann es sich um die Ankunft im Sinne eines erreichten Reisezieles handeln; auf das Unterwegs-Sein folgt als dessen Ende das Eintreffen am distanten Zielort, in einer neuen und vielleicht noch fremden Umgebung, in die der Reisende als Ankömmling aufgenommen zu werden hofft. Solche Ankünfte schildert Kafka auffallend häufig; gleich zwei seiner Romane eröffnen mit einer Szene der Ankunft in der Fremde, auch mehrere der Erzählungen. Die gegenläufige Spielart des Ankommens bezeichnen die Vorgänge der Wiederkunft von einer Reise, der Rückkehr an denjenigen Ort, von dem der Weg zuvor einmal ausgegangen war. *Heimkehr* ist eine der Erzählungen Kafkas programmatisch überschrieben, und Szenen der Heimkunft sind auch in weiteren Handlungs-

konstellationen bestimmend. Auch im Bericht des erfolgreichen Olympiaschwimmers geht es um eine Heimkunft, um eine Rückkehr unter erfreulichen, ja geradezu triumphalen Umständen sogar. Eines der stereotypen epischen Handlungsmodelle, schon in Antike und Mittelalter fest etabliert, besteht in der triadischen Abfolge von Ausfahrt, Bewährungsprobe und Rückkehr des Helden. Erst durch den Wiedereintritt in die Heimat ist der Protagonist, und ist auch seine Geschichte in der Lage, die Bilanz zwischen Ausgangs- und Endpunkt zu ziehen und im Erfolgsfalle den dadurch erreichten Gewinn zu feiern.

Nur scheinbar allerdings kann bei Kafka die Heimkehr eine Wendung ins Vertraute bedeuten, hin zu einem Ausgangspunkt, der sich trotz der vergangenen Zeit wesentlich gleich geblieben ist. In Tat und Wahrheit gibt es eine solche Rückkehr ins Vertraute prinzipiell nicht, da die schiere Ausgedehtheit von Raum und Zeit je schon einer Verschiebung (natürlich: Derridas *différance*) unterliegt, welche die systemische Verlässlichkeit der raumzeitlichen Koordinaten nicht unangetastet lässt. Die Vorstellung, aus dem gelebten Leben gleichsam in den Stand der Unschuld zurück, in einen unangetasteten Raum der Kindheit oder gar in die Geborgenheit des mütterlichen Uterus wieder zurückkehren zu können, dieser Wunschtraum ist unter Kafkas Helden mächtig und weit verbreitet, und er wird immer wieder aufs Neue mit unmissverständlicher Deutlichkeit negiert.

Wenn der junge Karl Roßmann im New Yorker Hafen von jenem Atlantikdampfer, der ihn übers Meer brachte, in größtem Gedränge an Land gespuckt wird, so gleicht dieser Eintritt in die Neue Welt einer Wiederholung des Geburtsaktes. In vielen Mythen ist die Geburt eines Helden auf bildhafte Weise mit dem sanften Schaukeln im Wasser verbunden, sodann aber auch mit dem grausamen Ausgesetztwerden. »Ja haben Sie denn noch keine Lust auszusteigen?« fragt man ihn. »Ich bin doch fertig«, sagte Karl [...] und hob, aus Übermut und weil er ein starker Junge war, den Koffer auf die Achsel.« Draußen im Hafen ist es zugig und kalt, im Bauch des Schiffes hingegen warm und eng. Weil er seinen Regenschirm unten in der Kajüte liegen ließ, möchte Karl noch einmal zurück in die Kajüte, aber das geht nicht. »Unten fand er zu seinem Bedauern einen Gang, der seinen Weg sehr verkürzt hätte, zum erstenmal versperrt«. (V 7f.) Auch ein literarischer Geburtsakt lässt sich weder umkehren noch rückgängig machen, so sehr es Roßmann auch versucht. Der Gang des Erzählens, die Sukzession der Prosa wird und muss voranschreiten in der Zeit. Diesem wie anderen unter Kafkas Helden steht ein Weg in die Zukunft kaum offen, und zugleich ist auch die Option der Rückkehr ins Heim(at)liche versperrt. Sie können nicht mehr hinter das Geburtstrauma zurück (wie Karl Roßmann oder Gregor Samsa) und sind noch nicht am Ausweg des Lebensendes angekommen (wie Georg Bendemann oder der Jäger Gracchus). Ihr Lebenselement ist jene fremde Zwischenwelt, die weder Anfang noch Ende hat und nicht Ankunft noch Heimkehr kennt. Diese prekäre Zwischenlage peinigt

auch den erwähnten Olympia-Schwimmer, der als (vermeintlich) Schwimmer den Verlust der Bodenhaftung und damit des Realitätsprinzips schon in seinem Typus verkörpert – doch nicht einmal das kann in dem fragmentarischen Entwurf als gesichert gelten.

Zunächst hatte die Skizze den Weg eingeschlagen, den triumphalen Empfang des Olympioniken in seiner Heimatstadt zu zelebrieren. Nach dieser Eröffnung indes ergeht sich der Text in der seltsam ausufernden Schilderung von allerlei sonderbaren Figuren, die sich, für den Protagonisten unbegreiflicherweise, zu diesem Anlass versammelten; urplötzlich steht man vor Hunderten von Gästen, einer bizarrer als der andere.

Links von mir saß ein Minister, ich weiß nicht warum ich bei der Vorstellung so erschreckte, ich maß ihn wild mit den Blicken, besann mich aber bald, rechts saß die Frau des Bürgermeisters, eine üppige Dame, alles an ihr, besonders in der Höhe der Brüste, erschien mir voll Rosen und Straußfedern. Mir gegenüber saß ein dicker Mann mit auffallend weißem Gesicht, seinen Namen hatte ich bei der Vorstellung überhört, er hatte die Ellbogen auf den Tisch gelegt – es war ihm besonders viel Platz gemacht worden – sah vor sich hin und schwieg, rechts und links von ihm saßen zwei schöne blonde Mädchen, lustig waren sie, immerfort hatten sie etwas zu erzählen und ich sah von einer zur andern. (N II 254f.)

Das Bemerkenswerte ist: Die Situation deformiert sich, während sie geschildert wird und indem sie geschildert wird. Von der Siegerehrung am Bahnhof ausgehend hat sich die Veranstaltung im Ambiente radikal gewandelt: Man sitzt in engstem Körperkontakt beisammen, es scheint sogar ein bisschen erotisch-anrühlich zu werden.

Auch war eine gewisse Unordnung [...], die darin bestand daß einige Gäste, besonders Damen, mit dem Rücken zum Tisch gekehrt saßen und zwar so, daß nicht etwa die Rückenlehne des Sessels dazwischen war, sondern der Rücken den Tisch fast berührte. Ich machte die Mädchen darauf aufmerksam, aber während sie sonst so gesprächig waren, sagten sie diesmal nichts, sondern lächelten mich nur mit langen Blicken an.

Die sinnliche Präsenz der beschriebenen Frauen-Rücken ist stärker, als es sich geziemte, die Körper geraten in eine Art der Unordnung, über deren Bedeutung die sonst so aufmerksamen Damen sich auffallend ausschweigen. In seiner besonderen Weise, Befremden zu erzeugen, ist dieses Erzählfragment enorm aufschlussreich. Es zeigt nämlich, dass nicht an bestimmten Gegenständen oder Motiven eine erkennbare Qualität von Fremdheit haftet, sondern dass sich der Effekt des Befremdens vielmehr im Prozess der Darstellung selbst einstellt. Das Befremden »unterläuft« auch dem Darstellungsvorgang seinerseits, indem es fortlaufend transformiert, *wovon* eigentlich die Rede ist. Eine stabile und kohärente Redeordnung, wie sie zur Unterstellung einer refe-

rentiellen Konstanz unabdingbar wäre, wird durch die Eigendynamik des Erzählvorganges gründlich desavouiert.

Die massivste Verwandlung im Szenario betrifft die gattungsästhetische Differenz zwischen einer fröhlich-heiteren und einer traurigen Feierlichkeit. Statt auf einer Siegerehrung scheint man sich alsbald auf einem Traueranlass zu befinden.

Auf ein Glockenzeichen [...] erhob sich der Dicke und hielt eine Rede. Warum nur der Mann so traurig war! Während der Rede betupfte er mit dem Taschentuch das Gesicht, das wäre ja hingegangen, bei seiner Dicke, der Hitze im Saal, der Anstrengung des Redens wäre das verständlich gewesen, aber ich merkte so deutlich, daß das Ganze nur eine List war, die verbergen sollte, daß er sich die Tränen aus den Augen wischte. (N II 255f.)

Die Unstimmigkeiten auf der Veranstaltung nehmen zu, und eine Erklärung für sie wird es nicht geben. Denn schließlich kassiert der Text gar noch die letzte scheinbar intakte Voraussetzung seines Zustandekommens, also diejenige, die Geschichte eines Olympiaschwimmers zu sein. Damit aber ist die Sinnreferenz vollends aufgekündigt, sie ist gleichsam das Einzige, was hier zu schwimmen vermag. Nachdem der dicke und traurige Mann seine Ansprache beendet hatte, ergreift der Ich-Erzähler seinerseits das Wort. Der redende Auftritt des Protagonisten löscht alles, was bis anhin gesagt worden war.

Es drängte mich geradezu zu sprechen, denn manches schien mir hier und wahrscheinlich auch anderswo der öffentlichen und offenen Aufklärung bedürftig, darum begann ich: Geehrte Festgäste! Ich habe zugegebenermaßen einen Weltrekord, wenn Sie mich aber fragen würden wie ich ihn erreicht habe, könnte ich Ihnen nicht befriedigend antworten. Eigentlich nämlich kann ich gar nicht schwimmen. Seitjeher wollte ich es lernen, aber es hat sich keine Gelegenheit dazu gefunden. Wie kam es nun aber, daß ich von meinem Vaterland zur Olympiade geschickt wurde? Das ist eben auch die Frage die mich beschäftigt. Zunächst muß ich feststellen, daß ich hier nicht in meinem Vaterland bin und trotz großer Anstrengung kein Wort von dem verstehe was hier gesprochen wird. Das naheliegendste wäre nun an eine Verwechslung zu glauben, es liegt aber keine Verwechslung vor, ich habe den Rekord, bin in meine Heimat gefahren, heiße so wie Sie mich nennen, bis dahin stimmt alles, von da ab aber stimmt nichts mehr, ich bin nicht in meiner Heimat, ich kenne und verstehe Sie nicht. Nun aber noch etwas, was nicht genau, aber doch irgendwie der Möglichkeit einer Verwechslung widerspricht: es stört mich nicht sehr, daß ich Sie nicht verstehe und auch Sie scheint es nicht sehr zu stören, daß Sie mich nicht verstehen. (N II 256f.)

Hat man den Falschen eingeladen, hat man einen Hochstapler ausgezeichnet? Oder ist der Sprecher im falschen Bahnhof ausgestiegen? Indem von den Worten des Dicken, seines Vorredners, keine Silbe überliefert wird, hüllt sich die

Erzählung an diesem Punkt in Schweigen; sie insinuiert aber, dass der Protagonist möglicherweise in ein fremdsprachiges Ausland geraten ist, auf welchen Wegen auch immer. Statt der erwarteten Heimkehr ins Vaterland widerfährt dem gefeierten Schwimmer eine unmerkliche Verschiebung ins Fremde, er sieht sich umringt von Menschen, die er nicht kennt und deren Erwartungen an ihn er nicht nachvollziehen kann. Weder versteht er, was die vielen Menschen von ihm wollen, noch, was sie überhaupt sagen. Doch damit nicht genug. Ausgerechnet derjenige, der im Mittelpunkt des Geschehens steht, nämlich der Ich-Erzähler selbst, erweist sich seinerseits ebenfalls als ein Unsicherheitsfaktor erster Güte: Er, der als Rekordschwimmer gilt und dafür geehrt werden soll, muss nun bekennen, der fraglichen Sportart gar nicht mächtig zu sein. Was auch immer dieser Schwimmer geleistet haben, wo auch immer er hergekommen sein mag – schwimmen kann er jedenfalls nicht. Oder umgekehrt formuliert: Erst als offenbar wird, dass er der falsche Mann am falschen Ort und zum falschen Anlass ist, erst dann gerät der Protagonist wirklich *ins Schwimmen*. Er macht für eine Weile gute Miene, bevor er dann das Missverständnis aufzuklären versucht. Doch auch dann noch scheint dem Sprecher die ihn umgebende Wirklichkeit auf eigentümliche Weise zu entgleiten – und zwar desto mehr, je ausdrücklicher er sie beim Namen nennt und sich ihr zuwendet.

»Ich kenne und verstehe Sie nicht«: Es ist, als müsse der Inhalt der Kommunikation das Kommunikationsgeschehen Lügen strafen – und freilich auch umgekehrt. Da sich die Ansprache des Schwimmers ausdrücklich an diejenigen richtet, die er *nicht* kennt und nicht *versteht*, werden auch sie weder die Worte noch ihren Sprecher kennen und verstehen. Auf der Basis einer sodann wechselseitigen Verkennung kann in diesem Falle paradoxerweise von geglückter Kommunikation gesprochen werden, denn über ihr Missglücken herrscht Einigkeit. Wenn das wechselseitige Einander-Nicht-Verstehen derjenige Zustand ist, mit dem man sich ohne große Verwunderung abzufinden bereit ist – wie es der gefeierte Nichtschwimmer behauptet –, so liegt in der Tat kein einfaches Missverständnis mehr vor, sondern ein allgemeinerer Befund. Wer oder was aber hat diese Verfehlungen eigentlich ausgelöst? Darauf gibt es zwei mögliche Antworten, die bei genauerer Betrachtung auf eine einzige zusammenschmelzen. *Zuerst*: Wer reist, ist selbst schuld daran, dass er seiner Mitwelt fremd erscheint; wechselt er die Umgebung, so wechselt die Umgebung eben auch ihn. »Qui va à la chasse, perde sa place«, sagt das Sprichwort. Wer fortgeht, verliert zuhause seine angestammte Position. Ein Reisender kann niemals wieder als derjenige (respektive zu demjenigen) zurückkehren, welcher er am zeitlichen und räumlichen Ausgangspunkt war. *Zweitens* aber: Das Sprechen ist es, welches die Dinge und Menschen so fremd macht. Unter ihrer Thematisierung deformieren sich die Eigenschaften und Errungenschaften dergestalt, dass von allem auch das Gegenteil möglich erscheint. In sprachliche Zeichenform eingegeben, werden die kommunizierten ›Inhalte‹ zu bloßen

Phantomen ihrer selbst. Ein »Zeichen«, so Umberto Eco, ist alles, womit man auch lügen kann.² In der Sprache gewinnen die Realien eine zweite, autochthone Existenzform, die ihre erste, weltliche Existenz als Realien in erstaunlich konsequenter Weise aufzuzehren scheint.

Eine solche Textbewegung der vernichtenden Thematisierung ist auf engstem Raume in einer anderen, berühmt gewordenen Erzählminiatur Kafkas zur Darstellung gekommen, die mit der entstellten Heimkehr des (Nicht-)Schwimmers gewisse Ähnlichkeiten aufweist. In Kafkas *Wunsch, Indianer zu werden* ist der Vorgang eines sprachlich induzierten Fremdwerdens gleichsam in Umkehrrichtung perspektiviert; nicht ins Eigene zurück geht hier die Bewegung, sondern ins Offene und diejenige Weite, in der man sich die Unerschöpflichkeit einer amerikanischen Prärie vorzustellen hat.

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. (D 32f.)

So knapp diese Prosa-Miniatur ausfällt, so dicht und enigmatisch erscheint sie auch; unzählige Kommentare haben sie erläutert und doch nicht auszuschöpfen vermocht. Das liegt daran, dass der einzige Satz, aus dem diese Kürzest-Erzählung besteht, in grammatischer Hinsicht einige schadhafte Stellen aufzuweisen scheint, dass seine syntaktische Struktur gleichsam ebenso in der Luft hängt wie der Reiter, von dem hier die Rede ist. »Wenn man doch ein Indianer wäre« – das primäre Reisevehikel für den Weg in die verlockende Fremde des amerikanischen Wilden Westens ist der Konjunktiv und der mit seiner Hilfe formulierte Wunschsatz. Ein Wunschsatz allerdings, der zugleich die logische Form eines Bedingungssatzes annimmt, dessen Voraussetzungen nicht gegeben sind, der folglich nur im Irrealis artikuliert werden kann. Für die wie auch immer geartete Aussageinstanz dieses Textes (von einem persönlichen Sprecher ist nichts zu sehen) steht fest: »Man« ist kein Indianer und man wird auch keiner werden. Aber man wollte ja doch, möglicherweise jedenfalls, vielleicht auch nicht. Ein emphatischer Wunsch, wie ihn die Überschrift suggeriert, sähe freilich anders aus; allenfalls kann der konjunktivische Bedingungssatz als Ausdruck eines solchen Wunsches gelesen werden. Die Fortsetzung des Satzes wechselt in den Indikativ und verliert sich dabei in einer Schilderung, die keine ist, weil ihr sukzessive der Gegenstand abhanden kommt. Die Sporen, von welchen eben noch die Rede war, gibt es nicht; auch die erwähnten Zügel fallen, kaum sind sie beim Namen genannt, sogleich wieder in die Nichtexistenz zurück. Die Thema-Rhema-Struktur des Satzgefüges dient einzig dazu, Thema und Rhema gegeneinander auszuspielen, so dass

die anaphorische Kohärenz des Bezugssystems in sich kollabiert und am Ende der Satz selbst nicht mehr zu wissen scheint, wovon er eigentlich redet.

Reiter und Boden »zittern«, sie halten nicht mechanischen Kontakt miteinander, wie es zur abstoßenden Fortbewegung vonnöten wäre, sondern reagieren mit komplementären Eigenschwingungen aufeinander, die beide einen gewissen Wirklichkeitsverlust anzeigen. Keine Bodenhaftung und kein Körpergefühl verraten dem Reiter, ob er wirklich reitet; ob er schon in Bewegung begriffen ist oder ob nur die Umwelt in einem rittartigen Wahrnehmungsdefilée an ihm vorüberzieht. Der Illusionseffekt, zwischen eigener Fortbewegung und derjenigen des Umgebungsraumes nicht mehr klar und sicher trennen zu können, ist ein Produkt des Eisenbahnzeitalters. In ihm reist man nicht nur ohne Zügel und Sporen (und ohne Sattel, wie es der Überlieferung zufolge die tollkühnen Indianer tun); bei der Bahnreise fielen zudem auch die letzten referentiellen Anhaltspunkte des Reitens fort, Pferdehals und Pferdekopf, die sich in die Landschaftswahrnehmung eines reitenden Indianers als störende Fremdkörper oder beruhigende Anhaltspunkte noch hätten einschalten können. Unterliegen die Einzelheiten des beschriebenen Bildes zunächst nur dem Zittern (im Sinne einer Realitätstrübung oder -erschütterung), so macht der Text gegen Ende dann vollends tabula rasa und gibt sich »glatt gemäht«, jeglichen weiteren Anhaltspunkt verweigern. Handlung und Situation lösen sich auf, und damit auch das Gewebe, welches sie tragen könnte; der Darstellungsduktus selbst schlägt den Weg ins Offene ein, da ihm keine Konkretionen an Erdschwere mehr anhaften.

II.

Unterwegs zu sein, ist in Kafkas Erzählungen eine der häufigsten Situationen, in welche die Protagonisten geraten können oder in der sie sich von vornherein schon befinden. Und meistens befinden sie sich keineswegs wohl darin. Ist es das Unterwegssein selbst, welches ihnen so zusetzt, oder sind es doch eher die Übergangsformen zum stationären Zustand?

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

Wohin der Weg den Ankömmling auf der ersten Seite des Schloss-Romans führen wird, ist nicht zu sehen. Was in dieser atmosphärischen Beleuchtung stattdessen als Bild erscheint, ist ein Raum, so wörtlich, »scheinbarer Leere«. Der tiefe Schnee verwandelt die Landschaft in eine weite, weiße Fläche, die zeichenlos bleibt, solange noch niemand auf ihr seine Spuren hinterlassen hat.

Der Blick in diese konturenlose Offenheit hat hier etwas Bedrohliches; er ist weit entfernt davon, einem Wunsch zu entsprechen.

Gleichermaßen zu scheitern drohen Aufbrüche (wie die Reise zu den *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*)³ und Ankünfte (*Der Verschollene, Das Schloß*); es ist, als würde sich hier jeweils auf ein und derselben Stelle die schwankende Existenzform des Reisens und der damit erlangten Fremdheit fortsetzen, ins Grundlose und Allgemeine verlängern. Der rückkehrende Preissportler kommt erst dann wirklich »ins Schwimmen«, wenn er vermeintlich wieder festen Boden erlangt. Und vom Protagonisten der *Hochzeitsvorbereitungen*, als dieser dann doch zur Reise aufs Land sich endlich entschlossen, heißt es nach erfolgter Ankunft am Zielort: »Es zitterte die Waggontreppe noch ein wenig, als Raban jetzt auf ihr hinunterstieg.« (NI 35) Wiederum also jenes Zittern, wie es auch im *Wunsch, Indianer zu werden* an den Tag kommt: Die Eigenschwingung des Vehikels hat sich auf den Körper des Gehenden übertragen; sie macht ihn gerade dann schwanken, als es gilt, wieder festen Boden zu erlangen. Die nämliche Erfahrung wird Karl Roßmann bei der Ankunft im New Yorker Hafen verspüren; der Übergang ins andere Element ist ein kritischer Moment von der Dramatik eines zweiten Geburtsaktes.

Zwischen Ankunft und Abreise – zwischen Geburt und Tod – eröffnen sich die schier unergründlichen Räume existentieller oder psychoanalytischer Kafka-Deutungen. Fremdheit kommt in ihnen zur Sprache als ein Befund, der mit der prinzipiellen Unbehaustheit des Menschen zu tun hat respektive mit seiner anthropologischen Mangelstruktur. Es sind nicht diese oder jene besonderen Widrigkeiten, die das Leben für Kafkas Figuren so schwer machen, und deshalb hülfe es auch nichts, gegen ein jedes dieser konkreten Hindernisse überlegt und mit Ausdauer anzugehen. Vielmehr sehen sich die Figuren mit dem scheinbar paradoxen Umstand konfrontiert, dass die Widerstände wachsen mit jedem Versuch, sie aus dem Wege zu räumen. Je mehr Mühe, Aufwand und Ausdauer – desto gewaltiger fällt auch das Scheitern aus.

Die Dialektik der Versagung, die aus solchen Zusammenhängen deutlich wird, ist zu Zeiten einer fortgeschrittenen Moderne überall dort zuhause, wo handelnde Subjekte sich zugleich als souverän und als ohnmächtig begreifen: in der religiösen und der moralischen Unterweisung, gegenüber Gesetz und Justiz, im Ringen um soziale und ökonomische Selbständigkeit, und nicht zuletzt in jedweder pädagogischen Situation, für welche die double-bind-Struktur von Bevormundung und Verantwortung charakteristisch ist.⁴ Ein gemeinsames Merkmal all dieser sozialen Praxisfelder liegt demnach darin, dass sie auf trügerische, ja hinterlistige Weise zu selbständigem und freiem Handeln auffordern, um genau dieses anschließend zur Rechenschaft ziehen und abstrafen zu können. Während Kafkas Helden sich tapfer, aber hoffnungslos in diese Falle begeben, formuliert fast zur selben Zeit Jaroslav Hašeks *Braver Soldat Schwejtek* genau die gegenteilige Strategie: er negiert die souveräne Subjektposition, gibt sich in die Rolle eines schlichten Echos der Autorität. Der brave

Schwejk desavouiert die Sprache der Macht, indem er sich ihr vollständig und bis zur Absurdität unterwirft. Wo Kafka die Tragik der bürgerlichen Autonomie auskostet, kehrt mit Schwejk die List der Einfalt zurück. Ihn abzustrafen hieße, die Unsinnigkeit der double-bind-Situationen einbekennen zu müssen, und genau hierzu zwingt das Verhalten des subalternen Schwejk seine Umgebung beständig. Die Sprachkomik Schwejks hat ihre Wurzeln im frühneuzeitlichen Schelmenroman und in der karnevalesken Kulturtechnik des Spieß-Umdrehens, bei der die rhetorisch statuierte Autorität mit ihren eigenen Worten geschlagen wird. Das satirische Verfahren setzt auf den Effekt, die jeweils angegriffene Wendung so oder ähnlich ›schon mal gehört‹ zu haben, auch wenn es sich dabei um eine bloße Suggestion handeln mag. Schwejks Weltkontakt funktioniert über die Sprache; eine Sprache, der er näher ist als manch anderer, indem er andauernd jene Art von Kurzschlüssen provoziert, die gleichsam ohne den Umweg über intentionale Absichten und Meinungen auskommen.

Von solchen Effekten des ›Schon mal gehört‹ ist die Erzählprosa Kafkas denkbar weit entfernt. Ihre narrative Form der Realitätsentfaltung stützt sich zwar andauernd auf vermeintlich Bekanntes und Stabiles, doch fortwährend zerbricht es ihr unter den Händen. Mündlicher Witz oder gar mundartliche Gemütlichkeit ist den Figuren fremd, ihr Pathos liegt im schriftlichen Ausdruck. Diese Beobachtung gibt Anlass, den auf die Handlungsebene oder gar auf die Figurenpsychologie bezogenen Deutungsmustern der Kafkaforschung einen anderen Akzent zu geben und ihre Beobachtungen zum plot mit Fragen in Verbindung zu bringen, welche die formalen und poetologischen Aspekte betreffen. Von dekonstruktiven Kafkalektüren wurden Einsichten eröffnet, die auch die ›inhaltliche‹ Handlungsstruktur der jeweiligen Geschichten in ein anderes Licht rücken und von ihren Befunden her den existentiellen Deutungsmustern früherer Generationen gar nicht so fern stehen, wie es die methodologische Differenz vermuten ließ. Fremdheit, so die Kernthese dieses Beitrages, ist ein Textsymptom, das sich bei Kafka weder allein auf der Ebene erzählter Inhalte noch ausschließlich im Diskurs verorten lässt, sondern diese beiden Dimensionen unauflöslich miteinander verquickt.

Das Drama der Fremdheit, dem sich Kafkas Figuren ausgesetzt sehen, ist ein Reflex des Umstandes, dass es sich bei ihnen um Textgeschöpfe handelt, die den zutiefst widersprüchlichen Darstellungsimpetus des Autors zu verkörpern haben. Ein paradoxes Zugleich von Hervortreten und Sich-unsichtbar-Machen ist diesem Darstellungsimpetus eigen; und in diesem Widerspruch artikuliert sich die bereits skizzierte Aporie eines neuzeitlichen Subjekt-Status, der unbedingte Freiheit in einer Welt wachsender Komplexitäten proklamiert. Schöpferische Freiheit ohnegleichen ist mit dem Status literarischer Produktivität verbunden, aber auch grenzenlose Willkür der Mittel und Unbestimmtheit der Ziele. Vom Schreiben als einer phantasiegestützten kulturellen Tätigkeit steht nicht viel mehr fest, als dass es auch in der bürgerlichen Welt gewisse Wert-

schätzung genießt, obwohl (oder gerade weil) es in seinem Realitätsbezug wenig Verlässliches an sich hat. Seit der Romantik sind die Bande zwischen Dichterstatus und Figur des Sonderlings besonders eng geknüpft; wer über sein eigenes Schreiben schreibt, hat damit den Schritt zur kalkulierten Verfremdung schon eingeschlagen.

Vom Medium der Schrift und zumal ihrer fiktionalen Variante geht eine seltsame Macht der Transsubstantiation aus. Aus Dreck Gold zu machen oder aus Gold Dreck, dieser alte Alchimistenspuk ist im Kosmos virtueller Zeichen und fiktionaler Welten eine leichte Übung. Doch blieb in der Alchemie wenigstens die Differenz beider Stoffe im Hinblick auf die soziale Wertordnung gewahrt. Der literarischen Produktion kann prinzipiell alles zum Stoff werden, ohne deswegen stofflich vorliegen zu müssen. Aber wo hätte diejenige Instanz ihren Sitz, die darüber zu entscheiden vermöchte, was im Schreiben »wirklich« geschieht? Dem Schreibwerkzeug beschreibend auf der Spur zu bleiben, löst das Rätsel nicht, es macht vielmehr die Befremdlichkeit des Vorgangs nur desto sinnfälliger. Die Feder, die über weißes, schier endloses Papier voran gleitet; der Bleistift, der auf dem blanken Untergrund seine zitternden Kapriolen vollführt – wissen sie denn überhaupt, wo es langgeht? Ihre Zielsicherheit, mit der sie Buchstaben, Worte, Linien und Bögen formen, ist doch nur eine scheinbare. Denn wer schon würde wohl sagen können, wo genau der Weg der Schrift verläuft, ehe das Geschriebene geschrieben ist? Kafkas *Kleine Fabel* (der Titel stammt von Brod) erzählt von jener Art der Agoraphobie, wie sie ein kleines und wendiges Lauftier erfasst, die Maus, von der wir heute wissen, dass sie die Vorgänge und Schwankungen der graphisch codierten Schriftwege auf wunderbar plastische Weise verkörpert.

»Ach«, sagte die Maus, »die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell auf einander zu daß ich schon im letzten Zimmer bin und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.«
 »Du mußt nur die Laufrichtung ändern«, sagte die Katze und fraß sie. (N II 343)

Die Maus kann gar nicht anders. Das macht den Ratschlag der Katze so ungemein witzig und treffend; sie hat Recht, doch das Gegenteil wäre ebenfalls richtig. Mit guten Ratschlägen gelangt zum tödlichen Ende, was mit dem Bedürfnis nach festen Begrenzungen, oder sagen wir, nach Leitlinien, begonnen hatte.

Warum kann die Maus nicht anders? Weil ihre *conditio* die eines Schreibvehikels ist, eines Tintenstrahls oder Bleistiftstriches, der über eine zweidimensionale Fläche dahineilt. Die blanke Seite ist zunächst so weit und breit, dass der Strich zittert und schwankt wie bei einem Erstklässler. Da müssen Linien her und Randmarkierungen, soll die Spur nicht im Unbegrenzten ertrinken. Der Schreibakt muss sich auf seinem langen Weg den leeren Raum spationieren,

sonst verliert er sich. Die Aufteilung eines Schreibvorgangs in zeilenweise von links nach rechts und von oben nach unten führende Wege ist rein konventionell und ebenso kontingent wie beispielsweise die bizarre Mäander-Führung für schlangestehende Passagiere vor den Flughafenschaltern. Möglichst viel Wegstrecke auf einer möglichst kleinen Fläche einzurichten, das ist der Imperativ, dem sowohl diese Schlangenführung wie auch die Zeilenkonvention des fortlaufenden Textes unterliegen. Einem durch schulisches Schreiben sozialisierten mitteleuropäischen Menschen muss diese Bahn, von links nach rechts, von oben nach unten, trotz ihrer Arbitrarität ganz und gar selbstverständlich vorkommen. Dieser Weg gibt dem Fluss der Schrift ein quasi natürliches Gefälle vor, das von links oben nach rechts unten führt, ganz genau in den Winkel, in dem dann alles zu Ende sein wird.

So, wie die Schüler sich in ihren ersten Heften an blassen Hilfslinien nach und nach in diesen schrägen Zug des Schreibens von links oben nach rechts unten hineinfinden, so muss virtuell auch jeder spätere Schreibakt seinen Weg terrassieren und spationieren, meistens geschieht das unwillkürlich und in automatisierten Verfahrensschritten. Kafkas Schreiben setzt diesen Zug ins Licht einer zweiten Naivität, als müsse die Initiation des Schreibenden auf jeder neuen Seite wieder von vorn beginnen und sich erst gegen die vielen anderen Wege und Möglichkeiten durchsetzen und ihren Weg bahnen. Dass der links oben begonnene Schreibakt einmal rechts unten ankommen wird, ist nie wirklich sicher, denn im Grunde gliche es einer extremen Unwahrscheinlichkeit, würden alle Schreibhände jederzeit diese Richtung wählen, würden alle beschriebenen Seiten am Ende genau diesen einen Weg verzeichnen.

Die Maus ›verkörpert‹ den Lauf der Schrift. Was immer das im Falle Kafkas heißen mag, diese Verkörperung der Schrift: Sie ist ein ästhetisches Phänomen, das medientechnisch am Übergang zwischen Handschrift und Druckbild anzusiedeln ist. Die Maus in jener kurzen Geschichte erlebt ihre schräge Bahn in den Winkel als einen Weg hinab zum Tode. Etwas in definitive Schriftgestalt bringen, heißt nicht nur, sich festzulegen, es bedeutet sogar, in die finale Falle zu geraten. Nur allzu gerne wird unterstellt, dass das Schreiben im Vollbesitz seiner Möglichkeiten beginnt. Vielleicht aber ist es ganz anders: Wenn der Läufer links oben steht und wartet, ist sein Rennen immer schon gelaufen, denn das leere Blatt hat ihn nur scheinbar zur Freiheit ermuntert. Es wäre so vieles zu sagen, dessen Mitteilung aber gegenüber den nächsten Vertrauten und den fernsten Fremden gleichermaßen schwer fällt; so vieles wäre gegen die Flüchtigkeit festzuhalten und gegen den Augenschein richtig zu stellen. Die Tätigkeit des Schreibens scheint nahezu ideal als Korrekturmodus für unbewältigte Tagesreste; aber wo beginnen, für wen und wohin?

III.

Das Schicksal der reisenden, wandernden und herumirrenden Figuren in Kafkas Geschichten ist ihr Weg in die vollendete Schrift. Unter dem Druck, in die finale Schriftgestalt eines fixierten Druckbildes eingehen zu müssen, geraten die Protagonisten in heillose Aporien, oder sie oszillieren im ewigen Zwischenraum zweier Aggregatzustände. Ins ewige Dilemma falscher Ausdauer verstrickt wird der Mann vom Lande, welcher *Vor dem Gesetz* denjenigen Rat sucht, der gerade ihm verwehrt wird; zur animalischen Regression verurteilt sieht sich der Handelsvertreter Gregor Samsa, der nur dann unbelastet vom täglichen Weg zur Arbeit er selbst sein kann, wenn er dafür den Preis zahlt, sich zum Käfer zu verwandeln.

Just in dem Moment, wo die Figuren ihrer eigenen Geschichte gewahr werden, ist deren Unmöglichkeit auch schon unumgänglich zum Ausdruck gebracht. Bestraft zu werden, das heißt, in der Schrift unauslöschlich genannt zu sein. Die Widersprüche der Existenz drängen, in die erzählende Sukzession eines Textes gebracht, nach gewaltsamer Auflösung. Immer, wenn der Autor den jeweiligen Handlungsgang zu dramatisch ausgearbeiteten Szenen verdichtet, scheint er diesem Prozess gewaltsamer Auflösung ein gewisses Moratorium abgewonnen zu haben, eine Art ewiges Remis im Strategiespiel zwischen dem Subjekt und den Fallen, welche die Welt für es bereit hält. Für einen Moment lang, immerhin, scheint die Zukunft dann auf der Kippe zu stehen: Wird Karl Roßmann, der drauf und dran ist, das Schiff seiner Herkunft zu verlassen, ›seinen‹ Weg durch Amerika finden? Wie findet der Landvermesser K. den Schwung, dort anzukommen, wo er wirklich hin möchte? Kann sich der heimkehrende Schwimmer, der eigentlich gar keiner ist, vor all den Leuten, welche ihn erwartungsfroh eingeladen und gefeiert haben, halbwegs mit Anstand aus der Affäre ziehen? Und was fängt am Ende die Maus mit dem guten Ratschlag an, welchen ihr die Katze erteilt? Machte es überhaupt einen Unterschied, wenn sie sich entschlösse, die Laufrichtung noch zu ändern? Ist ihr schöner Fluchtweg nicht vielmehr dadurch schon Makulatur, dass ihn die Katze in den Mund nimmt? Die Schwierigkeit einer deutenden Lektüre: Weder intentionalen Erklärungen noch konstatierenden Sätzen ist in Kafkas Geschichten zu trauen; ihre Verankerung in der Wirklichkeit erweist sich als bodenlos. Bodenlos wie alles, was (nur) auf dem Papier steht.

Die Erzählforschung hat nach einem Vorschlag Wayne Booths den Begriff des unzuverlässigen Erzählens in ihr analytisches Instrumentarium aufgenommen.⁵ Sie bringt diesen Begriff für gewöhnlich und mit guten Gründen vorzugsweise dort zur Anwendung, wo ein persönlicher, ein figürlich konturierter Erzähler in der erzählten Welt selbst greifbar wird (im Kategoriensystem Gérard Genettes ausgedrückt: ein homo- oder autodiegetischer Erzähler⁶). Unzuverlässiges Erzählen ist ein Handeln, ein Akt, der seinerseits in der Darstellung referentialisiert wird. Um vergesslich, geschwätzig oder aufschneiderisch zu sein oder sich zweideutig auszudrücken, muss ein Erzähler »Person« sein,

er muss eine fassliche Identität gewinnen. Nur Menschen (d.h. individuelle Figuren) können lügen, nicht aber die erzählte Welt als solche. In Kafkas erzählten Welten aber hat sich der Befund der Unzuverlässigkeit soweit verallgemeinert, dass er kaum mehr einer personalisierten Aussageinstanz als vorsätzliche Handlung ursächlich zugeschrieben werden kann. Mit anderen Worten: Wenn bei Kafka ständig selbst die fundamentalsten Anhaltspunkte in Zweifel geraten oder sich ändern, so liegt das nicht an den jeweiligen Erzählern, an ihrer Unfähigkeit oder gar Böswilligkeit. Woran aber liegt es dann?

Die Unzuverlässigkeit und Wankelmütigkeit von Kafkas Weltentwürfen hat zu tun mit ihrer sprachlichen Verfasstheit als solcher. Einerseits liegen dem Erzählen Kafkas Sprachgesten zugrunde, die spontan und okkasionell sind (»Wenn man doch ein Indianer wäre«), andererseits impliziert die narrative Ausgestaltung, dass diesen Sprachgesten eine referentielle Verbindlichkeit zukommt. Verwandlung und Verantwortung – die beiden von Kafka selbst ins Spiel gebrachten poetologischen Leitbegriffe seines Erzählens – schließen einander aus. Verantwortlich zu handeln, setzt als sozialer Imperativ die Stabilität von Handlungsbedingungen voraus, während der ästhetische Modus permanenter Verwandlungsfähigkeit (jedes Zeichen kann für jedes andere Zeichen stehen) genau diese Konstanz-Prämisse laufend untergräbt. Aus der sprachlichen Verfasstheit all dessen, was als Welt ›der Fall‹ ist, geht bei Kafka der beunruhigende Umstand hervor, dass alles, was erzählend behauptet und in die Welt gesetzt wird, auch anders behauptet werden könnte.

Als unzuverlässig erweist sich das Erzählen auch und gerade dort, wo niemand für etwelche Fehler haftbar gemacht werden könnte, außer eben: die Kafkas Figuren umgebende Welt als solche. Die fortlaufende Entstellung und Verfremdung des Dargestellten ist ein Effekt des Darstellens; ein Indiz dafür, dass Darstellung stattfindet. Sich artikulieren heißt je schon die Deformation des Artikulierten in Kauf zu nehmen. Auch dafür sind »Maus« und »Indianer« treffende Gewährsfiguren; ihr Geschick ist es, solange durch den Text geschickt zu werden, bis sich ihre fassbare existentielle Eigenheit vollständig in die bleibende Schrift vergegenständlicht hat. Beständig ist von einer instabilen Situation die Rede, und die ihrerseits instabile Rede von dieser Situation erlangt eine paradoxe Beständigkeit in der Schrift. Selbst dort, wo Kafka auf die Instanz eines klassischen Ich-Erzählers zurückgreift, ist diese Instanz als Artikulationszentrum weder ein Anker der Selbstgewissheit noch auch ein Agent ›einfacher‹ Unzuverlässigkeit. Ein als Sprecher auftretender Erzähler ist, weil und sofern er in einem schriftlichen Text auftritt und agiert, prinzipiell eine darstellungstechnisch prekäre Angelegenheit. Es gehört für Kafkas Erzähler-Helden nachgerade zu ihren Existenzbedingungen, die Platzhalter bzw. Verkörperungen eines solchen Medien-Konflikts zwischen prozessualer Mündlichkeit und graphisch fixierter Schriftform zu sein.

Die Verbindung zwischen Handlungsgang und Schreibakt könnte enger kaum ausfallen als Kafka sie in der kurzen Erzählung *Der Kübelreiter* knüpft. Wer

in diesem Text spricht, das sagt schon die Überschrift, ohne dass damit eine wirkliche Person benannt wäre. Denn »Kübelreiter« ist jeder, der auf oder mit einem Kübel reitet. Die folgende Geschichte unternimmt nichts anderes, als die Tautologie des Kübelreiters zu entfalten. Zugleich aber wirft sie die für jede Poetik entscheidende Frage auf: Wer oder was nährt den Schreibakt?

Verbraucht alle Kohle; leer der Kübel; sinnlos die Schaufel; Kälte atmend der Ofen; das Zimmer vollgeblasen von Frost; vor dem Fenster Bäume starr im Reif; der Himmel, ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will. Ich muß Kohle haben; ich darf doch nicht erfrieren; hinter mir der erbarmungslose Ofen, vor mir der Himmel ebenso; infolgedessen muß ich scharf zwischendurch reiten und in der Mitte beim Kohlenhändler Hilfe suchen. (D 444)

Die Ausgangssituation der Erzählung besteht in einem Vorgang der Unterbrechung; der Mangel an Kohle versetzt den Sprecher in Aufregung und setzt den Erzählakt in Gang. Kohle, Kübel, Schaufel und Ofen, als sequentiell aufgezählte Requisiten zu einem geschlossenen Bild verbunden, bilden einen komplexen Apparat der Energieumwandlung. Den semantischen Gegenpol markiert das Bildfeld von Frost und Reif, wobei dem silbrigen Weiß der Kälte der implizite Farbwert der Kohlenschwärze kontrastiert. Himmel (kalt, erbarmungslos) und Ofen (heiß, erbarmungslos) sind die beiden topischen Großräume, die dem Sprecher-Ich den Weg weisen, indem sie es zwischen ihren beiden Unerbittlichkeiten mitten hindurch zwingen und zur Bewegung antreiben. Es ist gar nicht so abwegig, bei dieser Ausgangslage an Dante und den Beginn der *Divina Commedia* zu denken, die ihren Helden ebenfalls auf einem mittleren Weg positioniert; und ist nicht der Läuterungsberg in Dantes mittelalterlicher Kosmologie ebenfalls eine mittlere Instanz zwischen Ofen (Inferno) und Himmel (Paradiso)?

Der Kübelreiter Kafkas sucht sein Heil nicht im himmlischen Paradies, sondern beim Kohlenhändler. Dem Mangel soll und kann allein der Händler abhelfen. Jedoch lässt sich seine Hilfe offenbar nicht mit einem Tauschhandel zwischen Geschäftspartnern in Anspruch nehmen, sondern kann nur durch einen fast gottgleichen Gnadenakt erlangt werden. Das wiederum setzt voraus, dass der Bedürftige submissiv durch sein Bitten und Betteln den allmächtigen Herrn der Brennstoffe zu erweichen vermag. »Gegen meine gewöhnlichen Bitten aber ist er schon abgestumpft; ich muß ihm ganz genau nachweisen, daß ich kein einziges Kohlenstäubchen mehr habe und daß er daher für mich geradezu die Sonne am Firmament bedeutet.« (D 444) Für den Frierenden gleicht der Gang zum Kohlenhändler einer bußfertigen Wallfahrt; um die Gnade des wärmenden Feuers zu erlangen, kommt es auf die demonstrative religiöse Moralität seiner Fortbewegungsart an. Der Hilfesuchende »muß kommen, wie der Bettler«, er muss sich einer demutsvollen Selbstkasteiung unterziehen, er muss vor dem Händler auf möglichst eindrucksvolle Weise

Theater spielen. Doch hierin liegt sogleich auch die Crux dieses Unterfangens: Indem der Bedürftige sein Schauspiel ganz besonders eindringlich und prächtig darbieten möchte, überschlägt sich seine asketische Übung und missrät zu ihrem Gegenteil; das Spiel vom Ernst der Lage verdrängt den Ernst der Lage.

Meine Auffahrt schon muß es entscheiden; ich reite deshalb auf dem Kübel hin. Als Kübelreiter, die Hand oben am Griff, dem einfachsten Zaumzeug, drehe ich mich beschwerlich die Treppe hinab; unten aber steigt mein Kübel auf, prächtig, prächtig; Kameele, niedrig am Boden hingelagert, steigen, sich schüttelnd unter dem Stock des Führers, nicht schöner auf. (D 444f.)

Wie der Treiber das Kamel, so bringt der Schreiber seine poetische Idee dazu, sich aufsteigend zu voller Größe zu entfalten. Diese Idee besteht darin, dem metaphorischen Bild des Kübelritts dadurch Geltung zu verschaffen, dass der Handelnde sie wortwörtlich in die Tat umsetzt. Allein auf einem leeren Kübel lässt sich so geschwind reiten, denn nur unbeschwert kann sich dieses Gefäß als Vehikel in die Lüfte erheben, unbeschwert auch vom Realitätsdruck, der dem Kübel in der schnöden Wirklichkeit winterlicher Brennöfen einen ganz anderen Gebrauch zugewiesen hatte. Die poetische Skurrilität und Originalität, die darin liegen mag, aus einer Art von Redewendung einen hypothetischen Kübelritt und aus diesem hypothetischen Ritt wiederum eine fiktionale Handlung zu machen, wäre für sich genommen nur ein Einfall von geringer narrativer Tragweite. Zu einem diskursiven Ereignis wird diese Gestaltungsidee indes dadurch, dass sie gleichsam in performativer Echtzeit »passiert«, indem nämlich diese metaphorische Verwandlung bzw. Verwandlung der Metaphorik dem Schreibakt in eben dem Moment zu widerfahren scheint, in welchem sie ihrerseits als Denkmöglichkeit beschrieben wird. Der allein aus Sprache geschaffene Raum zwischen Ofen und Himmel ist tragfähig genug, einen reitenden Kübel aufzunehmen, der seinerseits einen erzählenden Kübelreiter transportiert.

Zwischen klirrendem Frostweiß und feurigem Kohlenschwarz mitten hindurch führt der Textweg dieses Kübelreiters. Seine Geschichte verläuft (und verliert sich) in der dauerhaft labilen Pattsituation beider Hemisphären: schwarz auf weiß. »Durch die fest gefrorene Gasse geht es in ebenmäßigem Trab; oft werde ich bis zur Höhe der ersten Stockwerke gehoben; niemals sinke ich bis zur Haustür hinab.« (D 445) Wer dem davon stiebenden Kübelreiter auf seinem Weg durch die wie Linien gezogenen Gassen nachgeht, der sieht ein vorwärts drängendes, dabei der reitenden Fortbewegung gemäß leicht auf und ab schwankendes Vehikel, welches als Spur die Bahn seines eigenen Schreibens erzeugt (und zurücklässt). Der Kübelreiter reitet herum auf der für literarische Narrationsformen konstitutiven Isomorphie von Schrift und Weg. Mit den Augen dem gerittenen Kübel zuzuschauen, ist ein graphematisch zwingendes Modell des Schreibaktes und Lesevorgangs. In narrative Sukzession übersetzt,

gerinnt der feurige Einfall zu einem ins Druckbild festgefrorenen Text, der wiederum nichts anderes betreibt als die Verwörtlichung seiner eigenen Überschrift. Aus dem »zweiten Reiter«, wie Kafka den Text ursprünglich betitelte, macht eine Korrektur den mit dick aufgedrücktem Bleistift geschriebenen Kübelreiter. (FKA/O 47) Was ein Kübelreiter ist, kann freilich nur wissen, wer Kafkas Text gelesen hat: Jemand, der so arm, bedürftig und verzweifelt ist, dass er auf dem leeren Kohlenkübel reitet. Verzweifelt, aber um diesen letzten Einfall und Ausweg nicht verlegen. Prima vista erscheint die wunderbare Levitation als eine Ausflucht ins Märchenhafte, wo die Gesetze der Newtonschen Mechanik außer Kraft gesetzt sind. Identifiziert man indes den Bleistift in Kafkas schreibender Hand als das eigentliche Trägermedium des Kübelritts, lösen sich die so phantastisch anmutenden Ungereimtheiten auf zugunsten einer recht genau erfassten Phänomenologie des Schreibaktes: in ebenmäßigem Trab, mal weiter angehoben, dann wieder näher am Boden, und stets schwarz auf weiß.

Der Metabolismus des Schreibens korreliert jenem der fossilen Brennstoffe. Wie die Energiewandlung durch den Ofen die dingliche Qualität der schwarzen Kohle in vergängliche, aber lebenserhaltende Wärme umsetzt, so verwandelt der Ritt auf dem Bleistift den flüchtigen ›Stoff‹ eines Einfalls in einen als Dauerspur fixierten Schreibvorgang, in eine vom Schreibvehikel unter Absonderung von Graphitpartikeln zurückgelegte Bahn. Die Fremdheit und Befremdlichkeit des Schreibaktes entsteht am Übertritt von einem Aggregatzustand in einen anderen, von der Inkorporation potentieller Energie zur Freisetzung kinetischer Energie, respektive der Umkehrung dieses Prozesses. Die Brennbarkeit, im Falle des fossilen Energieträgers Kohle als finaler Nutzungszustand erwünscht, ist im Falle der auf weißem Papier verlaufenden Bleistiftnotate eine gefährliche, unerwünschte Nebeneigenschaft des Schrifträgers. Und dennoch: die chemische Korrespondenz zwischen Kohle und Graphit ist deutlich und für die Ineinanderblendung beider Vorgänge geradezu konstitutiv. Aus der metaphorischen Analogiebeziehung des Textes zur rhetorischen Figur des Kübelritts (ein Leidender dramatisiert seine Bedürftigkeit) ist, gleichsam unter der Hand, eine metonymische Relation geworden, die sowohl auf der chemischen Verwandtschaft des beide Vorgänge speisenden Elements basiert wie auch auf der technischen Nachbarschaft der Bewegungen des Schreibens und des Reitens.

Die im Eingangssatz erwähnte Schaufel, sie war im ersten Ansatz der Handschrift noch mit dem Adjektiv »fremdartig« versehen worden. Vom Standpunkt einer Phänomenologie des Schreibvorgangs her betrachtet ist sie das in der Tat, so fremdartig, ja gefährlich, wie die Vorgänge im Kohlenofen dem Mediensystem von Papier und Bleistift nur sein können. In der Korrektur ersetzt Kafka die Bestimmung »fremdartig« durch das Adjektiv »sinnlos« – eine Qualität, die dieses Requisite der Kohlefeuerung semantisch ›öffnet‹ für die Funktion, nun auch die Dimension des die Geschichte generierenden Schreib-

vorgangs zu transportieren. Die Ersetzung von fremdartig durch sinnlos markiert ein Spiel von Realitätsebenen, das zwischen der pragmatischen Situation des Kohlenkaufs auf Kredit und der autopoetischen Thematisierung des Schreibvorgangs oszilliert, ohne sich dabei für eine der beiden Lesarten definitiv zu entscheiden.

Zwei Umstände sind bei dieser Engführung bemerkenswert: So ist erstens zwar die Frage des Nachschubs für den Heizofen eine vitale Voraussetzung auch der in ihr gespiegelten Schreibsituation und insofern deren materielle Basis, doch muss betont werden, dass sich die Bildfelder von Kohleversorgung und Schreibakt nicht entlang der Differenz materiell vs. immateriell voneinander abgrenzen lassen. Im Gegenteil: gerade die kohärent durchgeführte Korrelation von Kohlenkübel und Schreibvorgang färbt letzteren derart ein, dass er in seiner Materialität gut sichtbar hervortritt. Und zweitens: es ist die zentrale Textfigur des Kübelritts selbst ein Balanceakt auf der Grenzlinie beider Lesarten. Sie »beschreibt« einen Schreibvorgang im doppelten Sinne seiner Repräsentanz *und* gleichzeitigen Performanz; der unter Hinterlassung einer schwarzen Spur dahin reitende Kübel *ist* die Geschichte, die er bezeichnet. Als Metonymie des Schreibvorgangs steht der Kübelritt gleichwohl nicht allein, er hat im Text einen beachtlichen motivästhetischen Resonanzraum. Einerseits speist sich dieses motivische Netz von Querbeziehungen aus dem Handlungsbereich des Reitens, etwa im vergleichend herangezogenen Bildfeld des Kamels, das vom Stock des Führers gelenkt wird wie der Kübel an seinem »Zaumzeug«. Zum anderen nimmt der Text expliziten Bezug auf Praktiken des Schreibens und der Textherstellung; der Besuch beim Kohlenhändlerpaar zeigt den Mann in die Tätigkeit des Schreibens vertieft, während seine Frau sich mit Stricknadeln beschäftigt.

»Was will er also haben?« ruft der Händler. »Nichts« ruft die Frau zurück, »es ist ja nichts; ich sehe nichts, ich höre nichts; nur sechs Uhr läutet es und wir schließen.« (D 447) Ein Kunde ohne Geld, ein Bettler ohne Stimme, eine Kohlenspur ohne Ziel ist »nichts«, ist ein Nichts und ein Niemand. Nachdem der Bittsteller – auch das eine Kafka-Situation par excellence – von der garstigen, unbarmherzig lügnerischen Frau des Kohlenhändlers abgewiesen wurde, ohne überhaupt vor der eigentlichen Gnadeninstanz sein Anliegen vorgebracht zu haben, nimmt sein Text eine sonderbare Wendung, die andeutungsweise ins schlüpfrig Erotische und sodann ins unfreiwillig Ätherische führt.

Sie sieht nichts und hört nichts; aber dennoch löst sie das Schürzenband und versucht mich mit der Schürze fortzuwehen. Leider gelingt es. Alle Vorzüge eines guten hat mein Kübel; Widerstandskraft hat er nicht; zu leicht ist er; eine Frauenschürze jagt ihm die Beine vom Boden. (D 447)

Wenn die Kohlenhändlerfrau ihre Schürze anhebt, »jagt« es dem Sprecher förmlich die Beine vom Boden. Seine Schreibhand verfährt so leichtgewich-

tig, dass sie jedem Impuls nachgibt und sich von jedem Hauch fortwehen lassen muss. »Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehn.« (D 447) Für eine erzählbare Geschichte bzw. deren Handlungsgang ist das ein akzeptables Ende, für die Ambiguität dieses surrealen Ritts zum Kohlenhändler vielleicht sogar das einzigmögliche. Indem Kafka sich für dieses Ende entschied, musste er die folgenden Sätze opfern; sie sind in der Handschrift durchgestrichen, aber nicht getilgt.

Ist es hier wärmer, als unten auf der winterlichen Erde? Weiss ragt es rings, mein Kübel das einzig Dunkle. War ich früher hoch, so bin ich jetzt tief, der Blick zu den Bergen renkt mir den Hals aus. Weissgefrorene Eisfläche, strichweise durchschnitten von den Bahnen verschwundener Schlittschuhläufer. Auf dem hohen keinen Zoll breit einsinkenden Schnee folge ich der Fußspur der kleinen arktischen Hunde. Mein Reiten hat den Sinn verloren, ich bin abgestiegen und trage den Kübel auf der Achsel. (FKA/O 63f.)

Erst mit diesen Sätzen kommt die *Kübelreiter*-Geschichte an ihr wirkliches Ende, wenn man ihre Handlungslogik nicht auf die Szene beim Kohlenhändler beschränkt, sondern weiterhin im topischen Rahmen der Eröffnung, d.h. zwischen Himmel und Hölle aufgespannt sieht. Abermals werden die großen elementaren Dichotomien beschworen: Kälte und Wärme, Höhe und Tiefe, Schwarz und Weiß; sie haben offenbar die Plätze getauscht, womöglich ist ihre ordnende Kraft auch gänzlich zusammengebrochen. Von den raumgreifenden Koordinaten des Ritts mittendurch zwischen Ofen und Himmel bleibt allein der zweidimensionale Textraum der Schreibspur; die winterlich weiße Schnee- oder Eisfläche, auf der scharfe Schlittschuhkanten ihre strengen Linien hinterlassen und Huskies ihre Fußabdrücke.

Liest man die *Kübelreiter*-Geschichte als selbstreflexive Thematisierung des Schreibvorgangs (Bleistift auf Papier), so erreicht das gestrichene Ende durch die Rekurrenz seiner graphischen Modelle eine größere ästhetische Stringenz als der dann vom Autor zurückverlegte Abschluss, müsste dafür aber sowohl eine schwindende Plausibilität auf der szenischen Handlungsebene in Kauf nehmen wie auch – was wohl noch schwerer wiegt – eine eskalierende Depersonalisierung des Sprecher- (bzw. Schreib-)Ichs. Der Schreibvorgang selbst leitet den Text zum poetisch induzierten Befund, dass Schreiben ein Akt der Depersonalisierung ist, ein Getragen-Werden mit wachsendem Steuerungsverlust. Zugunsten einer halbwegs schlüssigen mimetischen Plausibilität der *histoire* hat der redigierende Autor diesen graphischen Befund als Diskursergebnis sodann von eigener Hand wieder einkassiert. Der eigentliche Erkenntnisgewinn des *Kübelreiter*-Experimentes aber lag darin, den Vorgang des Schreibens in der kleinen Wohnung am Prager Alchemistengässchen als eine medieninduzierte Form der Transsubstantiation zu inszenieren, als eine Verwandlung durch Anverwandlung.

IV.

Als Kafka im Winter 1916 auf 1917 damit begann, kurze Geschichten und episodische Situationen mit Bleistift in kleine Oktavhefte einzutragen, machte sich dieser Wechsel des Notationsmediums auch in einer wachsenden Aufmerksamkeit für die bizarre Eigenwelt des Schreibvorgangs bemerkbar. Folgt man mithilfe der Faksimiles dieser Oktavhefte vom Alchemistengässchen dem Duktus der Niederschrift, so sieht man: Finger, die auf dem Rücken eines Bleistiftes dahin reiten; Schriftwege, die sich am Gerüst gedachter Linien heben und senken; Schmierspuren und Stäubchen von der Graphitmine; Kurven, Striche und Kratzer auf weißem Untergrund.

Wer auch immer auftritt in den Geschichten dieser Oktavhefte – sei es der Indianer, der Gruftwächter, das Alexander-Streitross Bucephalus, der Jäger Gracchus oder der Kübelreiter –, trägt das Merkmal des Fremden an sich. Befremdlich sind diese Figuren, weil sie in ihrer Umgebung Fremdkörper darstellen; der eigentliche Grund ihres Befremdens aber liegt darin, dass sie Verkörperungen darstellen, haptische und visuelle Verkörperungen nämlich des per definitionem ungreifbaren und unsichtbaren Schreibvorganges selbst. Dass sich dem »Wunsch, Indianer zu werden«, unter der Hand das Pferd und die Reitarmatur verflüchtigt, ist die Kehrseite derselben medienästhetischen Magie, welche einem leeren Kohlenkübel Flügel verleihen kann oder das Reittier eines antiken Herrschers in einen »neuen Advokaten« der Schriftgelehrsamkeit verwandelt. Die in solchen Szenarien allgegenwärtige Metamorphose als Grundmodus der Existenz lässt Kafka, im Sinne Canettis, als einen »Hüter der Verwandlungen« erscheinen, das ist wahr, und es ist vielfach dementsprechend kommentiert worden. Aber neben diesem Phänomenkomplex der physischen Deformation, wie sie etwa Gregor Samsa widerfährt, einer Deformation, die das anthropologische Selbstbild des modernen Subjekts in seinen Grundfesten erschüttert und die Protagonisten Kafkas, wie Walter Benjamin bemerkte, »vom Kontinent des Menschen weit entfernt«,⁷ sind auch solche Situationen in den Blick zu nehmen, in welchen die Figuren *als Menschen* verwandelt werden, indem sie zum Teil eines menschlich-mechanischen oder menschlich-tierischen Gespannes oder Apparats mutieren. Dem Gespann von Mensch und Reiter, einer der prägnantesten Figurenpaarungen bei Kafka, hat ebenfalls schon Walter Benjamin seine interpretatorische Aufmerksamkeit gewidmet, indem er die besondere Bedeutung des menschlichen Rückens für Kafkas Form des Schuld-Diskurses betonte.⁸ Auffallend ist nun, dass just in der neu ansetzenden Schreibphase der ersten Oktavhefte aus dem Alchemistengässchen in Kafkas Erzählungen solche Gespanne einen besonderen Raum einzunehmen scheinen. Gespanne, in welchen der handelnde Mensch gebunden ist an ein Lasttier, an ein Gefäß oder Vehikel, mit welchem er sich durch die Gegend bewegt. Die Grundform vieler Kafka-Figuren, so hatten wir gesehen, ist diejenige des Reisens und der Rastlosigkeit. Indem aber die Figuren diese perpetuierliche Bewegung im Verbund eines solchen Gespannes zurücklegen, als

Passagiere eines Kübels oder eines Holzkahns, an einen Mast oder auf ein Folter-Streckbett gebunden, verwandeln sie sich von realistisch zu denotierenden Handlungsträgern zu semantisch hybriden Verkörperungen eines Schreibaktes, zu Inkorporationen des Schreib-Gespannes aus Hand und Stift.

Wenn Kafkas Erzählform in ihrem Realitätsbezug auf eine Weise unzuverlässig wird, die nur in den seltensten Fällen der Willkür oder Defizienz eines persönlichen Erzählers zuzuschreiben ist, so liegt dies daran, dass den imaginativen Kern des Erzählvorgangs jeweils nicht die Figuration eines die Narration arrangierenden und artikulierenden Erzählers bildet, sondern im Zentrum der Aufmerksamkeit und der Motivarbeit vielmehr die Betrachtung des Schreibaktes selber steht, also dasjenige, was sich der Darstellung gerade entzieht. Die Folter des Delinquenten in der Strafkolonie erfolgt zum Zwecke, dass geschrieben werde; die Fußspur des Landvermessers durch den weißen Schnee dient der Hervorbringung von Schriftzeichen, ebenso der ausschweifende Ritt auf dem Kohlenkübel durch die Regionen des Eises. Wie Swifts Gulliver allein durch die Umkehrung von Größenverhältnissen in fremde Welten zu reisen vermag, so legen Kafkas Indianer, Kübelreiter und Landvermesser die Makro-Dramatik des Schreibaktes offen, indem sie sie aus der Blindheit eines am Schreibtisch mitlaufenden Automatismus herausholen und ins überlebensgroße Format einer abenteuerlichen Reise projizieren.

Der listige Seeheld Odysseus, der in der Vorbeifahrt bei den Sirenen so streng an seinen Mastbaum gefesselt ist, dass er mit diesem verwachsen zu sein scheint (aus dem Züräuer Winter 1917/1818); das Alexanderross Bucephalus, das bei Kafka die Stelle seines Reiters vertritt (aus den Heften vom Alchemistengässchen) – sie sind einer mythischen Überlieferungsschicht entnommen und bilden die Grundformen einer centaurischen Doppelexistenz, die in Kafkas Imaginationen des Schreibens in vielerlei Rekurrenzen und Varianzen auftritt. Die antike, mythische Option des Centauren steht zu Kafkas Zeit als Denk- bzw. Schreibmodell nicht mehr zur Verfügung, als eine neuzeitliche Adaption des Centaurischen kommt etwa das Gespann von Don Quijote und Sancho Pansa infrage, oder auch das Bild des sattel- und zaumzeuglos reitenden Indianers.

Die prägnanteste Gestalt aber gewinnt Kafkas Suche nach einer hybriden Verkörperung des Schreibens in den Figurationen des Kübelreiters und des Jägers Gracchus. Hier sind es klapprige mechanische Utensilien, die ungeachtet ihrer ostentativen Kümmerlichkeit den Reise- und Schreibvorgang ihrer Figuren zu »tragen« vermögen. Bei diesen Gespannen von Jäger und Barke und von Reiter und Kübel ist die Ambiguität vorprogrammiert, so dass alle wesentlichen Fragen notwendig offen bleiben. Sind es wirklich Barke und Kübel, die ihre Passagiere tragen? Oder sind sie ihrerseits bloße Anhängsel und Requisiten selbständig sich fortbewegender Wunschfiguren? Wer eigentlich lenkt den Schreibfluss, Träger oder Getragener? Woraus nährt sich die Bewegungsenergie, wovon speisen sich Ofen und Kübel, wenn keine Kohle mehr da ist; wo-

von lebt der untote Jäger, und auf der Suche wonach? Die Unentschiedenheit in der Zurechnung von Subjekt und Objekt ist ein Charakteristikum des Schreibaktes, ebenso die Unklarheit darüber, ob das Gespann aus Schreibhand und Stift bei seinen Bewegungen einem vorbestimmten Ziele folgt oder sich von den Kontingenzen des Weges treiben lässt.

Die Figurationen im *Kübelreiter*-Entwurf und in den *Jäger Gracchus*-Fragmenten sind keine ausgeformten, durchgearbeiteten Modelle, sondern ihrerseits von erheblicher Instabilität. Ins Fach der phantastischen Literatur fallen sie insofern, als man sich ihr jeweiliges Handlungsschema widerspruchsfrei nicht vorstellen kann. Im *Kübelreiter* verletzt der Levitationsvorgang die Gesetze der natürlich-empirischen Welt, im *Jäger Gracchus* ist es der dritte Zustand zwischen Leben und Tod, in dem der geheimnisvolle Fremde seit Jahrhunderten schon zu schweben scheint. Sein Reisevehikel, die Barke, ist längst auch zur Bahre geworden, das Vehikel vereint die beiden Funktionen des Kranken- oder Totentransports und des Reisegefährtes auf sich, wie der Protagonist seinerseits die unterschiedlichsten Identitäten anzunehmen bereit ist. Zu Riva am Gardasee hat man Nachricht empfangen von der Ankunft des toten Jägers und ist nun zwar beunruhigt, aber auch vorbereitet. »Sind Sie tot?« fragt der Bürgermeister den auf der Bahre ans Ufer getragenen Ankömmling – ein unmöglicher Sprechakt, der aber in dieser Szene keinen Grund zur Beantwortung gibt. Denn wie aufs Stichwort erzählt nun Gracchus seine Geschichte.

»Ja«, sagte der Jäger, »wie Sie sehn. Vor vielen Jahren, es müssen aber schon ungemein viele Jahre sein, stürzte ich im Schwarzwald, das ist in Deutschland, von einem Felsen, als ich eine Gemse verfolgte. Seitdem bin ich tot.« »Aber Sie leben doch auch?« sagte der Bürgermeister. »Gewissermaßen«, sagte der Jäger, »gewissermaßen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, und eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt.« (N I 309)

Gracchus ist der ewig Wandernde, der unbehauste Fremdling auf Erden. Wo er auch hinkommt: er bleibt fremd, solange er nicht gestorben sein wird. Eine größere Herausforderung als die Figur des Fremden bietet in der Kultur der Moderne nur eine Vorstellung, diejenige nämlich des Zwischenzustandes zwischen Leben und Tod. Man kann nicht zugleich tot und am Leben sein; und doch beschäftigt kaum etwas das kulturelle Imaginationsvermögen so vehement wie die Versuche der künstlerischen und literarischen Ausgestaltung genau dieser Unmöglichkeit. Die Binarität von Leben und Tod zählt zu den wenigen Basis-Dichotomien, an deren Semantik sich die Ordnung des Kulturellen orientiert. Organisch-anorganisch, männlich-weiblich, menschlich-außer-menschlich, sterblich-unsterblich: Das sind die wesentlichen semantischen

Achsen, deren dichotome Struktur die Ausschlussregeln für die Menge des Denkbaren und Erzählbaren vorgibt. Diesen Basis-Dichotomien inhärent ist, wie allen Ausschlussregeln, jedoch auch eine Logik der Überschreitung. Nur dann, wenn von Zeit zu Zeit Figuren ins Rennen geschickt werden, die es doch versuchen, kann sich die Unerbittlichkeit der jeweiligen semantischen Disjunktion beweisen. Der Held als Grenzverletzer ist eine Probe auf die Stabilität und Verlässlichkeit derjenigen binären Ordnungsmuster, die er unterläuft bzw. in Frage stellt. In der Antike war es der Begriff der Metamorphose, der es erlaubte, Übergänge zu gestalten und die hybride Option des Sowohl-als-Auch zu formulieren. Für das kulturelle Wissen der Moderne übernimmt die ethnologische Figur des Tricksters eine vergleichbare Funktion.

Der Trickster ist eine Grenzfigur im mehrfachen Sinne; halb Mensch, halb Tier; mal Mann, mal Frau, zugleich Opfer und Täter, heldenhaft und komisch. Entlehnt aus mündlich überlieferten kosmogonischen Erzählungen der Winnebago-Indianer, hat das Konzept in der ethnographischen Theoriebildung des 20. Jahrhunderts eine steile Karriere gemacht.⁹ Mit der Verschriftlichung eines Winnebago-»Mythos« durch einen indianischen Gewährsmann und der wissenschaftlichen Aufbereitung dieses Materials durch den Ethnologen Paul Radin wurden Begriff und Figur des Tricksters zum expliziten Bestandteil des kulturellen Imaginariums, während er implizit, nämlich als Denkform und Erzählmodell, in vielerlei Gestalt schon in der europäischen Literaturtradition angelegt war.

Der aus dem polnischen Łódź stammende amerikanische Ethnologe Paul Radin (1883-1959) hatte von seinen verschiedenen Feldforschungs-Aufenthalten bei den Winnebago eine Sammlung von Mythen mitgebracht, die allesamt um das Motiv eines transgressiven Helden kreisen, der zwischen Göttern, Mensch und Tier, zwischen Geist und Materie, Mann und Frau scheinbar beliebig seine Gestalt zu ändern vermag. Diese Figur, der Trickster oder »göttliche Schelm«,¹⁰ wie er in Radins einschlägiger Publikation genannt wird, tritt bei den Winnebago in einer Sequenz von episodischen Abenteuergeschichten auf, bei denen es derb zur Sache geht: arglistige Täuschung, Raub und Totschlag, sexuelle Gewalt, Verstümmelungen aller Art gehören zum Handlungsrepertoire. Stets ist der Trickster in diese Affären verwickelt; zuweilen als naives Opfer, öfter noch als skrupelloser Täter. Doch eigentlich entzieht er sich solchen wertenden Kategorien, denn allzu häufig wechselt seine Gestalt. Kaum, dass er in allen Handlungsabschnitten wirklich als durchgängiger, mit sich selbst identischer Held erkennbar wäre.

Der Trickster erscheint als eine im Werden begriffene Figur, und zusammen mit ihm bilden sich auch erst die Konturen dessen, was später einmal den Menschen und seine Welt ausmachen wird. In den kosmogonischen Erzählungen der Winnebago treten viele bekannte Gestalten auf, wie Füchse, Hasen, Raben und weitere Tiere und Pflanzen, aber die Grenzen zwischen den verschiedenerelei Wesen und Lebensformen sind noch als fließende und wandel-

bare behandelt; nichts bleibt auf seinem Platze und in seiner Gestalt. Für die nordamerikanischen Indianer ist die Figur des Tricksters, so Radin, »in ein und derselben Zeit Schöpfer und Zerstörer, spendend und verweigernd, [...] der Betrüger, der selbst betrogen wird.«¹¹ In der Figur vereinen sich Gegensätze, die als solche noch gar nicht ausgeprägt sind. Der Trickster ist eine erzählerische Hilfskonstruktion, um genealogisch in die Frühzeit der Welt hinabzutauchen. Denn mit dieser Figur und den ihr zugeschriebenen Abenteuern erzählen die Winnebago vom Entstehen binärlogischer Differenzierungen, und zwar aus dem Munde und Blickwinkel einer Instanz, welche der Geltung dieser Differenzierungen vorausliegt.¹²

Das schelmische Potential und die komischen Effekte dieser Figur sind schier unerschöpflich. Die Tricks des Tricksters leiten sich daraus ab, dass er in zweierlei Bezugssystemen zugleich operiert; einerseits ist er Relikt einer vordifferenzierten Weltordnung, andererseits ist er die leibhaftige Verkörperung unumkehrbarer Transformationen. Es ist freilich nicht das pikareske Element, welches sich bei Kafka wiederfinden lässt; die Verkörperung einer aporetischen Unentscheidbarkeit hat sowohl beim Kübelreiter wie erst recht auch im Falle des Jägers Gracchus eher tragische Züge.

»Ein schlimmes Schicksal«, sagte der Bürgermeister mit abwehrend erhobener Hand. »Und Sie tragen gar keine Schuld daran?« »Keine«, sagte der Jäger, »ich war Jäger, ist das etwa eine Schuld? Aufgestellt war ich als Jäger im Schwarzwald, wo es damals noch Wölfe gab. Ich lauerte auf, schoß, traf, zog das Fell ab, ist das eine Schuld?« (NI 310)

Der Beruf des Jägers gilt dem Kampf gegen die Bedrohungen durch die Wildnis der Natur. Seine Tätigkeit markiert im Prozess der Kultur einen Akt der Domestikation; indem Gracchus die Wölfe erlegt und ihnen das Fell abzieht, macht er ihre Natur zu einem kulturellen Zeichen, zu einem Zitat von Natur. Der Trickster bei den Winnebago schlüpfte in Tierhäute oder stülpte sich ein Elchgeweih über, um die Erscheinung eines erlegten Beutetieres anzunehmen. Im *Jäger Gracchus* sind derartige Formen der Travestie kaum mehr zu erkennen, allenfalls in folgender, dann einer Streichung unterzogenen Passage der Handschrift:

»Ich bin« antwortete der Jäger, »immer auf der großen Treppe die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum. Bald oben bald unten bald rechts bald links, immer in Bewegung, aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden. Lachen Sie nicht?« »Ich lache doch nicht« verwarhte sich der Bürgermeister. »Sehr einsichtig« sagte der Jäger. (FKA/O 31)

Der Jäger, der zum Schmetterling mutiert, zitiert eines der bedeutendsten Naturbilder des Prozesses der Metamorphose, den Vorgang der Verpuppung

bzw. der Entpuppung, der aus einer unscheinbaren Larve den prächtigen Schmetterling hervorgehen lässt, Inbegriff eines Farbenspiels filigraner Schönheit. Im vorliegenden Falle ist das Motiv des Schmetterlings noch durch ein zweites Merkmal ausgewiesen; während seine Gestalt dem Text in metaphorischer Hinsicht zu Diensten ist (nämlich als Modell der Metamorphose), stiftet die Bewegungsform des Schmetterlings – flatterhaft, ziellos und leichtsinnig – ein Analogon zum Vorgang des Schreibens und damit zu jenem Modus, in dem das Fortleben des Jägers Gracchus sich ereignet. Der Jäger sagt von sich selbst, er sei »immer in Bewegung«, in einem beständigen Hin und Her zwischen den Koordinaten oben und unten, links und rechts. Jene unendlich weite »Freitreppe«, auf der sich Jäger Gracchus herumtreibt (FKA/O 39), ist mithin nichts anderes als die Papierseite, auf welcher soeben die Niederschrift seiner Geschichte sich ereignet. Noch nicht sterben und nicht mehr leben zu können, ist das Los der Handschrift, die mündlicher Rede nachgebildet, aber in die fixierte Druckgestalt noch nicht eingegangen ist. Das Argument einer kosmologischen Unfertigkeit, Erbe der Tricksterfigur und des antiken Metamorphosen-Prinzips, richtet sich bei Kafka auf ein medienästhetisches Phänomen der Fremdheit, auf die Ortlosigkeit der schreibenden Hand zwischen mündlicher Rede und gedrucktem Text. Und Gracchus, der auf Erden wandelnde Jäger, formuliert diesen Zwischenzustand der Schrift als das ewige Verhängnis eines Textes ohne Hörer und Leser. Was er von sich sagt, gilt nur in der paradoxen Fassung der als Faksimile öffentlich verfügbar gemachten Handschrift: »Niemand wird lesen, was ich hier schreibe«.

Anmerkungen

- 1 Zu den vielfältigen Dimensionen des Fremden in Kafkas Werk vgl. Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg: Rombach 2006.
- 2 Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, übers. von Günter Memmert, München: Fink 1987, S. 26.
- 3 Schon in den *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* verspürte der Protagonist Eduard Raban den Impuls, zu der mit distanzierten Gefühlen erwarteten Zeremonie nicht »selbst« zu erscheinen, sondern seinen »angekleideten Körper« (N I 17) zu schicken.
- 4 Das Modell der double-bind-Situationen bei Kafka hat Hartmut Binder herausgearbeitet: Hartmut Binder: *Vor dem Gesetz. Einführung in Kafkas Welt*, Stuttgart: Metzler 1993, S. 190. Vgl. auch Horst Turk: »betrüben...ohne Betrug«. *Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas*, in: Friedrich A. Kittler/Horst Turk (Hg), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 381-407, bes. S. 400.
- 5 Wayne Booth: *Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl., Chicago: Chicago University Press 1983, S. 158f.; vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 1999, S. 100-104.
- 6 Gérard Genette: *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, München: Fink 1994. Tatsächlich zeigt sich hier ein Defizit des kategorialen Systems von Genette, da es nur die Standorte von Sprechern klassifiziert, aber keinen prinzipiellen Unterschied macht zwischen einer personalisierten und einer apersonalen Erzählinstanz.

- 7 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 2.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 680f.; vgl. Bd. 6, S. 433.
- 8 Ebd., S. 437f.
- 9 Vgl. zuletzt Erhard Schüttpelz: Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960), München: Fink 2005, S. 63-103.
- 10 Paul Radin/Karl Kerényi/C. G. Jung: Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus, Zürich: Rhein-Verlag 1954.
- 11 Ebd., S. 7.
- 12 Mit Radins Worten: der Trickster trägt die »Verheißung der Differenzierung«, die immer wieder aufs Neue wirksam wird. »Jede Generation hat ihn in alle ihre Theologien und Kosmogonien aufzunehmen, ungeachtet der Einsicht, daß er nirgends in sie hineinpaßt, denn er vertritt nicht nur die unentwickelte und ferne Vergangenheit, sondern ebenso die unentwickelte Gegenwart, die jedem Individuum innewohnt.« (Radin: Der göttliche Schelm, S. 154.)

Siglen

Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe in 15 Bänden, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit, Frankfurt/Main: Fischer 2002.

D	Drucke zu Lebzeiten (hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann)
D*	Drucke zu Lebzeiten, Apparatband
NI	Nachgelassene Schriften und Fragmente I (hg. von Malcolm Pasley)
NI*	Nachgelassene Schriften und Fragmente I, Apparatband
NI I	Nachgelassene Schriften und Fragmente II (hg. von Jost Schillemeit)
NI I*	Nachgelassene Schriften und Fragmente II*
P	Der Proceß (hg. von Malcolm Pasley)
P*	Der Proceß, Apparatband
S	Das Schloß (hg. von Malcolm Pasley)
S*	Das Schloß, Apparatband
T	Tagebücher (hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley)
T*	Tagebücher, Apparatband
V	Der Verschollene (hg. von Jost Schillemeit)
V*	Der Verschollene, Apparatband

Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte, hg. von Roland Reuss und Peter Staengle, Basel: Stroemfeld 1995ff.

FKA/P	Der Proceß
FKA/O	Oxforder Oktavhefte 1 & 2

Siglen

- AS Franz Kafka: Amtliche Schriften, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt/Main: Fischer 2004.
- ASM Franz Kafka: Amtliche Schriften. Materialien, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt/Main: Fischer 2004.
- BF Franz Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hg. von Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt/Main: Fischer 1967.
- Br Franz Kafka: Briefe 1902-1924, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main: Fischer 1975.

Autorin und Autoren

Rüdiger Campe ist Professor am German Department der Yale University (New Haven) und derzeit Gastforscher am Wissenschaftskolleg Berlin. 2001-2007 Professor am German Department der Johns Hopkins University (Baltimore). Er forscht zu Rhetorik und Ästhetik, Literatur und Wissenschaftsgeschichte, Barocktheater, Theorie des Romans. Ausgewählte Publikationen: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert* (Niemeyer 1990); *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist* (Wallstein 2002).

Nacim Ghanbari, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz. 2003-2007 Stipendiatin im Konstanzer Graduiertenkolleg *Die Figur des Dritten*. Mitherausgeberin von *Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod* (Campus 2006). Forschungsinteressen: Literatur- und Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts, Kulturtheorie.

John T. Hamilton ist Professor of Comparative Literature and Germanic Languages and Literature an der New York University. 2001-2007 Professor am Comparative Literature Department der Harvard University (Cambridge, USA). 2005–2006 Gastforscher am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Ausgewählte Publikationen: *Soliciting Darkness: Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition* (Harvard University Press 2003); *Music, Madness, and the Unworking of Language* (Columbia University Press 2007).

Arne Höcker beendet derzeit an der Johns Hopkins University (Baltimore) seine Promotion zu narrativen und rhetorischen Inszenierungen des Lustmords in kriminologischer Wissenschaft und Literatur. 2003-2005 Stipendiat am Konstanzer Graduiertenkolleg *Die Figur des Dritten*. Mitherausgeber des Bandes *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften* (transcript 2006). Publikationen u.a. zur Fallgeschichte, zum Lustmord und zur Figur des Gefängnisgeistlichen.

Alexander Honold ist Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Basel. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Kulturgeschichte des Fremden, Erzählforschung, Poesie und Wissen, Semantik der Landschaft, ästhetische Raumkonzeptionen. Ausgewählte

Autorin und Autoren

Publikationen: *Die Stadt und der Krieg, Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«* (Fink 1995); *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte* (Vorwerk 8 2000); *Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike* (Vorwerk 8 2002); *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800* (Vorwerk 8 2005).

Rembert Hüser ist Associate Professor of German an der University of Minnesota. Forschungsschwerpunkte: Fama und Kanonbildung, Theoriemüdigkeit, der Curatorial Turn in den Geisteswissenschaften, Film und Museum.

Wolf Kittler ist Professor am Department of Germanic, Slavic and Semitic Studies an der University of California, Santa Barbara. Ausgewählte Schriften: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka* (1985); *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege* (1987). Zusammen mit Gerhard Neumann ist er Herausgeber des Bandes *Franz Kafka. Schriftverkehr* (1990), sowie von *Franz Kafka. Drucke zu Lebzeiten. Kritische Kafka-Ausgabe* (zwei Bände 1996).

Erhard Schüttpelz, Professor für Medientheorie an der Universität Siegen, Studium und Forschung in Hannover, Exeter, Bonn, Oxford, Köln, New York, Konstanz und Wien, letzte Publikationen: »Culture never sleeps. Interview mit Herrn Schüttpelz«, in: *mediazine 0107* (2007); Nachruf auf Uwe Nettelbeck, in: *Texte zur Kunst* (Jg. 17, Heft 66, 2007); Buch: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven* (München 2005).

Oliver Simons ist Assistant Professor am German Department der Harvard University. Ausgewählte Publikationen: *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur* (Fink 2007); *Kolonialismus als Kultur* (Hg. zus. mit Alexander Honold, Francke 2002); *Bachmanns Medien* (Hg. zus. mit Elisabeth Wagner, Vorwerk 8 2007).

Zachary Sng, Assistant Professor of German Studies an der Brown University (Providence, USA). 2002 Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) an der Universität Konstanz, 2003-2004 Stipendiat des Konstanzer Graduiertenkollegs *Die Figur des Dritten*, 2004 Promotion an der Johns Hopkins University (Baltimore, USA) mit der Doktorarbeit »*Corrupting the Fountains of Knowledge: Language and Error from Locke to Schlegel*«.

Benno Wagner unterrichtet Allgemeine und Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. 1993/94 Kennedy Fellow am Center for European Studies der Harvard Universität. Im Herbst 2000 und 2003 Gastdozent an der Meiji-Universität (Tokio). Mhg. der *Amtlichen Schriften* Franz Kafkas im Rahmen der Kritischen Kafka-Ausgabe (Frankfurt/Main 2004). Forschungsprojekt zur transtextuellen Dimension des Kafkaschen Werks: www.kafkabureau.net.

Thomas Weitin ist Juniorprofessor für Neuere deutsche Literatur im europäischen Kontext an der Universität Konstanz. Von 2004 bis 2007 war er wissenschaftlicher Assistent am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, 2005 Humboldt-Fellow an der Johns Hopkins University (Baltimore). 2002-2004 Postdoc-Stipendien im Graduiertenkolleg »Codierung von Gewalt im medialen Wandel« an der Humboldt-Universität zu Berlin und am Max Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte in Frankfurt am Main. Habilitationsschrift: *Zeugenschaft in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts* (Ms. 440 S.). Jüngste Buchveröffentlichung: *Urteilen/Entscheiden* (hg. mit Cornelia Vismann, Fink 2006).

John Zilcosky, Associate Professor der Germanistik und der Komparatistik an der University of Toronto. Ausgewählte Publikationen: *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing* (Palgrave Macmillan 2003), *Writing Travel: The Poetics and Politics of the Modern Journey* (Hg., University of Toronto Press 2008).

Lette

Monika Ehlers

Grenzwahrnehmungen

Poetiken des Übergangs in der
Literatur des 19. Jahrhunderts.
Kleist – Stifter – Poe

Oktober 2007, 266 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-760-8

Eva Erdmann

Vom Klein-Sein

Perspektiven der Kindheit in
Literatur und Film

Oktober 2007, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-583-3

Stefan Tigges (Hg.)

Dramatische Transformationen

Zu gegenwärtigen Schreib-
und Aufführungsstrategien im
deutschsprachigen Theater

Oktober 2007, ca. 328 Seiten,
kart., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-512-3

Arne Höcker,

Oliver Simons (Hg.)

Kafkas Institutionen

September 2007, 328 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-508-6

Christina Burbaum

Vom Nutzen der Poesie

Zur biografischen und
kommunikativen Aneignung
von Gedichten.

Eine empirische Studie

September 2007, 374 Seiten,
kart., 35,80 €,
ISBN: 978-3-89942-770-7

Stefan Hofer

Die Ökologie der Literatur

Eine systemtheoretische
Annäherung. Mit einer Studie
zu Werken Peter Handkes

September 2007, 320 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-753-0

Ulrike Bergermann,

Elisabeth Strowick (Hg.)

Weiterlesen

Literatur und Wissen

September 2007, 332 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-606-9

Margret Karsch

»das Dennoch jedes Buchstabens«

Hilde Domin's Gedichte im
Diskurs um Lyrik nach
Auschwitz

August 2007, 388 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-744-8

Vittoria Borsò,

Heike Brohm (Hg.)

Transkulturation

Literarische und mediale
Grenzräume im deutsch-
italienischen Kulturkontakt

August 2007, 272 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-520-8

Céline Kaiser

Rhetorik der Entartung

Max Nordau und die Sprache
der Verletzung

August 2007, 242 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-672-4

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Lette

Julia Freytag

Verhüllte Schaulust

Die Maske in Schnitzlers
»Traumnovelle« und in
Kubricks »Eyes Wide Shut«

Juli 2007, 142 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-425-6

Thomas von Steinaecker

Literarische Foto-Texte

Zur Funktion der Fotografien in
den Texten Rolf Dieter
Brinkmanns, Alexander Kluges
und W.G. Sebalds

Juni 2007, 346 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-654-0

Sibel Vurgun

Voyages sans retour

Migration, Interkulturalität und
Rückkehr in der frankophonen
Literatur

Juni 2007, 322 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-560-4

Peter Rehberg

lachen lesen

Zur Komik der Moderne
bei Kafka

März 2007, 296 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-577-2

Thomas Gann

Gehirn und Züchtung

Gottfried Benns psychiatrische
Poetik 1910-1933/34

März 2007, 240 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-651-9

Volker Georg Hummel

Die narrative Performanz des Gehens

Peter Handkes »Mein Jahr in
der Niemandsbucht« und »Der
Bildverlust« als Spaziergänger-
texte

Februar 2007, 220 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-637-3

Ursula Link-Heer,

Ursula Hennigfeld,

Fernand Hörner (Hg.)

Literarische Gendertheorie

Eros und Gesellschaft bei
Proust und Colette

2006, 288 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-557-4

Michael C. Frank

Kulturelle Einflussangst

Inszenierungen der Grenze
in der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts

2006, 232 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-535-2

Petra Gropp

Szenen der Schrift

Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945

2006, 450 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-404-1

Heide Volkening

Am Rand der Autobiographie

Ghostwriting – Signatur –
Geschlecht

2006, 262 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-375-4

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Lette

Meike Becker-Adden

Nahtstellen

Strukturelle Analogien der

»Kreisleriana« von E.T.A.

Hoffmann und Robert

Schumann

2006, 288 Seiten,

kart., 28,80 €,

ISBN: 978-3-89942-472-0

Annette Runte

Über die Grenze

Zur Kulturpoetik der

Geschlechter in Literatur

und Kunst

2006, 384 Seiten,

kart., 28,80 €,

ISBN: 978-3-89942-422-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de