

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	7
EINLEITUNG	9
1. KAPITEL: VOM STIL ZUM SPÄTSTIL BEI KAFKA	21
1.1 Stil zwischen Freiheit und Regel (Immanuel Kant)	23
1.2 Gleitendes Paradox (Gerhard Neumann)	27
1.3 Experimentelle Protokolle (Benno Wagner)	32
1.4 Spätstil als Stilsuspension	35
1.5 Spätstil als vorläufiger Stil	42
1.6 Spätstil und Biographie	49
2. KAPITEL: BROD – SCHREIBER – KAFKA	57
2.1 Unmusikalität – Ungeschicklichkeit – Dissonanz	61
2.2 Selbstzerfleischung	67
2.3 Techniken der Großstadt	70
2.4 Brod, <i>le bricoleur</i>	74
3. KAPITEL: AUTO(BIO)GRAPHIE ALS MITTEL ZUM ZWECK DER LITERATUR ..	77
3.1 »Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen ...«	77
3.2 Ein <i>anderes</i> Tagebuchschreiben	87
3.3 Von der Theorie zur Praxis im <i>Tagebuch</i> (1921/22)	90
3.4 Der G-Punkt als Schnittstelle	98
4. KAPITEL: ZUM VORLÄUFIGEN IM ERSTEN SCHLOSS-HEFT	107
4.1 Vorläufige Ankunft vor der Ankunft	107
4.2 Ich und K. bei K.	113
4.3 Josef K., der alte Gehilfe	120

4.4 Nebensächliches Schreiben	126
4.5 Von der Disziplinierung zur Kontrolle	131
5. KAPITEL: ASKETISCHE POETIK	139
5.1 Brunswicks Freund Beethoven	140
5.2 Von Brunswick über Broskwa nach Brescia und zurück	144
5.3 Hans und K. als Rollenspieler	151
5.4 Hans und Otto Gross und Hans und Otto Brunswick	153
5.5 Die Attraktivität von Möglichkeitsmenschen	164
5.6 Hungerkunst als Übung, Verzicht und heimliches Begehren	170
5.7 Vom Beter zum Hungerkünstler	179
6. KAPITEL: ZURÜCKHALTUNG IN DER PRAXIS	185
6.1 Gespräche im <i>Schloss</i> und im <i>Process</i>	185
6.2 Zum <i>Verreden</i> : < <i>Forschungen eines Hundes</i> >	199
7. KAPITEL: KEIN ENDE, ENDSPIELE VOM <i>SCHLOSS</i>	209
7.1 Kleider machen Leute und Leute machen Kleider	209
7.2 Eine K.-Kolportage als Nebenausgang vom <i>Schloss</i>	215
7.3 K. in <i>Das Ehepaar</i> und weiteren späten Texten	231
8. KAPITEL: KLEINE FRAUEN IM FOKUS	243
8.1 <i>Eine kleine Frau</i> , das Leid und die Öffentlichkeit	244
8.2 Josefine: Rezitatorin, Impresaria und Spötterin	251
SCHLUSS	257
ANHANG	259
Abbildungsverzeichnis	259
Siglenverzeichnis	260
Literaturverzeichnis	262
Personenregister	276
Register der erwähnten Kafka-Texte	279

DANKSAGUNG

Dieses Buch ist eine überarbeitete und ergänzte Fassung der Dissertation, die im Frühjahr 2011 an der Humboldt Universität zu Berlin angenommen wurde. Mein Dank gilt einer Reihe von Personen und Institutionen, welche die Entstehung der Arbeit ermöglicht haben:

Burkhardt Lindner, Joseph Vogl und Ulrich Wergin haben die Dissertation mit Aufmerksamkeit, Wohlwollen und aufrichtigem Interesse betreut. Bei der Arbeit mit den Handschriften waren Hans-Gerd Koch, Roland Reuß und Timothy Rogers eine große Hilfe. Korrektur gelesen und kritisch kommentiert haben Hendrik Blumentrath, Elke Dubbels, Daniel Eschkötter, Jakob Hesler, Markus Lessmann, Timo Ogrzal und Burkhardt Wolf. Martin Stingelin ermöglichte durch sein Interesse und seine Zustimmung die Aufnahme in die von ihm herausgegebene Reihe »Zur Genealogie des Schreibens«. In theoretischer Hinsicht hat die Arbeit vom Austausch mit Sandro Zanetti profitiert, der zur gleichen Zeit an seiner Habilitation über Spätwerke arbeitete. Aus dem Graduiertenkolleg »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« an der Johann Wolfgang Goethe Universität in Frankfurt a. M. sowie den Doktorandenkolloquia von Werner Hamacher, Burkhardt Lindner, Winfried Menninghaus und Joseph Vogl gewann die Arbeit wichtige Denkanstöße und Modifikationen. Ebenso wichtige Impulse gingen von den Treffen und Veranstaltungen eines Kafka-Netzwerks der Princeton University, der Oxford University und der Humboldt Universität zu Berlin aus, die in den Jahren 2009 bis 2012 stattfanden. Finanziell gefördert wurde die Dissertation durch ein Promotionsstipendium der Universität Hamburg, ein DAAD-Stipendium für einen sechswöchigen Aufenthalt in Oxford und ein Abschlussstipendium der DFG im Rahmen des oben erwähnten Graduiertenkollegs. Die Genehmigung zur Wiedergabe der Faksimiles erteilte die Bodleian Library, Oxford. Die Axel Springer Stiftung gewährte einen großzügigen Druckkostenzuschuss.

Ein besonderer Dank geht an Arnd Wedemeyer, der zum Ende hin den Weg über ein paar schwierige Klippen der Arbeit wies, an Benno Wagner, der mir für Vieles die Augen öffnete, an meine Eltern, Kersti-Karina und Joachim Kleinwort, deren Zuspruch und Zuversicht mir ein großer Rückhalt waren, an Joseph Vogl, ohne dessen vielfältige Unterstützung die Arbeit in dieser Form schlicht nicht möglich gewesen wäre, und an Elke Dubbels, der die Begleitung meiner Dissertation mehr Kraft und Nerven abverlangte als das Schreiben ihrer eigenen. Ihr möchte ich das Buch widmen.

EINLEITUNG

[...] das Schreiben war hier nur ein Provisorium, wie für einen, der sein Testament schreibt, knapp bevor er sich erhängt, – ein Provisorium, das ja recht gut ein Leben lang dauern kann [...].¹

Unterscheiden sich Kafkas späte Texte von seinen früheren und, wenn ja, wie? Trotz der fast schon sprichwörtlichen Ausmaße der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kafkas Texten betritt die Arbeit mit diesem Forschungsinteresse Neuland.² Die bisherige Zurückhaltung der Literaturwissenschaft ist indes weder ein Kuriosum noch eine bloße Nachlässigkeit, sondern eine Folge der Gefahren, mit denen eine Beantwortung der einfachen Ausgangsfrage konfrontiert wird. Die Wirksamkeit dieser im Folgenden noch näher zu benennenden Gefahren wird in der Arbeit dadurch begrenzt, dass Kafkas Texte aus drei unterschiedlichen Perspektiven in den Blick genommen werden, von denen jede für sich zu einer problematischen Einengung des Themas führen könnte. Ein erfolgreiches Zusammenspiel der Perspektiven ist daher für das Gelingen der Arbeit unerlässlich.

Die erste der Perspektiven ist eine systematische: Sind in Kafkas späten Texten Regeln oder Gesetzmäßigkeiten zu finden, die sich damit in Verbindung bringen lassen, dass es *späte* Texte sind? Die zweite ist eine genetische: Welche Prozesse oder Prozeduren lassen sich bei der Lektüre von Kafkas späten Texten rekonstruieren? Auf welche Weise konnte so etwas wie ein Spätstil Kafkas entstehen? Die dritte Perspektive schließlich ist eine analytische: Welche diskursiven Formationen gewinnen beim späten Kafka an Bedeutung?

Allein in systematischer Perspektive drohen Kafkas Texte, selbst *Theorie* zu werden,³ in ausschließlich genetischer wiederum sind sie dem Risiko ausgesetzt, zu bloßen *Dokumenten* degradiert zu werden,⁴ und in bloß analytischer

¹ Brief an Max Brod vom Juli 1921 (Br 338).

² Die Lücke in der Kafka-Forschung wurde zuletzt durch Manfred Engel bestätigt: »Kafkas spätes Werk ist, mindestens auf der Grundlage der seit 1992 vorliegenden handschriftlichen Überlieferung, noch nie im Zusammenhang untersucht worden. Daher kann der vorliegende Artikel [...] nur einen ersten Versuch darstellen, der hoffentlich zu weiteren Untersuchungen anregen wird.« (»Nachgelassene Schriften und Fragmente 3«, in: ders. und Bernd Auerochs [Hg.]: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 343-370, hier: 365).

³ So spricht Hans H. Hiebel Kafkas Texten einen – gleichwohl eingeschränkten – »Theoriestatus« zu und entdeckt in ihnen – bezogen auf Psychologie und Psychoanalyse – eine »Theoriekonkurrenz« (*Franz Kafka. Form und Bedeutung*, Würzburg: K&N 1999, 272).

⁴ In der *critique génétique* ist das *Dokument* der Oberbegriff für schriftliche Entstehungsmaterialien verschiedenster Art (vgl. Almuth Grésillon: *Literarische Handschriften. Einführung in die "critique*

Perspektive sind sie der Gefahr ausgesetzt, sich in *Maschinen* zu verwandeln.⁵ Daher werden in der Arbeit vor allem jene Besonderheiten des späten Kafka fokussiert, die sich dafür eignen, die Notwendigkeit eines Zusammenspiels der Perspektiven zu demonstrieren. Die drei zentralen später noch ausführlicher vorgestellten Auffälligkeiten, die das Besondere der späten Texte Kafkas ausmachen, sind: spezifische Rückbezüge auf frühere Texte, eine eigentümliche Form der Vorläufigkeit und eine asketische Poetik.

IN SYSTEMATISCHER HINSICHT ...

... ist zu Beginn der Arbeit zu klären, an welche Bedingungen die Rede von einem Stil oder einem Spätstil Kafkas gebunden ist (vgl. Kap. 1). Tatsächlich zeigt sich gerade in dem Widerstand von Kafkas Texten gegenüber einer solchen Inblicknahme das Besondere der Texte. Die Binnendifferenzierung zwischen seinen späten und seinen früheren Texten erlaubt es, über die in der Kafka-Forschung allenthalben üblichen Verweise auf den Widerstand, den Kafkas Texte einer jeden Interpretation entgegenbringen, hinauszugehen. Vielmehr zeigen sich bei Kafka generelle Probleme, die mit der Frage des Stils oder Spätstils eines jeden Autors einhergehen.

Wie es grundsätzliche Probleme eines jeden literarischen Individualstils gibt, die im Spätstil eine besondere Wendung erfahren, so erscheinen auch die grundsätzlichen Probleme, die bei der Produktion und Rezeption von Kafkas Texten zu bemerken sind, in den späten Texten verändert. Grundlegend für einen jeden literarischen Individualstil ist der Widerstreit zwischen Freiheit und Einheitlichkeit beziehungsweise Regelmäßigkeit. Der Spätstil als der von einem früheren Stil unterscheidbare Stil nutzt die Stildifferenz häufig zu einem Schwerpunkt auf der Freiheit, mit der dann aber die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Texte gefährdet wird.⁶ Das ist auch an Kafkas Texten zu beobachten.

génétique" [frz. 1994], übers. v. Frauke Rother und Wolfgang Günther, Bern u. a.: Peter Lang 1999, 126-132).

⁵ Die Rede von Maschinen in Bezug auf Kafkas Texte geht auf Gilles Deleuze und Felix Guattari zurück: »Wir glauben nur an eine oder mehrere Maschinen Kafkas, die weder Strukturen noch Phantasien sind.« (*Kafka. Für eine kleine Literatur* [frz. 1975], übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 12).

⁶ Zum Spätstil als Theorie gibt es keine verbindlichen Grundlagentexte, sondern nur eine Reihe von Studien und theoretischen Versuchen, die stark von den Beispielen geprägt werden, auf die sie sich beziehen. Die Schwierigkeit, eine mehr oder weniger universelle Theorie zu erstellen, wird nicht zuletzt daran deutlich, dass einige der wichtigsten Texte selbst von Schriftstellern verfasst worden sind (vgl. bspw. Hermann Broch: »The Style of the Mythical Age« [1947], in: *Schriften zur Literatur 1*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 249-264). Eine Grundlagenarbeit zu dem eng verwandten Konzept des Spätwerks ist parallel zu dieser Arbeit entstanden (vgl. Sandro Zanetti: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Fink 2012).

Was Stil genannt werden könnte, wird in Kafkas späten Texten auf eine radikale Weise vorläufig oder gar suspendiert. Stil meint dabei nicht die ästhetisch wirksame Einkleidung eines Gedankens, sondern überhaupt alle zu beobachtenden Regelmäßigkeiten, die für eine Reihe von Texten des gleichen Autors konstitutiv sind.⁷ Von der Produktion her gedacht, scheinen sich Texte deduktiv von einem Stil abzuleiten, von der Lektüre her gedacht, scheint ein Stil induktiv aus den Texten ableitbar. Tatsächlich steht der einer Reihe von Texten zugrundeliegende Stil mit der Produktion und Rezeption von Texten in einem dynamischen wechselseitigen Verhältnis: Mal scheinen Produktion und Rezeption den Stil vorzustrukturieren, mal scheinen Produktion und Rezeption vorstrukturiert durch den Stil.

Konstitutiv für die Möglichkeit eines jeden Spätstils im Sinne eines literarischen Individualstils ist eine werkgeschichtliche Perspektive, die Texte in Phasen oder Gruppen einordnet. Abgesehen von der Differenzierung zwischen seinen Texten vor und nach 1912 hat sich die Kafka-Forschung mit derartigen werkgeschichtlichen Einteilungen bisher zurückgehalten.⁸ Die Zurückhaltung erklärt sich einerseits aus dem hohen Wiedererkennungswert von Kafkas Texten über alle möglichen chronologischen Unterteilungen hinweg und andererseits aus dem Rätsel, das von den Texten durch die Wiedererkennung und den gleichzeitigen Widerstand, gedeutet und klassifiziert zu werden, aufgegeben wird (vgl. Kap. 1).

Die Spätstilkonzeption von Theodor W. Adorno als eine der ambitioniertesten und einflussreichsten Spätstilkonzeptionen erweist sich gerade in der pointierten Absetzung von ihr als geeignet, die theoretischen Grundlagen von Kafkas Spätstil zu beleuchten. Bezeichnenderweise finden sich vor allem in den Bereichen, die von Adornos Konzeption zwar umrissen oder zuweilen auch angesteuert werden, aber eigentlich ausgegrenzt und umschifft werden sollen, Grundstrukturen von Kafkas Spätstil. Das gilt für die Vorläufigkeit und Stilsuspension des Spätstils ebenso wie für seine Verbindung mit biographischen Elementen.

So verdienstvoll Adornos Ablehnung biographisch inspirierter Spätstilkonzeptionen, die den späten als einen gereiften Stil ansehen,⁹ ist, so problematisch ist die generelle Ablehnung alles Biographischen (vgl. Kap. 1.6). Denn

⁷ Insofern orientiert sich die Arbeit weniger an einer Stildefinition wie der von Wolfgang G. Müller, da diese an eine traditionelle Trennung von Form und Inhalt gebunden ist, denn an der Auffassung von Stil als Abweichung von einer Norm, wie sie beispielsweise bei Spillner zu finden ist (vgl. Wolfgang G. Müller: *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WGB 1981; Bernd Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*, Stuttgart, Berlin, Köln u. a.: Kohlhammer 1974).

⁸ »Ausgesprochen werkgeschichtlich angelegte Gesamtdarstellungen von Kafkas Œuvre wird man bis heute vergebens suchen.« (Manfred Engel: »Drei Werkphasen«, in: ders. und Bernd Auerochs [Hg.]: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 81-90, hier: 89).

⁹ Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 180.

dadurch gerät das, was am Spätstil geworden und veränderlich ist, aus dem Blick. Eben das liegt im Fokus der genetischen Perspektive, die sich als Korrektiv für all jene Spätstilkonzeptionen eignet, die zwischen Stil und Text einfache Deduktionszusammenhänge annehmen, welche der Komplexität von Kafkas Texten nicht gerecht werden.¹⁰ Die Überlegungen zu Kafkas Stil und Spätstil strukturieren das Untersuchungsfeld dementsprechend zwar vor, werden der Lektüre aber nicht einfach aufgepfropft. Die Gefahr, dass die Texte in einen unangemessenen theoretischen Rahmen gezwängt werden, ist indes nicht von der Hand zu weisen und sicherlich ein wichtiger Grund für die Zurückhaltung der Forschung sowohl, was den Stilbegriff anbelangt, als auch, was die Möglichkeit betrifft, die Unterschiede zwischen seinen späten und den früheren Texten systematisch zu untersuchen. Die Kombination mit den anderen beiden Perspektiven soll diese Gefahr eindämmen, indem sie dem theoretischen Rahmen Zwang und Strenge entzieht.

IN GENETISCHER PERSPEKTIVE ...

... werden die kleinen Differenzen und Verknüpfungen in den Blick genommen, die in systematischer Perspektive als Störfaktoren Irritationen auslösen können. Zwangsläufig geht mit der genetischen Perspektive die Frage nach dem Anfang einher. Wenn in der Forschung überhaupt ein solcher Anfang gesetzt wird und nicht einfach bestimmte Texte mit dem Stempel des *Späten* versehen werden,¹¹ ist das Jahr 1917 das meistgenannte.¹² So naheliegend es einerseits ist, dieses Jahr als Beginn der Spätzeit auszuwählen,¹³ so auffällig sind andererseits die werkgeschichtlichen Zusammenhänge in den Jahren 1922 bis 1924. In dieser Studie werden die Texte in Zürau (1917/18), ebenso wie der <Brief an den Vater> (1919) und die Texte aus dem *Konvolut 1920* dem späten Kafka nicht explizit zugerechnet, sondern als Übergangstexte angesehen.¹⁴ Da-

¹⁰ Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kafkas Texten wird durch diese vor besondere Herausforderungen gestellt, wie Reiner Stach deutlich macht: »Hier [in Kafkas Texten, M. K.] sind soziale, psychologische, politische, religiöse, kulturelle, mythische und privatrechtliche Segmente derart miteinander verzahnt, daß nur eine Analyse, die simultan auf allen diesen Ebenen zu operieren versteht, die vielfältigen Interferenzen sichtbar macht« (*Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1987, 221).

¹¹ Felix Greß lässt bspw. die Frage nach der zeitlichen Eingrenzung von Kafkas Texten trotz des Untertitels seiner Studie offen (vgl. *Die gefährdete Freiheit. Franz Kafkas späte Texte*, Würzburg: K&N 1994).

¹² Vgl. bspw. Stanley Corngold: »Introduction«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 339-343, hier: 339.

¹³ Vgl. dazu die Begründung von Manfred Engel: »Der Ausbruch der Lungenkrankheit im August 1917, der fast achtmonatige Erholungsaufenthalt in Zürau und die Auflösung der Beziehung zu Felice Bauer markieren einen unübersehbaren Einschnitt in Kafkas Leben.« (»Drei Werkphasen«, s. Anm. 8, 88).

¹⁴ Damit wird vor allem hinter die Bedeutung der Zürauer Aphorismen, die in den letzten Jahren vermehrt von der Kafka-Forschung in den Blick genommen worden sind, für den späten Kafka

mit werden die Texte ab 1922 als Kerntexte des späten Kafka markiert, ohne die (wenigen) Texte zwischen 1917 und 1922 von dieser Zuordnung kategorisch auszuschließen. In genetischer Perspektive fällt es leicht, sich derartiger kategorischer Ein- und Ausschlüsse zu enthalten.

Ein Spürsinn, der auch auf Unscheinbares oder Abwegiges achtgibt, ist nötig, um die Genese von Kafkas Spätstil nachzuvollziehen. Die Einflüsse Max Brods auf Kafkas Texte sind unbestritten, wenn auch bis heute kaum systematisch untersucht.¹⁵ Für den späten Kafka ist eine 1921 erschienene und von der Forschung kaum wahrgenommene Künstlerbiographie von Brod von großer Bedeutung. In *Adolf Schreiber* sind eine Vielzahl von Elementen vorgezeichnet, die in Kafkas späten Texten wiederzufinden sind: das Schreiben aus dem Rückblick heraus, das Verhältnis zwischen Künstler und Impresario, Askese als ein ästhetisches Selbstverhältnis und nicht zuletzt eine Form der konzeptionellen Zurückhaltung beim Schreiben (vgl. Kap. 2).

Die vor allem genetische Lektüre von Kafkas späten Texten setzt ein mit der Untersuchung der mehr oder weniger autobiographischen Aufzeichnungen Ende 1921 und Anfang 1922 und der ihnen zugrundeliegenden Konzepte. Kafka entwirft den Plan selbstbiographischer Untersuchungen, der ihm in Verbindung mit dem Projekt eines *anderen* Tagebuchschreibens aus der Schreibkrise heraushelfen soll (vgl. NSF II 373, Tb 863 und Kap. 3). In den Aufzeichnungen vom Winter 1921/22 zeigt sich die von Drang und Zwang, von Zaudern und Getriebensein geprägte Dynamik eines Schreibens, an dessen Ende der Beginn der Arbeit am *Schloss* steht. Keine notwendige Entwicklung wird nachgezeichnet, sondern eine, in der selbst das Unscheinbare, Kontingente, Singuläre bedeutsam wird.

Das Weiterleben der skizzierten Entwicklungsgeschichte in den Texten von 1922 bis 1924 ist ebenso charakteristisch für den späten Kafka wie typisch für späte Texte generell, für die der Blick zurück häufig eine wichtige Rolle spielt.

ein kleines Fragezeichen gesetzt. Ein Versuch, die Aphorismen für eine Analyse des späten Kafka stark zu machen, ist bspw. zu finden in: Stanley Corngold: *Lambent Traces*, Princeton: Princeton Univ. Press 2004, 111-125. Den Weg für eine derartige Betrachtungsweise hat Werner Hoffmann geebnet (vgl. »Ansturm gegen die letzte irdische Grenze«. *Aphorismen und Spätwerk Kafkas*, Bern, München: Francke 1984). Vgl. in dieser Spur auch: Kurt Fickert: *End of a Mission: Kafka's Search for Truth in His Last Stories*, Columbia, SC: Camden House 1993.

¹⁵ Eine Annäherung an das Verhältnis von Brod und Kafka über das Thema *Freundschaft* ist zu finden in: Elke Siegel: *Entfernte Freunde. Nietzsche, Freud, Kafka und die Freundschaft der Moderne*, Würzburg: K&N 2009, 195-236. Vgl. auch Maurice Blanchot: »Brod und Kafka« [frz. 1954], in: *Von Kafka zu Kafka*, übers. v. Elsbeth Dangel, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, 117-128. Zur Bedeutung von Brods theologischen Überlegungen und der Idealisierung von Kafka für dessen literarische Texte vgl. Arnd Wedemeyer: »Diesseitswunder: Franz Kafka as Political Saint«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 30:1-2 (2006), 63-75. Ansonsten hat Ritchie Robertson in mehreren Anläufen nicht zuletzt dank seines stupenden literaturgeschichtlichen Wissens die Vernetzung von Brods und Kafkas Texten aufgearbeitet, zuletzt in: »Max Brod's Novel *Tycho Brahes Weg zu Gott. A Tale of Two Astronomers*«, in: Manfred Engel und ders. (Hg.): *Kafka. Prag und der Erste Weltkrieg / Kafka. Prague, and the First World War*, Würzburg: K&N 2012, 143-158.

Die späten Texte Kafkas schaffen es nicht, das pragmatisch auf den Wiederbeginn der literarischen Arbeit ausgerichtete autobiographische Schreibprojekt hinter sich zu lassen, stattdessen fallen sie immer wieder zurück in die für dieses Projekt konstitutive Unsicherheit.¹⁶ Das ist ablesbar an den Identitätsproblemen des *Schloss*-Protagonisten, die sich auch in Kafkas unschlüssiger Fokalisierung zu Beginn der Arbeit am *Schloss* zeigen (vgl. Kap. 4). Generell fällt es Kafka schwer, mehr als bloß Vorläufiges zu produzieren.

Die genetische Perspektive erschließt nicht nur die Entwicklungsgeschichte eines Spätstils, der diese nicht hinter sich zu lassen vermag. Die späten Texte wie der Spätstil erhalten in genetischer Perspektive eine Prozessualität, die sich ebenso als stilistische Variabilität wie als Suspension eines einheitlichen Stils interpretieren lässt. Darüber hinaus werden in genetischer Perspektive textübergreifende Entwicklungsgeschichten entdeckt. Das *Hans*-Kapitel im *Schloss* zeigt im Verbund mit der Erzählung *Ein Hungerkünstler* poetologische Fluchtlinien auf, die bei der weiteren Arbeit am *Schloss* und in den *<Forschungen eines Hundes>* ausgetestet werden (vgl. Kap. 5 und 6). Ebenso ereignet sich in der Zeit von 1922 bis 1924 ein radikaler Wandel bei der Gestaltung der Frauenfiguren, der bei Frieda im *Schloss* schon angelegt war, der aber erst in *Eine kleine Frau* und in *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* offensichtlich wird (vgl. Kap. 8).

Nicht zuletzt geraten in genetischer Perspektive handschriftliche Befunde in den Fokus, die zu mehr als bloßen Spekulationen über den Schreibprozess Anlass geben. Vielmehr sind es Befunde, an denen etwas sichtbar wird, was auch für die Interpretation der Texte relevant ist:¹⁷ Sei es die Annäherung von Figuren bei der Annäherung oder Überschreibung von Buchstaben oder auch die Korrektur einer Formulierung, die im tschechischen Beiklang allzu deutlich auf das komplizierte und instabile Verhältnis von Autor, Werk und Protago-

¹⁶ Diese Unsicherheit ist eng verbunden mit der von Joseph Vogl an Kafkas Texten diagnostizierten »Diskursmechanik, die im Erzählen das Erzählen nicht vergessen kann« (vgl. »Das Zaudern ist ein Suchlauf in der antwortförmigen Welt.« Ein Gespräch über ökonomisches Wissen, Askese als Subjekttherapie und das Lachen Franz Kafkas«, in: Barbara Gronau und Alice Lagaay [Hg.]: *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript 2010, 235-247, hier: 245).

¹⁷ Bereits 1987 wies Walter Müller-Seidel darauf hin, dass bei Kafka wie überhaupt in der Moderne die für die klassische Ästhetik selbstverständliche »Unterscheidung zwischen Schreiben und Dichten [...] weithin eingeebnet oder aufgehoben« wird (»Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 68 [1987], 104-121, hier: 105). Das Schreiben ist also nach Müller-Seidel bei Kafka kein ephemerer Akt, sondern essentiell für seine Texte, und das Geschriebene ist nicht zuletzt als »Ausdruck unbewußten Verhaltens als solches graphologisch deutbar« (ebd., 104). An diese Überlegungen schließen die Forschungen zur Schreibszene der letzten Jahre an, die für diese Arbeit prägend gewesen und von denen viele ebenfalls im Rahmen der Reihe »Zur Genealogie des Schreibens« erschienen sind. Zum Begriff der *Schreibszene* vgl. Martin Stingelin: »Schreiben: Einleitung«, in: ders. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, Fink: München 2004, 7-21.

nist verweist (vgl. Kap. 4.2, 5.4 und 6.1).¹⁸ Werkgrenzen werden bei einer solchen Betrachtungsweise durchlässig: *Erstes Leid* reflektiert Probleme bei der Arbeit am *Schloss*, der *Hungerkünstler* experimentiert mit Selbsttechniken, die im *Hans*-Kapitel vom *Schloss* angedeutet werden (vgl. Kap. 4.4 und 5.6). In genetischer Perspektive erweist sich immer wieder der für die späten Texte konstitutive Projektcharakter. Bedroht ist die genetische Perspektive einerseits davon, der Biographie eine allzu große Bedeutung beizumessen, andererseits davon, sich im Detail zu verlieren. Dafür erweisen sich sowohl die systematische als auch die analytische Perspektive als geeignete Korrektive.

IN ANALYTISCHER PERSPEKTIVE ...

... interessiert sich die Arbeit vor allem für intertextuelle und interdiskursive Relationen. Die Bedeutung der zionistischen Diskurse und der Diskurse zur Assimilation der Juden für den späten Kafka wurde in der Forschung bereits wiederholt hervorgehoben und analysiert und wird daher nicht in der Ausführlichkeit behandelt, die möglich gewesen wäre.¹⁹ Von einigen Überlegungen zu Kafkas Umgang mit zeitgenössischen psychoanalytischen Diskursen abgesehen,²⁰ liegt der Schwerpunkt des interdiskursiven Interesses auf einer markanten Verschiebung beim späten Kafka, die im Rückgriff auf diskurstheoretische Überlegungen Michel Foucaults und deren Zuspitzung durch Gilles Deleuze analysiert werden.

Deleuze hat in seinem »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« Kafka an der »Nahtstelle« (charnière) zwischen Disziplinar- und Kontrollgesellschaften positioniert und zur Veranschaulichung auf »zwei sehr unterschiedliche juristische Lebensformen« in Kafkas *Der Process* verwiesen: den scheinbaren Freispruch der Disziplargesellschaften und den unendlichen Aufschub der Kontrollgesellschaften.²¹ Während sich im *Process* und weiteren Texten

¹⁸ Jüngst hat Christian Jany bei seiner Lektüre von Kafkas Handschriften dafür plädiert, dessen Stil als »manner in which he produces his handwritten tokens« zu verstehen (»Schriftkerben // Kerfs of Writing. A Phenomenology of Kafka's Stylus«, in: *Monatshefte* 103.3 [2011], 396-415, hier: 396).

¹⁹ Vgl. Kap. 3.3. und 6.2.. Einige Beispiele für die rege, aber keineswegs erschöpfte Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet in den letzten Jahren: Ekkehard W. Haring: »Auf dieses Messers Schneide leben wir ...«. *Das Spätwerk Franz Kafkas im Kontext jüdischen Schreibens*, Wien: Braumüller 2004; Andreas B. Kilcher: »Anti-Ödipus im Lande der Ur-Väter. Franz Kafka und Anton Kuh«, in: Mark Gelber (Hg.): *Kafka, Zionism, and Beyond*, Tübingen: Niemeyer 2004, 69-88; Philipp Theisohn: *Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne*, Stuttgart: Metzler 2005; Benno Wagner: »Kafkas Polná. Schreiben jenseits der Nation«, in: Marek Nekula und Walter Koschmal (Hg.): *Juden zwischen Deutschen und Tschechen. Sprachliche und kulturelle Identitäten in Böhmen 1800–1945*, München: Oldenbourg 2006, 151-172; Bernd Neumann: *Franz Kafka. Aporien der Assimilation. Eine Rekonstruktion seines Romanwerks*, München: Fink 2007.

²⁰ Zur Untersuchung der psychoanalytischen Diskurse vgl. Kap. 5.4 bis 5.6.

²¹ Vgl. Gilles Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 254-262, hier: 257.

Kafkas der Widerstreit ebenso wie die Verknüpfung beider Gesellschaftsordnungen gut nachvollziehen lässt, verlässt Kafka in seinen späten Texten das juristische Feld der Disziplinierung und wendet sich vermehrt dem pragmatischen Feld der Normalisierung zu.²² Durch das Verschwinden oder Unsichtbarwerden klassischer Institutionen der Disziplinierung wie Gericht und Polizei rückt das Neue der modernen Regierungstechniken und -institutionen in den Mittelpunkt.²³ In ihrer Verknüpfung mit Selbsttechniken sind sie in der Lage, an der Oberfläche Freiheit von starren Normen und graduelle Sicherheit zu garantieren und zugleich permanent Risiken und Überwachungsszenarien zu produzieren.²⁴

Das für die analytische Perspektive relevante Wissen erlangte Kafka vor allem durch seine Arbeit in der Prager Arbeiter- und Unfallversicherung (AUVA); entgegen landläufigen Vorurteilen über die Trennung von Tag- und Nachtarbeit ist seine literarische Arbeit in vielerlei Hinsicht als ein »Fortschreiben seiner amtlichen Protokolle«²⁵ zu begreifen. Unmittelbar hat er bei der Arbeit im Büro die gesellschaftlichen Veränderungen registriert, in denen sich der von Deleuze später diagnostizierte Übergang von Disziplinar- zu Kontrollgesellschaften abzeichnete. Dafür ist der auf Unfallprävention ausgelegte, in der Forschung dank Klaus Hermsdorf und Klaus Wagenbach bereits früh zur Kenntnis genommene Text »Unfallverhütungsmaßregel bei Holzhobelmaschinen«²⁶ ein ebenso gutes Beispiel wie die Arbeit an der Einreihung der Unternehmen in Gefahrenklassen sowie die Bearbeitung der Revisionen, welche die

²² »Die moderne Macht [...] entzieht sich vollständig der überkommenen juristischen Repräsentation, wie sie sich historisch im Bann der Monarchien, der klassischen Souveränitäts-Gesellschaften herausgebildet hat [...].« (Friedrich Balke: »Fluchtlinien des Staates. Kafkas Begriff des Politischen«, in: ders. und Joseph Vogl [Hg.]: *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, 150-178, hier: 169).

²³ Die Bedeutung der Institutionen für Kafkas Texte stellte Rüdiger Campe heraus, indem er ebenso überraschend wie schlüssig als Ergänzung der Gattung des *Bildungsromans* für *Process* und *Schloss* die Gattung des *Institutionenromans* vorschlug (vgl. Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. : ›Der Proceß‹, ›Das Schloß‹«, in: Rüdiger Campe und Michael Niehaus [Hg.]: *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, Heidelberg 2004, 197-208).

²⁴ Vgl. Malte Kleinwort: »Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss*«, in: Roland Innerhofer, Katja Rothe und Karin Harrasser (Hg.): *Das Mögliche Regieren. Gouvernamentalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, Bielefeld: transcript 2011, 93-111. Zur Risikoproduktion allgemein vgl. François Ewald: *Der Vorsorgestaat*, übers. v. Wolfram Bayer und Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

²⁵ Benno Wagner: »Kafkas phantastisches Büro«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, 111. In zahlreichen Artikeln hat Wagner der Kafka-Forschung für dieses weite Forschungsfeld die Augen geöffnet (vgl. Kap. 1.3). Eine Auswahl seiner Texte in englischer Übersetzung in Verbindung mit Texten von Stanley Corngold ist zu finden in deren gemeinsamem Buch: *Franz Kafka. The Ghosts in the Machine*, Evanston: Northwestern Univ. Press 2011.

²⁶ AS 194-201. Bekannt wurde der Text vor allem durch die Wiedergabe in: Klaus Wagenbach: *Kafka* [1964], Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, 64-68.

Einreihungen zur Folge hatte.²⁷ Die an den Texten zu beobachtende Schwerpunktverschiebung hin zu Techniken der Kontrollgesellschaften in Kafkas späten Texten folgt weder einem Programm der Affirmation noch der Kritik, sondern vielmehr einem Programm der literarischen Innovation (vgl. Kap. 4.5, 5.6 und 7). In der analytischen Perspektive besteht vor allem die Gefahr, die Unterschiede zwischen Kafkas späten und seinen früheren Texten überzubetonen und deren Ähnlichkeit zu übersehen. In genetischer oder systematischer Perspektive fällt es leichter herauszuarbeiten, dass das, was allen Texten gemeinsam ist, in Abwandlungen, Variationen und selbst in der Suspension weiterhin wirksam und relevant sein kann.²⁸

DAS ZUSAMMENWIRKEN DER PERSPEKTIVEN ...

... soll zum Abschluss der Einleitung anhand der drei bereits erwähnten Komplexe verdeutlicht werden, in denen einige Charakteristika der späten Texte zusammengefasst werden können. Die Unterscheidung zwischen späten und früheren Texten wird erstens durch all das ermöglicht, was in den späten Texten Rückbezug auf frühere Texte ist, wie unvermittelt und unbewusst es auch sein mag.²⁹ Was bei anderen Schriftstellern explizit geschieht und deutlich den

²⁷ Vgl. Klaus Hermsdorf: »Schreibenanlässe und Textformen der amtlichen Schriften Franz Kafkas«, in: AS 11-104, hier: 42-53.

²⁸ Diese schwierige Gemengelage aus Kontinuität und Differenz ist womöglich der wichtigste Grund dafür, dass bislang kaum systematische Überlegungen zum späten Kafka versucht worden sind. Die wenigen Versuche wiederum dokumentieren eher die Schwierigkeiten eines solchen Vorhabens, als dass sie eine Lösung aufzeigen können. So schreibt Oliver Jahraus: »Auch wenn die Texte, die in der letzten Schreibphase entstanden, einen besonderen eigenständigen Charakter haben, so lassen sich doch einige Motiv- und Figurenkomplexe beobachten, die dort zuerst oder aber in besonders qualitativ oder quantitativ verdichteter Form auftreten, die sich aber dennoch auf frühere Erzählungen beziehen lassen.« (*Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart: Reclam 2006, 430). Jahraus klammert in diesem grammatikalisch nicht ganz einwandfreien Satz den eigenständigen Charakter der späten Texte bereits zu Beginn ein (»[a]uch wenn«). Vermeintlich wird diese Einschränkung dann erneut eingeschränkt (»doch«). Tatsächlich präsentiert die Einschränkung der Einschränkung nur weitere Gründe für den eigenständigen Charakter der Texte, um schließlich in einer letzten Volte, rein grammatikalisch die Einschränkung der Einschränkung der Einschränkung, die Rückbeziehbarkeit als eigentliche Einschränkung des eigenständigen Charakters zu präsentieren. De facto kann sich indes, wie im Verlauf der Studie zu zeigen sein wird, gerade im Rückbezug und der Rückbeziehbarkeit das Eigenständige der späten Texte erweisen. Jahraus verdeutlicht, dass die Erfahrung der Zusammengehörigkeit der Texte Kafkas über alle Schreibphasen hinweg die Forschung nötigt, Überlegungen zum späten Kafka nur doppelt und dreifach eingeschränkt anzustellen. Dabei sind die Gründe der Einschränkung zumeist eher Gründe dafür, sich uneingeschränkt über den späten Kafka Gedanken zu machen.

²⁹ Stanley Corngold schlägt vor, die Bestandteile von Kafkas früheren Texten, auf die er sich in seinen späteren zurückbezieht, als »Kafka-Meme« zu bezeichnen (vgl. »Ritardando im Schloß«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl [Hg.]: *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«. Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 [im Erscheinen]).

Beginn des Spätwerks markiert, ist bei Kafka aus den Texten heraus zu erschließen.³⁰ Es ist zwar ein wenig zu pathetisch formuliert, weist aber in die richtige Richtung, wenn Nicolas Berg behauptet, »dass Kafka in seinen späten Texten der 1920er Jahre eine erkenntnistheoretische Summe zog, in der seine großen Themen – Wandlung und Verwandlung, Anschuldigungen und Gesetz, Zugehörigkeit und Ausschluss, Sicherheit und Angst – noch einmal in neuer Konsequenz durchdacht wurden.«³¹ In systematischer Hinsicht bestätigen die Rückbezüge eine Grundstruktur von späten Werken, in analytischer Perspektive wird die spezifische Art der Unterschiede und ihre Korrelation mit Diskursen der Zeit, die auf einen Niedergang traditioneller Disziplingesellschaften und auf einen Aufstieg von Kontrollgesellschaften hinweisen, deutlich, und in genetischer Hinsicht zeigt sich, wie derartige Rückbezüge literarisch verarbeitet und variiert worden sind.³² Im Zusammenspiel der Perspektiven kann verhindert werden, dass der Rückbezug systematisch verabsolutiert, analytisch auf wenige Beispiele beschränkt wird oder genetisch allzu variabel und unfasslich erscheint.³³

Die Vorläufigkeit ist ein zweiter Komplex, der in systematischer Perspektive auf jene Selbstkritik bezogen werden kann, die der Freiheit das Primat vor Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit einräumt und zugleich eine Form der Entmächtigung im Hinblick auf konsequent umgesetzte literarische Pläne dokumentiert. Genetisch zeigt sich die Vorläufigkeit in konzeptuellen Problemen

³⁰ In der Forschung beschränken sich Vergleiche zwischen seinen späten und früheren Texten meist auf wenige Sätze; eine Ausnahme ist bei Evelyn Torton Beck zu finden, die in einem Kapitel ihrer Studie den späten von der KKA mit *Ein Kommentar* und von Brod mit *Gibs auf* betitelten Text mit den frühen *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* vergleicht (*Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on his Work*, Madison: Univ. of Wisconsin Press 1971, 31-48.).

³¹ Nicolas Berg: »<Forschungen eines Hundes>«, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 330-336, hier: 335.

³² Wie Jens Loescher es für Goethes späte Werke *Faust II* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre* vermutet, können auch die späten Texte Kafkas als »Versuchsanordnungen« gelesen werden, »die bereits durch die eigene Kunst geschnitzte Steine auf dem Schachbrett hin und herbewegen« (»Tüchtiges Denken«, subjektives Sehen, »Rechnen«. Der späte Goethe«, in: *Wirkendes Wort* 60 [1-2010], 1-31, hier: 24).

³³ Die Bedeutung des Rückbezugs hob zuletzt auch Dieter Mettler hervor, der über die späten im Band *Ein Hungerkünstler* versammelten Erzählungen schrieb, dass man ihnen »vielleicht am ehesten nahe [komme, M. K.], wenn man sie als Summen versteht, die das zuletzt Geschriebene konzentrieren, zugleich aber jetzt, am Ende, das ganze vorausgehende Werk noch einmal aufnehmen und es – aber wie in extremer Verkleinerung, die die Motive der früheren Texte bis fast zur Unkenntlichkeit versteckt – so komprimieren, dass es in dieser Form nun wirklich übrig bleiben kann.« (*Werk als Verschwinden. Kafka-Lektüren*, Würzburg: K&N 2011, 337). Indes bleibt Mettler sehr vage, wenn es darum geht zu klären, auf welche Weise Motive aus Kafkas früheren Texten in seinen späten wieder erscheinen und modifiziert werden. Ebenso weist bereits Hans Politzer auf die Bedeutung des Rückbezugs für die späten Künstlergeschichten hin, ohne den Verschiebungen en detail nachzugehen; grundsätzlich fällt ihm lediglich auf: »The difference between Kafka's last stories and his earlier works lies in the greater degree of composure with which they seem to have been conceived and executed.« (*Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca: Cornell Univ. Press 1962, 20).

bei der literarischen Arbeit, in Wiederholungsstrukturen, die auf ein Unerledigtes verweisen, und in einem Ausfransen der Werkgrenzen. Aus analytischer Sicht ist die Auffassung von Normalisierung als einem letztlich unabschließbaren Prozess von entscheidender Bedeutung. Kafka wurde während seiner Arbeit bei der Prager AUVA tagtäglich damit konfrontiert, dass die Auseinandersetzungen um die Frage, ob Betriebe jeweils in die richtige Gefahrenklasse eingeordnet worden sind, sich nicht im Handstreich beenden lassen, sondern zu einem »komplexen System[] von Informations- und Datenströmen« (AS 974) führen. Daneben spielt die für den dritten Komplex ebenfalls zentrale literarische Beschäftigung mit asketischen Techniken, die nicht auf Abschluss, sondern auf permanente Verbesserung ausgerichtet sind (vgl. Kap. 5.5), eine wichtige Rolle.

Ein dritter Komplex ist die asketische Poetik oder Poetik der Zurückhaltung und die damit einhergehende direkte Adressierung der Kunst. Die künstlerische Praxis wird zum Gegenstand von literarischen Experimentalanordnungen.³⁴ Systematisch lässt sie sich zurückführen auf Formen der Entsubjektivierung, die in vielen späten Texten zu beobachten sind.³⁵ Genetisch können die Verbindungen von Andeutungen (im *Hans*-Kapitel), theoretisch-literarischen Reflexionen (in *Ein Hungerkünstler*) und praktischen Umsetzungen (in einigen Gesprächen im *Schloss* und in den *<Forschungen eines Hundes>*) über Werkgrenzen hinweg nachvollzogen werden (vgl. Kap. 5 und 6). Analytisch sind neben den Versicherungsdiskursen, durch welche das Individuelle zu einem bloßen Einzelfall degradiert wird, die Verbindungen zu Diskursen, die die Arbeit am Subjekt als eine permanente Aufgabe verstehen, relevant.³⁶ Mit der Zurückhaltung geht eine Entdramatisierung einher, die von der Forschung schon bemerkt worden ist.³⁷

Im Wechsel der Perspektiven bleiben die behandelten Texte nicht dieselben. Mal scheint ein Text der Ort zu sein, an dem bestimmte Diskurse auf je spezifi-

³⁴ Zum Begriff der literarischen Experimentalanordnung vgl. Marcus Krause und Nicolas Pethes: »Zwischen Erfahrung und Möglichkeit. Literarische Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert«, in: dies. (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg: K&N 2005, 7-18.

³⁵ Adorno sieht die Formen der Entsubjektivierung in späten Werken im »Selbstbewußtsein von der Nichtigkeit des Individuellen, Daseienden« (*Beethoven*, s. Anm. 9, 233) begründet. Gerhard Neumann verortet dieses Phänomen vor allem in Kafkas Parabeln, die »vom Schwinden des Subjekts und seiner schöpferischen Fähigkeit, vom Zerbröckeln und Zerfallen des Werkcharakters der Texte und dem Verlöschen ihrer Wirksamkeit, dem Versickern ihrer Botschaften«, handeln (vgl. »Hungerkünstler und singende Maus. Kafkas Konzept der kleinen Literaturen«, in: Gunter E. Grimm [Hg.]: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, 228-247, hier: 246).

³⁶ Zu denken wäre da beispielsweise an die psychoanalytischen Schriften von Otto Gross, von denen eine Auswahl zu finden ist in: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000. Vgl. Kap. 5.4 bis 5.6.

³⁷ »Kafka's last stories are more expository than dramatic.« (Iris Bruce: *Kafka and Cultural Zionism. Dates in Palestine*, Madison: Univ. of Wisconsin Press 2007, 207).

sche Weise miteinander interagieren, mal scheint er bloßes Element einer mehrere Texte umfassenden Textgenese zu sein.³⁸ Mal scheint er aus unendlich vielen kleinen Einheiten, die nur beispielhaft und ausschnittsweise untersucht werden können, zusammengesetzt, und mal scheint er kaum mehr als die literarische Bestätigung theoretischer Vorannahmen zu sein. Das Risiko, mit diesem multiperspektivischen Ansatz zwischen allen Stühlen zu landen und keinem Forschungsansatz für sich gerecht zu werden, ist nicht von der Hand zu weisen; zugleich ergibt sich dadurch aber auch die Chance, dass ein Forschungsfeld eröffnet wird, dass die Lust an der Lektüre von Kafkas Texten und die Lust am Denken mit Kafkas Texten befördert und nicht verhindert.

³⁸ Roland Reuß weist darauf hin, dass es sich bei Kafkas Handschriften nach seiner eigenen durchaus überzeugenden Typologie »fast durchweg« nicht um Texte handelt, sondern um bloße Entwürfe (»Text, Entwurf, Werk«, in: *Text. Kritische Beiträge* 10 [2005], 1-12, hier: 9). Damit will er sich vor allem von editorischen Praktiken absetzen, die es sich allzu leicht machen, aus dem handschriftlichen Material (vor-)lesbare Texte zu produzieren. Genau formuliert, müsste es also heißen, dass Kafka handschriftlich Entwürfe niedergeschrieben hat, die in Texte verwandelt werden können, was er im Falle seiner zu Lebzeiten veröffentlichten Drucke selbst überwacht und gesteuert hat, in allen anderen Fällen von Editoren mit jeweils zu hinterfragenden editorischen (Vor-)Entscheidungen erledigt worden ist. In dieser Studie werden die Handschriften- und Textlektüren eng miteinander verbunden, wobei sich an einigen Stellen durchaus kritisch mit den editorischen Entscheidungen, die jeweils zu den Texten geführt haben, auseinandergesetzt wird. Die Unterscheidung zwischen handschriftlichem Entwurf und gedrucktem Text wird indes nicht konsequent berücksichtigt. Insofern ist im Folgenden bspw. auch davon die Rede, dass Kafka einen Text geschrieben habe, wenn nach der reußschen Definition hätte formuliert werden müssen, dass er einen Entwurf geschrieben habe, der nach seinem Tod in einen Text umgewandelt worden ist. Mit vergleichbaren terminologischen Problemen konfrontiert sich Eva Erdmann bei ihrer Lektüre von Paul Valérys *Cahiers*. Für Erdmann ist der Begriff des *Textes* keine geeignete »Zwischenkategorie, die zwischen dem Schreiben und dem Buch rangiert« (»Monsieur Rhizome. Paul Valéry und seine *Cahiers*«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl [Hg.]: *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, 304-318, hier: 308). Wenn Erdmann stattdessen die Buchführung als Terminus für eine bestimmte literarische Praxis bei Valéry in den Mittelpunkt rückt (ebd., 309), wird wie in Kafkas eigentümlicher Kunst des experimentellen Protokollierens eine bürokratische Praxis für die Literatur fruchtbar gemacht (vgl. Kap. 1.3).

1. KAPITEL: VOM STIL ZUM SPÄTSTIL BEI KAFKA

*Der letzte Beethoven verwischt Spuren. Aber welche? Das ist wohl das Rätsel. [...] Verwischt er gar [...] die Spuren der Komposition? Soll dies klingen, als wäre es nicht mehr komponiert?*¹

Zu jedem literarischen Individualstil gehört konstitutiv ein Unschärfebereich, denn keine Sammlung von literarischen Stil-Merkmalen eines Autors ist denkbar, die nicht noch erweiterbar und durch Ausnahmen einzuschränken wäre. Kafkas Stil wird in einer Weise von jenem Unschärfebereich geprägt, dass er kaum noch *Stil* genannt werden kann. In seinen späten Texten wird diese Prägung zum Problem. Im Rückbezug auf seine früheren Texte findet Kafka wieder seinen alten Ton wieder noch einen neuen, stattdessen stößt er immer wieder auf all das, was der Produktion von einheitlichen Tönen entgegensteht. Die Möglichkeit, für stilistische Einheitlichkeit zu sorgen, wird radikal in Frage gestellt. Am Rande seiner eigenen Möglichkeit ist Kafkas Spätstil die Suspension von Stil.

In der Kafka-Forschung gibt es eine geheime Obsession für Stil-Fragen. Zwar wird der Begriff des Stils aus den in der Einleitung bereits genannten und noch zu erläuternden Gründen vermieden, aber das ausdauernde Bemühen, die sprachliche Verfasstheit von Kafkas Texten begrifflich zu fassen, ist unübersehbar.² Der in der Alltagssprache geläufige Begriff des *Kafkaesken* zeugt sowohl von diesem Bemühen als auch von seinem Scheitern. Nur wenigen Künstlerinnen oder Wissenschaftlern ist es vergönnt, als Adjektiv in die Alltagssprache aufgenommen zu werden. Neben dem *freudschen Fehler* gehört das Wort *kafkaesk* sicherlich zu den prominentesten Beispielen. Kennzeichnungen dieser Art lassen sich darauf zurückführen, dass ein dem Autor, seinen Texten oder der Lektüre seiner Texte zugesprochenes Etwas wiedererkannt wird. Zugrunde liegt der Wiedererkennung normalerweise ein Gedanke der Form *Das ist wie bei XY*. Gerade in Bezug auf Werke der Kunst kann mit Recht behauptet werden, dass sich dieser Gedanke in vielen Fällen und so auch im Falle des *Kafkaesken* auf einen Stilvergleich zurückführen lässt. Die Art und

¹ Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 223.

² Dieses Bemühen erklärt sich aus der Hingabe an und Begeisterung für Kafkas Texte. Eine derartig intensive Beziehung zum Geschriebenen ist im Übrigen auch grundlegend für die Arbeiten von drei der wichtigsten Stilforscher des 20. Jahrhunderts: Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius und Leo Spitzer (vgl. Mario Mancini: *Stilistik als Erfahrung. Spitzer, Curtius, Auerbach*, übers. v. Leonie Schröder, Würzburg: K&N 2012, 7-14).

Weise, wie etwas gemacht worden ist, oder eben sein Stil sei der gleiche *wie bei XY*.

Mag die Zuschreibung *kafkaesk* aus genealogischer oder typologischer Perspektive auf einen Stilvergleich zurückgehen, spielt derselbe in vielen Fällen realiter keine Rolle mehr. Im Zuge seiner Popularisierung hat sich der Begriff des Kafkaesken zusehends verflüssigt.³ Die Vielfalt der Rezeptionen, Adaptationen oder Anverwandlungen spiegelt die Vielfalt der Möglichkeiten, Kafkas Stil zu beschreiben, nachzuahmen oder zu verwenden. Im Zentrum dieser Möglichkeiten steht kein in sich konsistentes und nach außen begrenztes Ensemble von stilistischen Merkmalen, sondern eine diffuse Menge von sich zum Teil ausschließenden Beschreibungen. Mal wird Kafka in die Nähe des Expressionismus gerückt, mal seine Nüchternheit hervorgehoben, mal wird die Präzision seiner Beobachtungen besonders gewürdigt, mal das Abgleiten der Texte ins Ungewisse. Das Kafkaeske ist und bleibt genauso wie jene diffuse Gemengelage aus Umschreibungen von Kafkas Stil einerseits rätselhaft und befremdlich,⁴ andererseits mit einem hohen Wiedererkennungswert ausgestattet.

Es ist, als würde sich bei der Lektüre von Kafkas Texten etwas ins Hirn der Lesenden einbrennen, das in der Folge Wiedererkennung bewirkt, ohne zu offenbaren, worum es sich bei dem Eingebrennten, Wiedererkennung Stimulierenden handelt. Dieser Vorgang an sich ist noch nichts Ungewöhnliches, beweist er doch den allgemein üblichen un- oder vorbegrifflichen, intensiven Bezug zur Sprache als ein wichtiges Moment der Lektüre literarischer Texte.⁵ Ungewöhnlich und zugleich charakteristisch für die Lektüre von Kafkas Texten ist die Intensität dieses Vorgangs. So zweifellos die Wiedererkennung erscheint, so zweifelhaft ist das Wiedererkannte, das als Kafkas Stil bezeichnet werden könnte.

Die Spannung zwischen einer emphatischen Form der Wiedererkennung und einem Widerstand beim Versuch, das Wiedererkannte auf den Begriff zu bringen, lässt sich in Analogie zu einer von Adorno diagnostizierten Grund-

³ Das gilt auch für den Begriff des *Stils*. Zur Geschichte des Stilbegriffs und seiner Entdifferenzierung in der Moderne vgl. neben den anderen Beiträgen im gleichen Band: Hans Ulrich Gumbrecht: »Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs«, in: ders. und Karl Ludwig Pfeiffer unter Mitarbeit von Armin Biermann, Thomas Müller, Bernd Schulte und Barbara Ullrich (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 726-788.

⁴ Rainer Nägele hat zwar das vermeintlich Unheimliche des Kafkaesken zurückgewiesen, aber das Rätselhafte und Befremdliche von dieser Zurückweisung ausgenommen: »Wenn man aber etwas mit einiger Bestimmtheit von Kafkas Werk sagen kann, so dies: Es ist niemals unheimlich. Rätselhaft mag es sein, befremdlich gewiss, aber seine Befremdlichkeit ist nicht die des Unheimlichen« (»Kafkaesk«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann [Hg.]: *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg i. Br., Berlin: Rombach 2006, 21-39, hier: 21).

⁵ Zur Komplexität der Wiedererkennung eines Autor-Stils vgl. Seymour Chatman: »The Semantics of Style«, in: Julia Kristeva, Josette Rey-Debove und Donna Umiker (Hg.): *Essays in Semiotic. Essais de Sémiotique*, The Hague: De Gruyter Mouton 1971, 399-422.

spannung in Kafkas Texten folgendermaßen formulieren: *Jeder Satz spricht: erkenne mich wieder, und keiner will es dulden.*⁶ Wie nach Adornos Diktum in Kafkas Texten dem Imperativ der Deutung das Verweigern derselben frontal gegenübersteht, so könnte im gleichen Sinne von einer Aufforderung und gleichzeitigen Verweigerung der Wiedererkennung gesprochen werden. Wie ist aber zu erklären, dass die Kraft der Aufforderung in weit größerem Maße zu bemerken ist als die Kraft der Verweigerung? Bei der Wiedererkennung oder affirmativen Adaption von Kafkas Stil werden zwangsläufig die störenden Elemente ausgeblendet. Bei der Deutung liegt es an der Schwierigkeit, dem Widerstand, der ja vor allem ein Widerstand gegen sie selbst ist, in angemessener Weise Rechnung zu tragen. Mit der Selbsteinschränkung droht die Gefahr der Verundeutlichung ebenso wie die der Inkonsistenz. Dekonstruktive Lektüren haben in diesem Bereich, ohne die Gefahren vollständig bewältigen zu können, am ehesten Erfolge vorzuweisen.⁷

Im nächsten Abschnitt wird es darum gehen, aus der Geschichte des Stil-Begriffs die systematische Problematik herauszuarbeiten, die auch für Kafkas Stil grundlegend ist. Daran anschließend wird Kafkas Stil im Rückgriff auf Überlegungen von Gerhard Neumann als eine Gesetzmäßigkeit vorgestellt, die sich im Aufbau und der Genese von Kafkas Texten wiederfinden lässt. Schließlich wird mit Benno Wagner ein analytischer Blick auf das geworfen, was *Kafkas Stil* genannt werden könnte. In Kapitel 1.4 drehen sich die Überlegungen zu Kafkas Spätstil erneut zuerst um systematische Fragestellungen. In Kapitel 1.5 wird der Spätstil dann verstärkt aus genetischer und analytischer Perspektive betrachtet. Zum Abschluss widme ich mich in der gebotenen Ausführlichkeit der Gretchenfrage einer jeden Spätstilkonzeption: Wie hältst Du es mit der Biographie?

1.1 STIL ZWISCHEN FREIHEIT UND REGEL (IMMANUEL KANT)

Bei Kafka wird eine Problematik produktiv, die den Individualstil in der Moderne begleitet. Während der Stil bis ins 18. Jahrhundert hinein zumeist lediglich als Teil der Rhetorik angesehen wurde, der durch bestimmte Merkmale oder Regeln spezifiziert werden kann, wird er im 19. Jahrhundert verstärkt als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit verstanden, die sich nicht so leicht auf Merkmale oder Regeln reduzieren lässt. Bereits Kant hat jene Problematik ausgiebig in seinen Überlegungen zum Genie behandelt. Die Regel, die nach Kant,

⁶ In Abwandlung zu Adornos: »Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden« (»Aufzeichnungen zu Kafka« [1953], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1, Nördlingen: WBG 1998, 254-287, hier: 255).

⁷ Vgl. bspw. Thomas Schestag: »Dach. Zu Kafkas Theorie der Erziehung«, in: Renate Bauer, Andreas L. Hofbauer und Bernd Ternes (Hg.): *Einfache Lösungen. Beiträge zur beginnenden Unvorstellbarkeit von Problemen der Gesellschaft*, Marburg: Tectum 2000, 108-155.

das Genie der Kunst vorschreibt,⁸ ist schwer zu fassen, denn sie kann »in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen«,⁹ sondern muss

vom Produkt abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie dieses möglich sei, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat.¹⁰

Trotz der Unabhängigkeit des Künstlers, der das Kunstwerk nicht nach einer bestimmten Regel schaffen kann, steht er in der Kunsttradition, die ihn in Bezug zu anderen Künstlern und sogar, das wird vor allem beim Spätstil entscheidend, zu sich selbst als einem anderen setzt. Problematisch ist jene Beziehung, insofern ihr keine Wiederholung oder begrifflich kontrollierte Variation der Regeln vorausgeht, sondern bei Kant eine rätselhafte Erregung beim schwer erklärbaren Nachahmen des durch Abstraktion gewonnenen Musters. Der Bezug auf ein dem Werk vorausgehendes Muster ist nicht bloß schwer erklärbar,¹¹ sondern hat für Kants Überlegungen, die in den §§ 46-50 Züge einer Produktionsästhetik annehmen, auch ein bedrohliches Moment.

Schreibt Kant wie oben zitiert in § 47 von der »Nachahmung« eines Kunstwerks durch einen anderen Künstler oder Lehrling und setzt sie von der »Nachmachung« ab, so lässt er in § 49 selbst jene Nachahmung nicht mehr zu, »denn da würde das, was daran Genie ist und den Geist des Werks ausmacht, verloren gehen [in A: ›weg fallen‹]« und postuliert den Begriff der »Nachfolge«. ¹² Das ebenso mögliche wie bedrohliche *Verlorengehen* oder *Wegfallen* des Genialen, der Eingebung oder schlicht dessen, was den Wert der Kunst verbürgt, bei der Reflexion über eine Regel oder einen Stil wird bei der Beschäftigung mit Kafkas Texten aus dem Jahr 1922 ein wichtiges Thema sein.

Kant, der dem Genie im Spiel der Erkenntniskräfte die größtmögliche »Zwangsfreiheit von Regeln«¹³ zugestehen will, kommt nicht umhin, vermittels des Geschmacks den Künstler aus seiner unmittelbaren und unergründbaren Einzigartigkeit zu reißen. Durch den Geschmack erhalten Zweck und Begriff Einzug in den Bereich der Kunstproduktion. Um die

Form der Darstellung eines Begriffs [...] dem Produkte der schönen Kunst zu geben, dazu wird bloß Geschmack erfordert, an welchem der Künstler, nachdem er

⁸ Vgl. ebd., B 183, A 180.

⁹ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1786], in: Wilhelm Weischedel (Hg): *Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden*, Bd. X, 14. Aufl., Darmstadt: WBG 1996, B 185, A 183 (§ 47).

¹⁰ Ebd.

¹¹ Gleiches gilt ja für den komplexen Vorgang der Wiedererkennung eines Autorenstils. »Because of its complex nature, the recognition of a writer's style is not a mere act of perception [...] the ability to recognize an author's style takes time to acquire« (Chatman, »The Semantics of Style«, s. Anm. 5, 417).

¹² Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. Anm. 9, B 200, A 197f. (§ 49).

¹³ Ebd., B 201, A 198 (§ 49).

ihn durch mancherlei Beispiele der Kunst, oder der Natur, geübt und berichtigt hat, sein Werk hält, und, nach manchen oft mühsamen Versuchen, denselben zu befriedigen, diejenige Form findet, die ihm Genüge tut: daher diese nicht gleichsam eine Sache der Eingebung, oder eines freien Schwunges der Gemütskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung ist, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiele derselben nicht nachteilig werden zu lassen.¹⁴

Gegenüber der exceptionellen Eingebung mutet das Abarbeiten an den Anforderungen des Geschmacks wie das mechanische Durchprobieren eines fleißigen Schriftsetzers an. Die »Nachbesserung« – das vierte in der Reihe der zitierten *Nachs* – nähert die Kunstproduktion oder speziell die Begegnung mit dem Regelhaften wieder dem Mechanischen an, bei dem ebenso ein Changieren zwischen Ausgrenzung und notgedrungener Reintegration zu bemerken ist. Stellt Kant der schönen Kunst des Genies die mechanische gegenüber, um beide voneinander abzugrenzen,¹⁵ so kommt er nicht umhin, das Unterschiedene in der Kunstproduktion wieder anzunähern:

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr von einander unterschieden sind: so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmacht.¹⁶

Die Nähe zwischen Geschmack, Mechanik und Regelmäßigkeit ist in diesem Abschnitt ebenso offensichtlich wie das Bemühen Kants zwischen diesen Dreien und dem Genie mit seinem Anspruch auf Originalität einen Ausgleich zu finden. Kant zeichnet mit diesen Überlegungen die Grundproblematik des modernen Individualstils vor.¹⁷ Neben Kant bemerkt auch schon früh Friedrich Schlegel den Widerspruch, dass die »praktische[] Theorie der Poesie« einmal Werke »als ewige Muster der Nachahmung« empfehle und dann wieder für die »absolute Originalität als den höchsten Maßstab alles Kunstwerts« plädiere.¹⁸ Einerseits gehört zum Anspruch eines jeden modernen Individualstils, dass er sich nicht auf ein paar Regeln reduzieren lässt, andererseits lässt sich der Bezug auf etwas Regelmäßiges zur Kennzeichnung eines Individualstils kaum vermeiden.

In der Moderne gewinnt die Definition des Individualstils als »Abweichung von der Norm« mehr und mehr an Bedeutung.¹⁹ Statt Freiheit und Regel ist

¹⁴ Ebd., B 190f., A 188 (§ 48).

¹⁵ Vgl. ebd., B 177f., A 175 (§ 43).

¹⁶ Ebd., B 186, A 183f. (§ 47).

¹⁷ Für den Beginn der Debatte Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts war darüber hinaus die Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* von Friedrich Schiller von großer Bedeutung.

¹⁸ Friedrich Schlegel: *Kritische Schriften*, hg. v. Wolfdietrich Rasch, 3. Aufl., München: Hanser 1971, 124.

¹⁹ Vgl. Broder Carstensen: »Stil und Norm. Zur Situation der linguistischen Stilistik«, in: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 37 (1970), 257-279.

dann von Norm und Abweichung die Rede.²⁰ Zwar wird damit die auratische Kunstproduktion eines Genies verabschiedet, die Problematik bleibt aber bestehen, denn jede Abweichung kann auch selbst wieder als Norm (miss-)verstanden werden.²¹ Wie viel schnöde Mechanik verbirgt sich hinter der exzeptionellen Abweichung? Die Antwort darauf lässt sich mit Karl Ludwig Pfeiffer nur in Graden angeben: »Stil umschreibt jene Grade an Freiheit und Druck, die von Gesetzen, Normen und Sachzwängen und dergleichen nicht mehr durchreguliert werden.«²² Gleichzeitig werden unter dem Begriff, wie Pfeiffer einräumt, »expressive[] Reste an Werten und Normen, an Kohärenz und Totalität«²³ versammelt.

Kafkas Texte bieten als Lösung für die divergierenden Ansprüche des modernen Individualstils eine Sprache an, deren hervorstechendste Ausdrucksmomente das Rätselhafte und Befremdliche sind. Was rätselhaft und befremdlich ist und sich zugleich verweigert, die Rätselhaftigkeit und Befremdlichkeit in der Analyse preiszugeben, könnte ebenso gut auf einer Ansammlung geheimer Regeln gründen wie auf der unnachahmbaren Schöpfungskraft eines Genies. Rätselhaft und befremdlich aber können Texte auf unendlich viele Arten und Weisen sein. Dementsprechend eignen sich die Texte sowohl als Beispiele für etwas, das leichthin nachgeahmt werden kann, als auch für etwas, das eigentlich unnachahmbar ist. Kafkaesk scheint ein Text, weil er wie Kafkas Texte etwas Rätselhaftes und Befremdliches hat, und doch ist auch für Laien deutlich zu bemerken, dass die Rätselhaftigkeit und Befremdlichkeit bei Kafka eine andere ist.

Kafka verwandelt das Problem des modernen Individualstils gewissermaßen in seine Lösung. Der Stil darf nicht zur Norm oder zur Regel verkommen, sondern muss stets mehr Abweichung oder unnachahmbare Originalität enthalten. Kafka macht also die Abweichung durch das Befremdliche und Rätselhafte zur Norm und die Originalität zur Regel. Dabei nutzt er ein gedankliches und sprachliches Prinzip, das Gerhard Neumann unter dem Terminus »gleitendes Paradox« untersucht hat.

²⁰ Bei Susan Sontag finden alternative Formulierungen von beiden Gegensatzpaaren Verwendung, wenn sie herausstellt, dass die den Stil kennzeichnende »Abweichung von der direktesten, nützlichsten, unengagiertesten Weise des Ausdrucks und des In-der-Welt-Seins«, bewirkt, dass etwas, das »Stil« hat, »autonom und zugleich exemplarisch« ist (*Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen [Against Interpretation, 1966]*, übers. v. Mark W. Rien, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, 47).

²¹ Für Niklas Luhmann markiert diese evolutionäre Tendenz des Stils weder ein Problem noch einen Widerspruch, vielmehr wird durch die Abweichung, die für den modernen Stil konstitutiv ist, sogar das, wovon abgewichen wird, rekursiv rekonstruiert (*Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, 211).

²² Karl Ludwig Pfeiffer: »Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs«, in: Gumbrecht und ders. (Hg.), *Stil*, s. Anm. 3, 685-725, hier: 714.

²³ Ebd., 713.

1.2 GLEITENDES PARADOX (GERHARD NEUMANN)

Gerhard Neumanns Artikel über das gleitende Paradox ist der vielleicht wichtigste Text zum Thema *Kafkas Stil*, gleichwohl dort wie in so gut wie allen Texten zu diesem Thema der Begriff *Stil* weitgehend vermieden wird.²⁴ In der Alltagssprache wird das Paradox, dessen Bedeutung für Kafkas Texte bereits früh von Hans Politzer herausgestellt worden ist,²⁵ meist auf einen logischen Widerspruch reduziert. Demgegenüber lockert sich im Rückgang auf seine philosophische und etymologische Herkunft die Verbindung zwischen Paradox und logischem Widerspruch.²⁶

Im Gleiten des Paradoxes, das Gerhard Neumann bei Kafka herausstellt, werden Potentiale des Begriffes *Paradox*, die im Laufe der Geschichte in den Hintergrund geraten sind, entwickelt.²⁷ Das *Paradox* der Antike ist etwas, das einer allgemein anerkannten *dóxa*, Meinung, Ansicht oder Erwartung, nicht entspricht. *Pará* wird in dem Zusammenhang meist mit *gegen* oder *wider* übersetzt; dabei wird die eigentlich wichtigste räumliche Bedeutung des *pará*, das *neben*, unterschlagen.²⁸ Das Unerwartete, Sonderbare, Überraschende, das in der Antike als ein *parádoxon* aufgefasst wurde, übersteigt indes die polare, agonale Ordnung, welche die Wörter *gegen* oder *wider* andeuten oder nahelegen. Jede Nebenmeinung ist fraglos auch eine Art Gegenmeinung, im *Neben* ist aber die Möglichkeit einer weiteren Neben- oder Gegenmeinung präsenter.

Als Paradox wurde in der Antike alles angesehen, das dem Gewöhnlichen oder Erwarteten nicht entsprach. Damit war die Möglichkeit einer Vielzahl von Paradoxa zum gleichen Thema gegeben. Gewissermaßen reaktiviert Kafka mit seinem gleitenden Paradox eben diese Möglichkeit aus der Anfangszeit des Paradoxes. In neumannscher Terminologie zeigt sich hier die Verwandtschaft der Umkehrung als »Merkmal des ›klassischen‹ Paradoxes«²⁹ mit der Ablenkung. Durch das Gleiten oder die Ablenkung entzieht sich das Paradox bei Kafka der möglichen Auflösung, die beim klassischen Paradox stets im Schwange ist; kaum ein Paradox, dem nicht seine Auflösung auf höherer Ebene eingeschrieben ist. So klassisch wie das Paradox, so klassisch auch die Dia-

²⁴ Gerhard Neumann: »Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹«, in: *DVjs*, Bd. 42 (1968), 702-744. Im Anschluss an Neumann und an Jacques Lacan untersucht Hans H. Hiebel ebenfalls die paradoxe Logik von Kafkas Texten (vgl. *Franz Kafka. Form und Bedeutung*, Würzburg: K&N 1999, bes. 13-58).

²⁵ Vgl. Hans Politzer: *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca, New York: Cornell Univ. Press 1962.

²⁶ Vgl. Paul Geyer: »Das Paradox: Historisch systematische Grundlegung«, in: ders. und Roland Hagenbüchle (Hg.): *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg 1992, 11-24.

²⁷ Diese begriffsgeschichtliche Perspektive wird von Neumann nicht eigens thematisiert.

²⁸ Vgl. Peter Probst: »Paradox«, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. VII, Basel: Schwabe 1989, Sp. 81-90, hier: Sp. 81f.

²⁹ Neumann, »Umkehrung und Ablenkung«, s. Anm. 24, 705.

lektik, die für einen paradoxalen Widerspruch zwischen zwei *doxai* das vermittelnde Dritte bereitstellt.³⁰

Kafka verweigert sich in seinen Texten der erfolgreichen Vermittlung, die wieder und wieder bloß aufgeschoben wird. Ein von Neumann nicht explizit erwähntes Beispiel für das von ihm untersuchte Gleiten des Paradoxes ist das Kurzprosastück *Die Bäume* aus Kafkas erstem veröffentlichten Band *Betrachtung*:

Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar. (DzL 33)

Das Stück beginnt mit einem Vergleich, der so weit hergeholt ist, dass er zweifellos als ein Paradox angesehen werden könnte, denn die Schnittmenge von charakteristischen Eigenschaften, die sowohl Menschen als auch Baumstämmen zugesprochen werden können, ist so gering, dass damit ein apodiktischer Vergleich wie im ersten Satz von *Die Bäume* widersinnig erscheint; identifiziert wird, was eigentlich nicht zusammengehört. Der zweite Satz verspricht eine Auflösung der widersprüchlichen Identifikation; nicht zuletzt das erste Wort *scheinbar* evoziert die Erwartung, dass das Scheinbare dem Tatsächlichen gegenübergestellt wird. Tatsächlich wird allein die Beschreibung des Scheinbaren im dritten Satz entschieden negiert. Im vierten und letzten Satz wiederum wird auch die Negation der Beschreibung des Scheinbaren mit einem großen Fragezeichen versehen und als ebenfalls »scheinbar« eingeordnet, so dass am Ende völlig unklar ist, ob die paradoxale Identifikation von Menschen und Bäumen derart erklärt werden kann, dass sich das Paradoxale an ihr auflöst.

Kafka ist ein Meister der kleinen Einschränkungsworte (»scheinbar«), die Verunsicherung bewirken und Erwartungen wecken, und der geschickten Nutzung des Konjunktivs (»sollte«). Zielpunkt dieser Dynamik des Gleitens ist

³⁰ Bei seinen Überlegungen zu den Unterschieden zwischen Hegel und Kafka übersieht Neumann, dass sie in vielerlei Hinsicht auch korrespondieren. Während Neumann als zentralen Unterschied markiert, dass bei Hegel dialektische Bewegungen ihren Zielpunkt erreichen, während sie bei Kafka misslingen (vgl. ebd., 718), übersieht er, dass auch bei Hegel der erfolgreiche Abschluss durch zwei Momente einzuklammern ist, die bei Kafka ebenfalls eine wichtige Rolle spielen: 1. Das Moment der Ruhelosigkeit von Hegels Philosophie, das von Adorno als »permanente[r] status nascendi« beschrieben wird (vgl. »Skoteinos oder Wie zu lesen sei« [1963], in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 5, Darmstadt: WBG 1998, 326-380, hier 353). 2. Das Moment der fortwährenden Produktion und Konsumtion undialektischer Reste, das in Werner Hamachers Hegel-Lektüre analysiert wird (vgl. »pleroma. Zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel«, in: ders. [Hg.]: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Der Geist des Christentums«*. *Schriften 1796-1800*, Frankfurt a. M., Berlin und Wien: Ullstein 1978, 7-333). Darüber hinaus lassen sich wichtige Parallelen zwischen Kafka und Hegel bei der Rolle des Todes für Kafkas literarische Texte finden, die zuweilen quer zu den von Neumann untersuchten Thematisierungen des Todes durch Kafka stehen (vgl. »Umkehrung und Ablenkung«, s. Anm. 24, 716-722).

bei Kafka, wie sich anhand von *Die Bäume* leicht veranschaulichen lässt, keine Auflösung der Verunsicherung oder Einlösung der Erwartungen, sondern die Ankunft an einem für die Literatur generell charakteristischen Punkt der Unentscheidbarkeit:³¹ »Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.« (DzL 33)

Die zwei konstitutiven Komponenten des gleitenden Paradoxes werden bei Neumann auch als »Umkehrung« und »Ablenkung« aufgefasst.³² Deren Kopplung lässt sich besonders gut an kleinen Formen beobachten, und auch Neumann veranschaulicht das gleitende Paradox vor allem an Texten von aphoristischer Kürze. Die Relevanz des strukturbildenden Prinzips für Kafka ist eine von mehreren denkbaren Erklärungen für seine Affinität zur kurzen Prosa. Seine Faszination für Formen des Überraschenden, Befremdlichen, Abseitigen und einer Form der Analyse, die Klärung verspricht, aber nur neue Fragen aufwirft, lässt sich in übersichtlichen narrativen Strukturen einfacher literarisch verwirklichen. Zudem versteht Gerhard Neumann das gleitende Paradox als eine philosophisch ausgereifte Reflexions- und Beobachtungslogik, die eine Lösung für epistemologische Grundprobleme verspricht.³³ Diesen hohen Ansprüchen werden knappe Textpassagen eher gerecht als längere, in denen das gleitende Paradox an Schärfe und Pointiertheit zwangsläufig einbüßt. Neumanns Zurückhaltung im Gebrauch des Begriffes *Stil* und seine Absetzung des gleitenden Paradoxes von »stilistischen Marotten«³⁴ und »Stilübungen«³⁵ erklären sich ebenfalls aus diesen Ansprüchen. Trotz der Distanz zum *Stil-Begriff* und der Bevorzugung kurzer Textpassagen bemerkt Neumann:

Dennoch bleibt Kafkas eigentümliche Denkform des gleitenden Paradoxes (mit den damit eng verknüpften Verfahren der Ablenkung und Umkehrung) nicht auf die aphoristischen Texte beschränkt. Umkehrung und Ablenkung erweisen sich als Stilgesetze der kaffaschen Prosa überhaupt.³⁶

Neumann nennt in einer Fußnote zahlreiche Beispieltex-te von Kafka, die vor allem in ihrem internen Argumentationsgang dafür sprechen, »daß sich auch die Erzählungen und Romane Kafkas auf dieses Stilprinzip hin interpretieren lassen.«³⁷ Die hohen Ansprüche, die er mit dem gleitenden Paradox verband, erklären, warum er diesem Projekt nur im Hinblick auf die epistemologisch

³¹ Vgl. Hans-Jost Frey: »Undecidability«, in: *The Lesson of Paul de Man*. *Yale French Studies* 69 (1985), 124-133.

³² Vgl. Neumann, »Umkehrung und Ablenkung«, s. Anm. 24, 702-705.

³³ »Kafka ringt um ein Denkverfahren, in dem der Unterschied zwischen Denkregel und gedachtem Gegenstand nicht mehr relevant ist; nur so rechtfertigt sich die vorliegende Arbeit über das gleitende Paradox. Sie hat es nicht mit einer abgelösten ›Methode‹ zu tun, die durch andere Methoden ersetzt werden könnte.« (vgl. ebd., 732).

³⁴ Ebd., 710.

³⁵ Ebd., 731.

³⁶ Ebd., 733.

³⁷ Ebd.

anspruchsvolle Frage nach dem Bild bei Kafka nachgegangen ist.³⁸ Wenn der philosophische Überbau außer Acht gelassen wird, markiert das gleitende Paradox ein strukturelles Charakteristikum, das sich tatsächlich in den meisten Texten wiederfinden lässt und gerechtfertigterweise als Merkmal von Kafkas Stil bezeichnet werden kann.

Die Bedeutung des gleitenden Paradoxes lässt sich dergestalt auch über einzelne nach dem Prinzip *Umkehrung und Ablenkung* funktionierende Textpassagen hinaus erweitern. So fällt es nicht schwer, die Handlungsstruktur und Sprache von Kafkas längster Erzählung, *Die Verwandlung*, oder seines Romanfragments *Der Process* mit dem gleitenden Paradox in Verbindung zu bringen. Beide Texte oszillieren zwischen Befremdung und Verstörung und den Versuchen, das Befremdliche zu erklären oder aufzulösen. Was im *Process* die unbegründete Verhaftung und Verfolgung von Josef K. durch das Gericht ist, ist in der *Verwandlung* die Verwandlung von Gregor Samsa in ein Ungeziefer.

Markanterweise wird bei beiden Großprosastücken das Befremdliche bereits im ersten Satz genannt und alles Folgende lässt sich als eine unendliche Verschiebung jener paradoxen Grundsituation lesen. Statt einer Erklärung oder Auflösung verfestigt sich das Befremdliche gerade dadurch, dass es beständig in Frage gestellt wird. Josef K. unternimmt alles, um einen Freispruch zu erwirken und sich die Verfolgung durch das Gericht zu erklären, erreicht aber nur den Fortgang des Prozesses mit der Ermordung am Ende. Gregor Samsa wehrt sich vehement gegen das »gänzliche[] Vergessen seiner menschlichen Vergangenheit« (DzL 162) und analysiert fortwährend seine eigene Situation, kann die Entwicklung, die in seinem Tod endet, aber nicht aufhalten. Analytische Passagen, in denen nüchtern die Funktionsweise des Gerichts oder die tierischen Bedürfnisse untersucht werden, verbinden sich mit Passagen, die verstörend wirken und durchaus Teil expressionistischer Prosa sein könnten:

Gewiss wollten auch sie nicht, daß Gregor verhungere, aber vielleicht hätten sie es nicht ertragen können, von seinem Essen mehr als durch Hörensagen zu erfahren, vielleicht wollte die Schwester ihnen auch eine möglicherweise nur kleine Trauer ersparen, denn tatsächlich litten sie ja gerade genug. (DzL 149)

[D]a sah er an der im übrigen schon leeren Wand auffallend das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und preßte sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohlthat. (DzL 165)

[W]enn ich gewollt hätte, dass diese 2 bestraft werden, würde ich sie doch jetzt nicht loskaufen wollen. Ich könnte einfach die Tür hier zuschlagen, nichts weiter sehn und hören wollen und nachhause gehen; ~~es wäre ja vielleicht auch vernünftig.~~ Nun tue ich das aber nicht, vielmehr liegt mir ernstlich daran sie zu

³⁸ Ebd., 733-740.

befreien[.]; hätte ich gehaut, dass [S]sie bestraft werden sollten [a]oder auch nur bestraft werden können hätte ich ihre Namen nie genannt. (FKA P *Der Prügler* 14)

D[er]a erhob sich der Schrei, den Franz ausstieß, ungeteilt und unveränderlich, er schien nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu [k]stammen, ~~man hörte nicht das Leid dessen, der den [S]schrei~~, der ganze Korridor tönte von ihm[.], das ganze Haus musste es hören, »schrei nicht« rief K. (FKA P *Der Prügler* 17)

Das Absonderliche, das in der *Verwandlung* und im *Process* wie auch in vielen weiteren Texten Kafkas bereits in der Exposition wirksam wird und von dort alles Folgende entscheidend vorprägt, behält dadurch seine Wirksamkeit, dass es auch unter einer nüchternen Betrachtung nicht zu verschwinden vermag, sondern nur verschoben wird. Im Gewand einer nüchternen Analyse erscheint das Gleiten, Abschweifen, Verirren und Verwirren und verhindert, dass das Absonderliche durch die je eigene Interpretation bei der Lektüre aufgelöst werden kann. Jeder neue verwunderliche Argumentationsschwenk stellt den Prozess der Enträtselung und mit ihm jedes vermeintlich Enträtselte in Frage. Darüber hinaus kommt es immer wieder zu Passagen, die weitere Absonderlichkeiten präsentieren, sei es das Glas vor einem Bild, das Gregor Samsa festhält und das seinem heißen Bauch wohltut oder der Schrei eines in der Bank von Josef K. Geprügelten, der schien, als wäre er von einem gemarterten Instrument (vgl. DzL 165 und FKA P *Der Prügler* 17). Im gleichen Maße, wie Kafka an einer Stelle das Ungeheuerliche drastisch und unmittelbar inszeniert, verschleiert er an einer anderen hinter einer nüchtern-analytischen Fassade eine Fortsetzung des Ungeheuerlichen. So wird in der deutlich Klärungsbemühungen signalisierenden Satzordnung »Gewiss [...], aber vielleicht, vielleicht [...] auch [...], denn tatsächlich [...]« verklausuliert in Frage gerückt, ob die Eltern nicht vielleicht doch den Wunsch haben könnten, dass ihr Sohn, Gregor Samsa, verhungere (vgl. DzL 165).

Das Gleiten des Paradoxes oder die Ablenkung werden bei Neumann durch die Begriffe Verschiebung, Entstellung und Entfremdung näher charakterisiert. Wie groß ist der Effekt dieser Prozesse? Im Vokabular von Deleuze und Guattari könnten die Prozesse als *Deterritorialisierungen* bezeichnet werden,³⁹ im Vergleich mit Deleuze und Guattari aber – und so ließe sich der Effekt quantifizieren – sind die Effekte geringer, da Kafka, nach Neumann, das »Heraustreten aus den herkömmlichen formalen Gesetzen des Denkens nicht radikal werden lässt.«⁴⁰ Während Deleuze und Guattari in ihrer engagierten Lektüre den Ausdruck, die Intensität, das Transgressive derart ins Zentrum rücken, dass gegenläufige Kräfte oder Widerstände nur vergleichsweise geringen Raum einnehmen, behält Neumann bei aller Faszination für das Gleiten des

³⁹ Vgl. bspw. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur* [frz. 1975], übers. v. Burkhart Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 11.

⁴⁰ Neumann, »Umkehrung und Ablenkung«, s. Anm. 24, 722.

Paradoxes in seinen Überlegungen auch Kafkas Bezug auf Denk- und Sprachkonventionen im Auge. Nach Neumann geht es Kafka darum, »durch überaus minuziöse Verfolgung konventioneller Denkabläufe an jenen Punkt zu gelangen, wo sie versagen.«⁴¹

1.3 EXPERIMENTELLE PROTOKOLLE (BENNO WAGNER)

Benno Wagner hat mit seiner bislang unveröffentlichten Habilitation aus dem Jahr 1998, der Edition von Kafkas amtlichen Schriften im Rahmen der KKA (gemeinsam mit Klaus Hermsdorf) und zahllosen Artikeln in den letzten Jahren der Kafka-Forschung neue Forschungsräume geöffnet und wichtige Impulse gegeben.⁴² In seinen Arbeiten fordert Wagner die Kafka-Forschung dazu auf, das Verhältnis von amtlichem und literarischem Schreiben neu zu bedenken und die literarische Produktion als ein »Fortschreiben seiner amtlichen Protokolle« zu begreifen, »freilich« als ein Fortschreiben »nach anderen Regeln und mit veränderter Tendenz.«⁴³ Einerseits schafft es Wagner mit diesem Blick auf Kafkas Texte, »bislang entweder übergangene[] oder unterbelichtete[] Diskurse und Debatten, die als Auslöser und Materialressource der Literaturproduktion Kafkas gelten müssen«,⁴⁴ aufzufinden und zu rekonstruieren. Andererseits können dadurch »Verfahren und Techniken der Transposition und Transformation der dort verhandelten Konflikte und Problematiken«⁴⁵ identifiziert und analysiert werden.

So reich die interdiskursiven Relationen sind, die in diesem Forschungsprogramm erschlossen werden konnten und noch zu erschließen sind, so komplex sind die theoretischen Implikationen einer solchen Herangehensweise. Eine der Spannungen, die darin zum Tragen kommt und die im Folgenden als ein charakteristisches Merkmal von Kafkas Texten vorgestellt werden soll, ist die Spannung zwischen Protokoll und Experiment.⁴⁶ Bei Deleuze und Guattari, von denen Wagners Überlegungen zu Kafkas Protokollierkunst ihren Ausgang nehmen,⁴⁷ scheinen Protokoll und Experiment noch durch das einfache

⁴¹ Ebd.

⁴² Wagners Habilitation wurde 1998 unter dem Titel *Der Unversicherbare. Kafkas Protokolle* an der Universität Siegen eingereicht. In programmatischer Hinsicht grundlegend ist sein Artikel: »Die Majuskel-Schrift unseres Erden-Daseins. Kafkas Kulturversicherung«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 12 (2004), 327-363.

⁴³ Benno Wagner: »Kafkas phantastisches Büro«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, 111.

⁴⁴ Wagner, *Der Unversicherbare*, s. Anm. 42, 6 (Kursivierung von Wagner).

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Bereits Günther Anders hatte bemerkt, dass Kafkas Texte einerseits als »Versuchsanordnung« bezeichnet werden können und dass andererseits »«Protokollschrift» [...] wohl der angemessenste Ausdruck für Kafkas Idiom« ist (vgl. *Kafka. Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen* [1951], 3. Aufl., München: Beck 1963, 10 und 67).

⁴⁷ Vgl. Wagner, *Der Unversicherbare*, s. Anm. 42, 7.

Verhältnis von Material und Praxis miteinander verbunden: Kafka habe nach Deleuze und Guattari schlicht »Experimente protokolliert«. ⁴⁸ Tatsächlich haben die Protokolle selbst auch etwas von Experimentalanordnungen, da sie nicht nur »interdiskursiv auf andere, spezialisierte Diskurse« verweisen, sondern auch »transdiskursiv diesen Diskursen bestimmte Modi der Aussageverketzung entnehmen [...], um deren zukünftige Funktionsmöglichkeiten unter veränderten, literarisch verdichteten Bedingungen zu erproben«. ⁴⁹ Für diese Experimente, die dadurch zu einer Art »Para-Diskurs« ⁵⁰ werden, spielt der Begriff der *Resonanz* eine zentrale Rolle; zwischen den Diskursen entstehen in Kafkas Texten »resonante Verknüpfungen«. ⁵¹

Es zeichnet Wagner aus, dass er in den Jahren nach seiner Habilitation das komplexe Verhältnis von Protokoll und Experiment beziehungsweise von interdiskursiven und transdiskursiven Operationen in Kafkas Texten in immer wieder neuen Anläufen qua textnaher Lektüre darzustellen vermochte. So konnte er 2005 Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* »als durchaus planvolle Fortschrift und Umschrift der experimentellen Potentiale rekonstruieren, die das Wissen um 1900 zur Verfügung stellt.« ⁵² 2009 formulierte er dann als Programm, »substantialistische Konzeptionen von Intertextualität (wie etwa die der ›Montage‹ oder des ›Palimpsests‹) durch eine zugleich dynamische und relationale Konzeption zu ersetzen«. ⁵³ Mithilfe dieser Perspektivverschiebung hin zu einer stärkeren Gewichtung der experimentellen Potentiale von Kafkas Protokollen lassen sich auch »kybernetische Effekte« von Kafkas »literarischen Gesten« beobachten. ⁵⁴ In der Spur der kybernetischen Effekte markiert das virtuelle Kafka-Büro einen Fluchtpunkt von Wagners langjährigen Überlegungen. ⁵⁵

⁴⁸ Deleuze und Guattari, *Kafka*, s. Anm. 39, 12.

⁴⁹ Wagner, *Der Unversicherbare*, s. Anm. 42, 13f. (Kursivierung durch Wagner).

⁵⁰ Ebd., 15.

⁵¹ Ebd. In derselben Spur kommen Andreas B. Kilcher und Detlev Kremer bei ihrer Lektüre von Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* zu dem Schluss, dass bei Kafka nicht »die Relation des Textes zu einem bestimmten Hypotext« das vorherrschende Prinzip ist, sondern dass sich der Text als ein »Resonanzkörper größerer diskursiver Zusammenhänge« erweist (»Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas *Bericht für eine Akademie*«, in: Claudia Liebrand, Franziska Schößler [Hg.]: *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg: K&N 2004, 45-72, hier: 70).

⁵² Benno Wagner: »Zarathustra auf dem Laurenziberg. Quételet, Nietzsche und Mach mit Kafka«, in: Marcus Krause und Nicolas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg: K&N 2005, 225-242, hier: 228.

⁵³ Benno Wagner mit Alexander Mehler, Christian Wolff und Bernhard Dotzler: »Bausteine eines *Literary Memory Information System* (LiMeS) am Beispiel der Kafka-Forschung«, in: Wolfgang Hoepfner (Hg.): *GSL-Symposium Sprachtechnologie und eHumanities. Technischer Bericht, Fakultät für Ingenieurwissenschaften*, Universität Duisburg-Essen 2009, 119-134, hier: 123.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. Benno Wagner und Timo Reinhard: »Das Virtuelle Kafka-Bureau«, in: Ingo Jonas (Hg.): *Sinn und Nutzen von Datenbanken in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006, 95-114.

Beispielhaft für diesen Lektüreansatz sind Wagners Überlegungen zur Bedeutung der Hollerith-Maschine für Kafkas *In der Strafkolonie*. Die elektrische Zählmaschine begründete, wie Heinrich Rauchberg schrieb, »eine neue Aera des statistischen Betriebs«,⁵⁶ mit ihr wurde »die Wissensökonomie der modernen Gesellschaften revolutioniert«. ⁵⁷ Kafka wurde auf diese Veränderung durch Rauchbergs Vorlesungen als Statistik-Professor aufmerksam gemacht, und es ist, in der Lektüre Wagners, eben jene frühe Begegnung Kafkas mit der Hollerith-Maschine, die später nicht nur in seiner tagtäglichen Arbeit in der AUVA eine wichtige Rolle spielte, sondern die er auch literarisch mit der Vorstellung des Apparates aus der *Strafkolonie* verschaltete.⁵⁸ Auf die Erfindung der Zählmaschine reagierte Kafka »durch die Erfindung einer polyvoken Erzählmaschine, die das Verfahren der elektrischen Zählmaschine kopiert, um es auf ein anderes, neues Terrain zu überführen«. ⁵⁹ Auf der syntagmatischen Achse wird diese Erzählmaschine, die Wagner auch als »intensives Protokoll«⁶⁰ oder »poetische Kurzschrift«⁶¹ bezeichnet, durch einen »Protokoll-Stil«⁶² bestimmt, auf der paradigmatischen durch »die Logik einer – freilich außer Kontrolle geratenen – Aktenführung«. ⁶³ Die Spannung zwischen den beiden Achsen ist eben jene hier ins Zentrum gerückte Spannung zwischen Protokoll und Experiment.

Das Experimentelle des Protokolls hat seinen Grund nicht zuletzt in der Divergenz der protokollierten Diskurse. Im Arrangement der Diskurse kann die Literatur auch verdeckte oder verschwiegene Implemente von gesellschaftlichen Phänomenen aufdecken. Während die Zählmaschine von Herman Hollerith zur Zeit Kafkas vor allem ein Instrument zur biopolitischen Vermessung der Bevölkerung war, wird

im Bilde der Strafmaschine der machttechnisch so signifikante Einschnitt zwischen dem statistischen Körper des Individuums, zwischen Regulierung und Disziplin (M. Foucault) überbrückt. Sichtbar wird dann der archaische Untergrund der modernen Normalisierungsgesellschaft, das Fortleben der Grausamkeit der souveränen Macht in der Rationalität der Bio-Macht.

⁵⁶ Heinrich Rauchberg: »Die elektrische Zählmaschine und ihre Anwendung, insbesondere bei der österreichischen Volkszählung«, in: *Allgemeines statistisches Archiv* 2 (1891/92), 78-126, hier: 78 (zit. n.: Wagner, »Die Majuskel-Schrift unseres Erden-Daseins«, s. Anm. 42, 339).

⁵⁷ Ebd., 338.

⁵⁸ Zum Verhältnis Rauchberg-Kafka vgl. ebd., 340-348; zum überzeugenden Schaltplan zwischen Zähl- und Strafmaschine vgl. ebd., 341; zur Bedeutung der Zählmaschinen für Kafkas Arbeit im Amt vgl. ebd., 347-350.

⁵⁹ Ebd., 350.

⁶⁰ Ebd., 358.

⁶¹ »Sprechen kann man mit den Nomaden nicht«. Sprache, Gesetz und Verwaltung bei Otto Bauer und Franz Kafka«, in: Marek Nekula und Albrecht Greule (Hg.): *Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der Kafka-Zeit*, Wien: Boehlau 2006, 109-128, hier: 111.

⁶² Wagner, »Die Majuskel-Schrift unseres Erden-Daseins«, s. Anm. 42, 350.

⁶³ Ebd.

Bereits Deleuze verortete Kafka an der »Nahtstelle«⁶⁴ zwischen Disziplinar- und Kontrollgesellschaften, und nach Wagner befindet sich auch »Kafkas Tätigkeitsfeld als Versicherungsbeamter [...] exakt an jenem Kreuzungspunkt zwischen der Disziplinierung des physiologischen Körpers des Individuums und der Regulierung des statistischen Körpers der Bevölkerung.«⁶⁵

Im Anschluss daran sind zuletzt mehrere umfangreiche Arbeiten zur Biopolitik bei Kafka entstanden.⁶⁶ Wenn im Folgenden für den späten Kafka eine Schwerpunktverschiebung vom Feld der Disziplinierung zum Feld der Kontrolle postuliert wird, so wird damit nicht behauptet, dass sich die beiden Felder trennscharf voneinander unterscheiden lassen. Zudem wird es nicht darum gehen, die biopolitischen Diskurse, die bereits identifiziert und analysiert worden sind, erneut zu identifizieren und zu analysieren. Vielmehr ist trotz einiger Passagen, in denen interdiskursiv oder intertextuell argumentiert wird (vgl. Kap. 5.4), die zentrale Fragestellung der Arbeit eine transdiskursive: In welcher Weise werden die Kontrolldiskurse, die beim späten Kafka an Bedeutung gewinnen, poetologisch wirksam?

1.4 SPÄTSTIL ALS STILSUSPENSION

Franz Kafka war wahrlich kein Vielschreiber. Immer wieder gab es lange Phasen, in denen er kaum geschrieben hatte und über Schreibkrisen klagte. So schwer die genaue Beschreibung von Kafkas Stil fällt, so schwer fiel es Kafka wieder und wieder, seinem Stil gemäß zu schreiben, seinen eigenen Ton zu finden oder wiederzufinden. In seinen späten Texten werden jene Schwierigkeiten selbst zum Gegenstand des Schreibens. Statt das Problem zu lösen, wird versucht, das Problem zu einer zwiespältigen Lösung umzufunktionieren. Was Kafkas Spätstil genannt werden könnte, sind auffällige Differenzen zum Konzept eines einheitlichen Stils im Allgemeinen und zu seinem eigenen Stil im Besonderen.⁶⁷

Um Gegensätzliches, wie Freiheit und Regel, Paradox und Gleiten, Experiment und Protokoll, derart miteinander zu kombinieren, wie es in den vorangegangenen Abschnitten dargestellt worden ist, braucht es ein Schreiben, das intuitiv weiß, wann von dem einen zu viel oder von dem anderen zu wenig da

⁶⁴ Gilles Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 254-262, hier: 257.

⁶⁵ Wagner, »Kafkas phantastisches Büro«, s. Anm. 43, 110.

⁶⁶ Vgl. Jens Dreisbach: *Disziplin und Moderne. Zu einer kulturellen Konstellation in der deutschsprachigen Literatur von Keller bis Kafka*, Berlin: Lit 2009; sowie Markus Jansen: *Das Wissen vom Menschen. Franz Kafka und die Biopolitik*, Würzburg: K&N 2012.

⁶⁷ Sandro Zanetti hebt mit einem exemplarischen Verweis auf Anton von Webern – und im Anschluss daran auch auf Elfriede Jelinek – hervor, dass sich selbst die »Abwendung vom Individualstil [...] als Strukturmodell in ein Spätwerk einschreiben« kann (*Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Fink 2012, 124; Verweis auf Jelinek: 125).

ist, und effektiv gegensteuern kann, wenn etwas aus dem Ruder zu laufen droht. Die unzähligen bereits nach wenigen Sätzen abgebrochenen Schreibversuche in seinen Oktavheften zeugen davon, dass sich für Kafka zumeist schon am Anfang eines Prosaentwurfs entschied, ob sich daraus ein seinen Vorstellungen entsprechendes Prosastück entwickeln konnte. In Kafkas späten Texten wird die Fähigkeit, derartige Entscheidungen zu treffen und umzusetzen, theoretisch und praktisch in Frage gestellt.

Statt fertige Texte zu produzieren, in denen sich für Kafka typische stilistische Merkmale wiederfinden lassen, produziert er vermehrt Vorläufiges, das dem eigenen Stil sowie der Fähigkeit, den eigenen Stil zu reproduzieren, kritisch gegenübersteht.⁶⁸ Präsentierte Kafka als Lösung der modernen Stilproblematik einen Stil, der die Abweichung zur Norm und die Originalität zur Regel erhob, wird der späte Kafka von der Einsicht eingeholt, dass Abweichung und Originalität als Norm und Regel nur dann funktionieren können, wenn man es vermag, im Moment des Schreibens zu bleiben, und Rückblicke unterlässt, die das Problematische derartiger Formen von Abweichung und Originalität aufdecken könnten. Der späte Kafka bringt die Kraft des Vergessens nicht mehr auf, die nötig ist, um einen Stil verlässlich zu reproduzieren. Roland Barthes hat diese Problematik – nicht in Bezug auf Kafka, sondern grundsätzlich – folgendermaßen beschrieben:

Die Schreibweise bezeichnet genau den Kompromiß zwischen Freiheit und Erinnerung, sie ist die sich erinnernde Freiheit, die nur Freiheit ist in der Geste der Wahl, aber schon nicht mehr in ihrer Dauer. Ich kann heute zweifellos diese oder jene Schreibweise wählen und durch diese Geste meine Freiheit bestätigen und auf ein Unvermitteltes oder auf eine Überlieferung zielen, aber ich kann sie schon nicht mehr in einer Dauer entwickeln, ohne allmählich Gefangener der Worte anderer und meiner eigenen zu werden.⁶⁹

Auf Dauer verhärteten sich die ehemals freien Entscheidungen für eine Schreibweise und werden zur mechanischen *Nachmachung* der Regel eines anderen Künstlers oder der eigenen, von der bei Kant die Rede war.⁷⁰ Vor jeder Frage nach der Richtigkeit der Entscheidung für eine bestimmte Schreibweise steht die Problematik, dass praktizierte Erinnerung und Dauer die künstlerische Kreativität und Produktivität hemmen können. Das Changieren zwischen Nachahmung, -machung und -folge bei Kant wird mit Barthes um ein viertes *Nach* erweitert:⁷¹

⁶⁸ Vgl. Malte Kleinwort: »Incidental and Preliminary – Features of the Late Kafka«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 416-424.

⁶⁹ Roland Barthes: »Was versteht man unter Schreibweise?«, in: *Am Nullpunkt der Literatur [Le Degré zéro de l'Écriture, 1953]*, übers. v. Helmut Scheffel, Hamburg: Claassen 1959, 13-21, hier: 20.

⁷⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. Anm. 9, B 185, A 183 (§ 47).

⁷¹ Zum Changieren bei Kant vgl. Kap. 1.1.

Ein hartnäckiger Nachklang, der von allen früheren Schreibweisen und aus der Vergangenheit meiner eigenen Schreibweise stammt, übertönt meine gegenwärtigen Worte. Alles Geschriebene bildet eine Ausfällung wie eine chemische Flüssigkeit, die zunächst klar, unschuldig und neutral war, aus der aber, nur durch die einfache Tatsache der Dauer, eine ganz darin gelöste Vergangenheit ausgefällt wird wie eine dichter und dichter werdende Geheimschrift.⁷²

Mitten im Geschriebenen wird ein ehemals Gelöstes ausgeschieden und sichtbar, trübend die Klarheit und Reinheit des Textes. Was ausfällt, ist der Stil oder die Schreibweise als etwas Gewordenes und Gemachtes. Barthes erwähnt hier explizit eine Problematik, die bei Kant höchstens implizit vorhanden ist. Während sich bei Kant Nachahmung, -machung oder -folge stets auf einen anderen Künstler zu beziehen scheint, verschärft sich die Fragestellung bei Barthes gerade dadurch, dass der Künstler sich auch mit sich selbst beschäftigt, mit seiner eigenen Schreibweise. Im kritischen Blick zurück droht gerade das vermeintlich Befremdliche, Paradoxe, Verzerrte, Originelle schal zu werden und sich dagegen zu sträuben, wiederholt zu werden.

Kafkas Spätstil, davon zeugen seine mehr oder weniger autobiographischen Aufzeichnungen vom Winter 1921/1922 (vgl. Kap. 3), entwickelt sich aus einem Rückblick oder einer Art Revision seiner bisherigen Texte.⁷³ Eine bisher allzu selten beachtete Künstlerbiographie von Max Brod über Adolf Schreiber markiert dafür ein wichtiges Initial (vgl. Kap. 2). In den späten Texten selbst lässt sich die Bedeutung der Revision auf verschiedenen Ebenen wiederfinden. Zum einen stehen auffallend häufig Künstlerfiguren im Mittelpunkt: als einigermaßen deutliche Projektionsflächen für Reflexionen über die eigene bisherige Arbeit. Zum anderen lassen sich viele Texte als implizite Wiederbeschäftigungen mit früheren Texten lesen, die im direkten Vergleich markante Unterschiede aufweisen. Die kritische Revision reicht sogar so weit, dass die Fähigkeit, bestimmte beim Schreiben auftretende Probleme lösen zu können, radikal in Frage gestellt wird.

Diese Form der Selbstinfragestellung spielt auch eine entscheidende Rolle in Adornos Spätstilkonzeption.⁷⁴ So schreibt Adorno über Beethovens Spätstil, dieser sei »das Selbstbewußtsein von der Nichtigkeit des Individuellen, Dasei-

⁷² Barthes, »Was versteht man unter Schreibweise?«, s. Anm. 69, 20.

⁷³ In der von Zanetti vorgeschlagenen Typologie zur Beantwortung der »Frage, wie ein Spätwerk gemacht ist« (*Avantgardismus der Greise?*, s. Anm. 67, 323), würde Kafka sicherlich zu jenen Reduktionisten gezählt werden, bei denen vor allem Formen der Substitution und Variation zu finden sind (vgl. ebd., 323f.).

⁷⁴ Die Grundzüge von Adornos Spätstilkonzeption sind in seinem programmatischen Essay »Spätstil Beethovens« aus dem Jahr 1937 zu finden (*Beethoven*, s. Anm. 1, 180-184); weitere Überlegungen zu Beethovens Spätstil werden im Band *Beethoven der Nachgelassenen Schriften* versammelt (ebd., 184-233). Darüber hinaus wird im Folgenden vor allem auf Überlegungen aus dem Rundfunkgespräch »Über Spätstil in Musik und Literatur« mit Hans Mayer aus dem Jahr 1966 zurückgegriffen (veröffentlicht in: *Frankfurter Adorno Blätter* VII, hg. v. Rolf Tiedemann, München: Edition text+kritik 2001, 135-145).

enden«. ⁷⁵ Kein Stil ist der Spätstil, insofern bei ihm die für Adornos Stilkonzeption entscheidenden Ausgleichsbemühungen zwischen Subjekt und Konventionen an ein Ende gekommen sind, ⁷⁶ dem der Ausgleich kaum noch anzusehen ist. ⁷⁷ *Ausbruch* nicht *Ausgleich* ist das den Spätstil prägende Moment: »Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein der Kunst abzuwerfen.« ⁷⁸

Die den Kunstwerken nach Adorno inhärente Kritik ist keine, die dort einfach zum Ausdruck kommt, sondern es ist eine Kritik gerade auch der Möglichkeit, sich auszudrücken. Das Theatralische, womöglich Prätentiose der von Adorno erwähnten »auffahrende[n] Geste« der Entsagung oder Selbstzurücknahme wird in Adornos Konzeption des Spätstils durch das Meisterliche aufgehoben beziehungsweise verdeckt: »Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk.« ⁷⁹ In letzter Konsequenz steht aber durch die Freigabe, das Auffahren, durch die Sprengung des Werkes auch das Meisterliche, das dem Spätstil seine Dignität als Stil sichern soll, auf dem Prüfstand. Diese Konsequenz, die bei Kafka nachzuvollziehen sein wird, ist bei Adorno nur als unheilvolle Ahnung zu finden und ist eng verbunden mit dem ihn selbst irritierenden Unvermögen, die *Missa Solemnis* in den Kanon von Beethovens späten Stücken einzuordnen. In einer wichtigen Passage des Rundfunkgesprächs von Adorno und Hans Mayer über Spätstil in Musik und Literatur lässt sich nachvollziehen, welche Konsequenzen es hat, wenn das Meisterliche nicht mehr als Rettungs-

⁷⁵ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 233.

⁷⁶ »Konventionen im Stande ihrer wie immer schon schwankenden Ausgleichung mit dem Subjekt heißen Stil« (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Darmstadt: WBG 1998, 305).

⁷⁷ Ralf Simon weist darauf hin, dass mit der den Spätstil charakterisierenden Kritik an oder dem Verzicht auf Ausgleich oder Vermittlung auf »diejenige Vermittlung« verzichtet wird, »die Adorno zum Zentrum seiner Modernedefinition macht.« (vgl. »Gespenster des Realismus, Moderne Konstellationen in den Spätwerken von Raabe, Stifter und C. F. Meyer«, in: Gerhart von Graevenitz [Hg.]: *Konzepte der Moderne*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, 202-233, hier: 204). Simon bezieht sich dabei auf die aus seiner Sicht für Adornos Bestimmung des Kunstwerks in der Moderne zentrale Begriffsdichotomie »Konstruktion versus mimetischer Impuls« zurück (vgl. ebd. 203). Er leitet aus dieser Dichotomie eine Vielzahl weiterer Dichotomien bei Adorno ab, und die Verschiebearbeit, die dazu nötig ist, um zu der hier ins Zentrum gerückten Unterscheidung von Subjekt und Konventionen zu kommen, ist nicht allzu groß. Eine unvermeidbare Undifferenziertheit dieser recht groben schematischen Anlage wird indes deutlich, wenn er pauschal urteilt, Geist sei dem Spätwerk »nicht mehr immanent« (vgl. ebd. 204). Dabei unterschlägt er das für Adorno am Spätwerk zentrale Moment der »Vergeistigung« (vgl. ders. und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 74, 135).

⁷⁸ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 183.

⁷⁹ Ebd.

anker genommen wird und stattdessen die Möglichkeit, den Spätstil als einen einheitlichen Stil zu denken, radikal in Frage gestellt wird.⁸⁰

Was Adorno in seinen Aufzeichnungen überspitzt formuliert als das »Selbstbewusstsein von der Nichtigkeit des Individuellen, Daseienden«⁸¹ bezeichnet, nennt er im Gespräch mit Hans Mayer die Zerrüttung des »Glaube[ns] an das Subjekt, das die absolute Einheit aus sich heraus zu stiften vermag«.⁸² Das fragliche Subjekt, an das der Glaube zerrüttet ist, ist in der kantischen Ästhetik das Genie und daher wird mit der Zerrüttung des Glaubens zugleich an den Grundfesten der Genie-Ästhetik gezweifelt. Allerdings rettet Adorno sogleich die kantische Konzeption, indem er darauf hinweist, dass bei einem »großen Künstler«, Adorno und Mayer nennen übereinstimmend als Beispiel den späten Hölderlin, die Zerrüttung selbst »zur Produktivkraft« wird.⁸³ Der Selbstzweifel großer Künstler wird darüber hinaus und mit besonderem Augenmerk auf Goethe durch eine von Hegel inspirierte Überlegung zur Geistesgeschichte geadelt. Adorno sagt und Mayer stimmt daraufhin sofort zu: »Aber hier handelt es sich nicht um das Nicht-mehr-daran-Glauben, sondern um etwas viel Radikaleres; nämlich darum, dass diese Ideen selber objektiv zerfallen sind, dass es nicht mehr die Wahrheit ist.«⁸⁴

Mit diesem Rekurs auf die hegelsche, an der Objektivität der Wahrheit orientierte Ästhetik knüpft Adorno erstens an das für ihn im Gespräch zentrale Moment des Spätstils an, die Vergeistigung; zweitens deutet er die Beschränkung der Ausdrucksmöglichkeiten des künstlerischen Subjekts produktiv um, und drittens rettet er das Meisterliche vorläufig im Verweis auf geschichtsphilosophische Problemstellungen.⁸⁵ Der »Zerfall« als »Ausdruck einer höheren Wahrheit« begründet den »ungeheure[n] Ernst und die ungeheure Dignität des Beethovenschen Spätwerks«.⁸⁶

Einerseits verknüpft Adorno mit dem Begriff des *Spätstils* bestimmte Entwicklungen der Moderne wie der Be- oder Verhinderung individueller Ausdrucksmöglichkeiten, andererseits universalisiert er den Spätstil auch über die – freilich sehr unscharfen – Grenzen der Moderne hinaus, wenn er beispielsweise den »Spätstil von Bach« mit anderen Spätstilen parallelisiert.⁸⁷ Die Rettung des Meisterlichen durch den Ausdruck der höheren Wahrheit vom Zerfall der Idee eines künstlerischen Subjekts, das des individuellen Ausdrucks mächtig ist, wird dadurch unterminiert, dass der Spätstil kaum als ein einheit-

⁸⁰ Vgl. Adorno und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 74, 140f.

⁸¹ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 233.

⁸² Adorno und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 74, 139.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Es wird im Rahmen dieser Arbeit nicht zu klären sein, ob und wenn ja in welcher Weise der Spätstil Kafkas durch derartige geschichtsphilosophische Problemlagen bestimmt worden ist.

⁸⁶ Ebd., 140.

⁸⁷ »Aber es gibt ohne Frage auch bei Bach einen solchen Spätstil im Sinn einer zunehmenden Vergeistigung« (Ebd., 141).

licher Stil aufgefasst werden kann. Adorno unterscheidet, von Mayer auf die *Missa Solemnis* angesprochen, bei Beethoven drei Problemlösungsverfahren für die Erfahrung der Zerrüttung oder des »Zerfall[s] des Beethovenschen Kosmos«.⁸⁸

1. Die Beschwörung vom »Geist der Eroica« mit einer »unvergleichlich viel größeren Formkraft«.⁸⁹ Als Beispiel führt Adorno zwei »eigentlich noch klassizistische Sätze«⁹⁰ aus der *Neunten Symphonie* an. 2. Die von Adorno favorisierte Möglichkeit der meisterlichen Dissoziation, Auflösung und Kritik, die den Kern seiner Spätstil-Konzeption ausmacht und für die er die letzten Sonaten und Quartette als Beispiele anführt.⁹¹ 3. Die neoklassizistische Möglichkeit der *Missa Solemnis*, bei welcher Beethoven versucht, »mit Hilfe eines bereits als fremd und nicht mehr geltend erfahrenen Formkanons doch noch das Humane eigentlich auszusprechen«.⁹²

In dieser Auffächerung erscheint der Spätstil nicht als einheitliches Kompendium von Merkmalen, sondern als eine offene Reihe von Verfahren, die um die beste Lösung der dem Spätstil zugrundeliegenden Problemstellung konkurrieren.⁹³ So spricht Adorno davon, dass Beethoven »nach den verschiedensten Lösungen getastet«⁹⁴ habe. Das, was als Kafkas Spätstil bezeichnet werden könnte, changiert zwischen allen drei Lösungsangeboten und ist in dieser Variabilität anschließbar an den Stilbegriff Friedrich Nietzsches,⁹⁵ wie er von Jacques Derrida in Absetzung von Martin Heidegger entwickelt wird.⁹⁶

Das von Adorno favorisierte zweite Lösungsangebot, die Tendenz zu radikaler Dissoziation, Auflösung und Kritik, ist in der zweiten Hälfte vom Romanprojekt *Das Schloss* zu finden, wird aber durchsetzt oder durchkreuzt vom ersten Angebot, einer Adaption eigentlich für Kafka fremder oder – in Ador-

⁸⁸ Ebd., 140.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Alexander García Düttmann weist darauf hin, dass bei dieser Form des Spätstils fraglich ist, ob der Spätstil überhaupt noch ein Stil ist, weil er in seiner radikalen Stilkritik »auf Scheinlosigkeit zielt«, während der Stil »den Schein der Kunst erneuert und verlängert« (»Kommen und Gehen. Über den Begriff des Spätstils«, in: *Neue Rundschau* 119:2 (2008), 109-125, hier: 123).

⁹² Adorno und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 74, 140.

⁹³ Im Anschluss an Adornos Überlegungen zum Spätstil Beethovens hat auch Michael Spitzer die Notwendigkeit erkannt, den Spätstil offener zu denken, das Polyzentrische, von der künstlerischen Subjektivität nicht Kontrollierte herauszustellen (vgl. *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press 2006, 277).

⁹⁴ Adorno und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 74, 140.

⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, in: Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München: dtv 1999, 255-374, hier 304.

⁹⁶ Vgl. Jacques Derrida: »Sporen. Stile Nietzsches« [frz. 1973], in: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche in Frankreich*, Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein 1986, 129-168. Vor allem in seinen späten Texten thematisiert Nietzsche die Vielheit seiner eigenen Stile: »[I]n Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils – die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat« (vgl. Nietzsche, *Ecce Homo*, s. Anm. 95, 304).

nos Diktion – nicht mehr geltender Formen, beispielsweise in *Eine kleine Frau* oder in den Nebenausgängen, Fluchtlinien und Ausläufern vom *Schloss* (vgl. S App. 420-428 sowie Kap. 7 und 8.1). Nicht zuletzt wird gemäß dem ersten Angebot im Modus der wie auch immer gebrochenen Beschwörung auf für Kafkas Stil paradigmatische Formen zurückgegriffen, beispielsweise in den Erzählungen *Erstes Leid*, *Ein Hungerkünstler* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*.

Während das zweite Problemlösungsverfahren, wie zitiert, nach Adorno einer höheren Wahrheit zum Ausdruck verhilft, liegt bei der dritten Möglichkeit eine falsche Verwandlung, eine »Pseudomorphose« vor, »die aber«, wie Adorno schwankend formuliert, »gleichzeitig versucht und negiert ist.«⁹⁷ In der anschließenden Rede Adornos wird nicht nur die Klarheit durch Füllworte kontaminiert, sondern auch die zweite durch die dritte Möglichkeit:

Also wenn ich gesagt habe, die *Missa solemnis* gehört nicht zum Spätstil dazu, so darf ich das vielleicht ein bißchen einschränken: sie gehört nicht zum Spätstil, insofern als sie die wirklichen Charakteristiken der spezifischen späten Beethovenwerke nicht hat; sie gehört ja dazu, weil sie auch den Formkanon, den Formkosmos, den Beethoven selbst hervorgebracht hat, eigentlich suspendiert und ersetzt durch eine Art von Als-ob in einer Formenwelt, die dabei selber als eine bereits brüchige erscheint, – nur dass in der *Missa* die Brüche nicht auskomponiert sind, während in den letzten Quartetten und in den letzten Sonaten das ja geschehen ist.⁹⁸

Probleme bereiten Adorno in der *Missa Solemnis* die nicht auskomponierten Brüche oder in anderen Worten: die unzureichende Durcharbeitung, der höchstens diffuse »Ausdruck einer höheren Wahrheit« und damit die vermeintlich inkonsequente Kritik an allen althergebrachten Stilformen und zugleich am Stil überhaupt, insofern dieser zwischen den Konventionen und einem entmächtigten Subjekt Ausgleich schaffen kann. Tatsächlich ist die *Missa Solemnis* – und das wird auch an ihrer Schwester im Geiste, Kafkas *Eine kleine Frau*, zu zeigen sein – in ihrer Kritik an den Ausdrucksmöglichkeiten des künstlerischen Subjekts und an seiner Fähigkeit, aus sich heraus eine Einheit zu schaffen, insofern konsequenter, als dass nicht auf die theatralisch zäsurierende Kraft eines aus dem Kunstwerk entschwindenden Subjekts gesetzt wird. Stattdessen werden in der *Missa Solemnis* oder in *Eine kleine Frau* vergangene und aus der Fortschrittsperspektive der Kunst überholte Formen aus einer »brüchige[n]«⁹⁹ Formenwelt unfertig und ohne besondere dramatische Effekte zur Darstellung gebracht werden (vgl. Kap. 8.1).

Die Suspension des von Beethoven selbst hervorgebrachten Formkosmos mündet bei der *Missa Solemnis* nicht in den neuen Kanon eines homogenen

⁹⁷ Adorno und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 74, 140.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

Spätstils. Vielmehr wird dieser »durch eine Art von Als-ob«¹⁰⁰ ersetzt. Die Kontinuität zwischen Kafkas späten und seinen früheren Texten ebenso wie der Bruch zwischen ihnen, die Einheit und die Differenz zwischen Kafkas Spätstil und Kafkas Stil, sie alle sind eingeklammert durch einen solchen Modus des Als-ob. Etwas hat den Anschein, tatsächlich aber ist das, was den Anschein hat, derart unfertig oder eben »nicht auskomponiert«¹⁰¹, dass es bei einem Anschein bleiben muss. Eng ist das Stil-Suspendierende des Spätstils mit seiner Vorläufigkeit verbunden.

1.5 SPÄTSTIL ALS VORLÄUFIGER STIL

Vorläufigkeit ist beim späten Kafka in thematischer, stilistischer und textgenetischer Hinsicht relevant.¹⁰² Die schriftstellerische Arbeit wird auf mehreren Ebenen in Frage gestellt und präsentiert sich als ein Prozess, der durch Faktoren, die außerhalb des eigentlichen künstlerischen Wirkungsbereichs liegen, mitbestimmt wird. K. braucht ebenso den biedereren Beamten Klamm, um als Landvermesser tätig zu werden, wie Trapez- und Hungerkünstler in *Erstes Leid* und *Ein Hungerkünstler* den Impresario brauchen. Wie das *Schloss* nicht aufhört anzufangen (vgl. Kap. 4), so fängt es auch nicht an aufzuhören, verendet vielmehr, als dass es endet, in Ausläufern, Nebenausgängen und Fluchtlinien (vgl. Kap. 7). Unfertige Texte lassen ihre Produktionsweise nicht einfach hinter sich, sondern werden von ihr immer wieder eingeholt.

Unfreiwillig musste Adorno im Radiogespräch das Uneinheitliche des Spätstils konzederen als ein Moment, das zwar aus der von ihm beobachteten Entsubjektivierung der späten Werke gefolgert werden könnte, aber von ihm nicht intendiert war.¹⁰³ Ebenso wenig war die gesteigerte Bedeutung des Schaffensprozesses, die aus seinen Ausführungen zur Fragmentarizität der späten Werke und der angedeuteten Kontrollverluste des Subjekts schließbar sind, intendiert.¹⁰⁴ Trotz der allfälligen Würdigung des Fragmentarischen in der Moderne wird in der Literaturwissenschaft der Begriff des Vorläufigen vermie-

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Jüngst hat Thomas Wegmann darauf hingewiesen, dass Kafkas späte Texte auf ein *ewiges Schreiben* ausgerichtet sind: »What Kafka cultivated in his late writings is the dystopia of an eternal writing as an equivalent of living and as an alternative to the artistic finality, the rational concept, and the apparant wholeness of works and buildings« (»The Human as Resident Animal: Kafka's *Der Bau* in the Context of His Later Notebooks and Letters«, in: *Monatshefte* 103.3 [2011], 360-371, hier: 370) In diesem Blick, der die rege Publikationstätigkeit Kafkas in seinen letzten Lebensjahren ein wenig außer Acht lässt, verliert die Vorläufigkeit ihren Problemcharakter: Kafka »wasn't allured by the finality and wholeness of a traditional concept of work, which distinguishes between finished and unfinished artifacts« (ebd., 369).

¹⁰³ Vgl. Adorno und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 74, 140.

¹⁰⁴ Vgl. Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 183f.

den, da er allzu sehr zurückweist in den unübersichtlichen und schwer zugänglichen Bereich des Schaffensprozesses und da er den landläufigen Vorstellungen eines gelungenen Kunstwerks allzu sehr widerspricht. Zur Klärung der gemiedenen Vorläufigkeit lohnt es sich, bei Adorno die Spuren eines nicht-intendierten Vorläufigen als Teil des Spätstils zusammenzutragen.

Nach Adorno konstituiert sich ein Stil durch den »Zwang des Durchbildens«. ¹⁰⁵ Im Durchbilden oder Durchgebildetsein zeigt sich die Prozessualität des Kunstwerks bei Adorno. Ist damit der künstlerische Schaffensprozess gemeint, der im Fokus einer an Schreibprozessen interessierten Literaturwissenschaft liegt? Ja und nein. Ja, insofern Adorno bei seinen Überlegungen tatsächlich den realen oder materialen Entstehungsprozess eines Kunstwerks im Blick hatte; davon zeugt die in der *Ästhetischen Theorie* häufig verwendete marxistische Begrifflichkeit von den Produktivkräften und Produktionsverhältnissen. ¹⁰⁶ Nein, insofern der Prozess ein durch die Interpretation nachzuvollziehendes, aus geistiger Arbeit hervorgegangenes Moment des Kunstwerks ist, das sich nicht auf eine Reihe von möglicherweise kontingenten Entstehungsbedingungen – wie Wahl des Schreibwerkzeugs, Schreibort oder Tageszeit – reduzieren lässt. ¹⁰⁷

Vor allem anderen steht bei Adorno das Kunstwerk im Zentrum. Lediglich in der Ausfransung des fokussierten Untersuchungsgegenstandes an seinen Rändern öffnet sich das Kunstwerk: einerseits als ein geschaffenes oder produziertes produktionsästhetischen Überlegungen und andererseits als erscheinendes oder wahrgenommenes rezeptionsästhetischen Deutungen. Die Pointe von Adornos Überlegungen zum Prozess, insofern er mit der Genese des Kunstwerks in Verbindung gebracht werden könnte, ist indes folgende:

Die Verwechslung des Kunstwerks mit seiner Genese, so als wäre das Werden der Generalschlüssel des Gewordenen, verursacht wesentlich die Kunstfremdheit der Kunstwissenschaften: denn Kunstwerke folgen ihrem Formgesetz, indem sie ihre Genesis verzehren. ¹⁰⁸

Jenes Verzehren der Genesis im Prozess des Entstehens, mithin die Selbstverzehrung des Prozesses, wird in der Erforschung von Schreibprozessen häufig übersehen und gerät bei der rekonstruktiven Lese der Spuren des Verzehrten oder des Verzehrens selbst in den Hintergrund. Das literarische Schreiben wäre demnach eines, das im Prozess des Durchbildens darum bemüht ist, die Spuren seiner Entstehung zu verwischen, unkenntlich zu machen oder eben in Adornos Diktion durcharbeitend zu *verzehren*. Zwangsläufig kommt ein solcher sich selbst verzehrender Prozess nie zur Vollendung, denn jeder Verzehr-

¹⁰⁵ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. Anm. 76, 307.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 561.

¹⁰⁷ In dieser Richtung wäre Adornos Ablehnung des Privaten zu verstehen: »Der subjektive Prozeß der Hervorbringung ist nach seiner privaten Seite gleichgültig« (ebd., 249).

¹⁰⁸ Vgl. ebd., 267.

rungsprozess müsste als Teil der Genesis nach dem je eigenen Formgesetz der Kunstwerke wiederum verzehrt werden und das bis ins Unendliche fort. Jedem Kunstwerk haftet qua seines Prozesscharakters etwas Unfertiges an.¹⁰⁹

So wichtig Adornos Hinweis auf den Selbstverzehr im Produktionsprozess vor allem für die Erforschung von Schreibprozessen ist, so brüchig ist sein argumentatives Fundament, wenn es um den Nachweis der Irrelevanz der verzehrten oder nach dem Verzehr noch verbliebenen Entstehungsbedingungen geht. Im Rückgriff auf die ästhetische Erfahrung behauptet er, dass diese »unbekümmert« um die Genese der Kunstwerke sei.¹¹⁰ Dabei erinnert er an Kant und die Gegenüberstellung von imitierter und wirklicher Nachtigall in der *Kritik der Urteilskraft*. Für Kant ist indes im Gegensatz zu den von Adorno kritisierten Kunstwissenschaften der Entstehungsprozess in jenem Zusammenhang nur insofern von Belang, als dass über ihn nicht hinweg getäuscht werden darf, beispielsweise durch einen den »Schlag« der Nachtigall nachahmenden »Burschen« im »Gebüsch.«¹¹¹

Es ist also nicht so, dass bei Kant die Kunst oder das Kunstwerk selbst durch seine Entstehung erklärt würden, wie es einer Tendenz der Kunstwissenschaft entspricht. Vielmehr wird bei Kant das Gemachte der Kunst als ebenso defizitäres – im Vergleich zur Unmittelbarkeit des Naturschönen –¹¹² wie konstitutives Moment der Kunst angesehen,¹¹³ über das die Rezipienten nicht im Unklaren gelassen werden dürfen.¹¹⁴ Beide Sichtweisen, die Kants wie die der von Adorno imaginierten Kunstwissenschaften, gefährden gleichermaßen das genialische wie das formgesetzliche Moment der Kunst oder Kunstproduktion, insofern sie ein Einfallstor der Kontingenz darstellen.

Nicht zuletzt zur Verteidigung der Gesetzlichkeit und Reflexivität der Kunst wendet Adorno ein, dass es für die ästhetische Erfahrung gleichgültig sei, ob der Gesang von einem »Burschen« im »Gebüsch« oder einer Nachtigall stamme,¹¹⁵ und dass die Kunsterfahrung mit einer solchen Unterscheidung ungerechtfertigterweise hinter die Kenntnis der Entstehungsbedingungen zu-

¹⁰⁹ Susan Sontag weist darauf hin, dass das »Gefühl der Zwangsläufigkeit, das ein großes Kunstwerk vermittelt,« Teil seiner Wirkung ist, nicht aber seine tatsächliche Verfasstheit betrifft (*Kunst und Anti-Kunst*, s. Anm. 20, 43), denn »in jeder stilistischen Entscheidung« lässt sich »ein Element des Zufälligen« entdecken (ebd., 42).

¹¹⁰ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. Anm. 76, 267.

¹¹¹ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. Anm. 9, B 172f., A 170f. (§ 42).

¹¹² Vgl. ebd., B 171, A 169.

¹¹³ »[D]ie Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht« (ebd., B 179, A 177 [§ 45]).

¹¹⁴ Zur Rolle des Gemachten in der Ästhetik der Moderne vgl. Ulrich Wergin: »Die Wahrheit des Gemachten. Zum poetologischen Aspekt von Heideggers Hölderlin-Deutung«, in: Jörn Wegner & Wolfgang Wirth (Hg.): *Literarische Transrationalität. Für Gunter Martens*, Würzburg: K&N 2001, 99-121.

¹¹⁵ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. Anm. 9, B 172f., A 170f. (§ 42).

rücktrete.¹¹⁶ Die Erinnerung an Kant mündet gleichwohl in eine Einschränkung der These von der Irrelevanz des Wissens von den Entstehungsbedingungen. Adorno räumt Kant gegenüber ein,

daß derlei Wissen die ästhetische Erfahrung färbt: man sieht ein Bild anders, wenn man den Namen des Malers kennt. Keine Kunst ist voraussetzungslos, und ihre Voraussetzungen lassen aus ihr so wenig sich eliminieren, wie sie aus ihnen als Notwendiges folgte.¹¹⁷

Adorno gesteht dem aus seiner Sicht marginalen Entstehungsprozess Bedeutsamkeit nur als Teil des eher marginalen Rezeptionsprozesses zu. Festzuhalten ist, dass der Prozess des Durchbildens nach Adorno gegen sich selbst gerichtet ist, sich selbst verzehrt, ohne sich vollständig verzehren oder verdauen zu können. Dabei geht es vor allem um Ausschaltung der die Gesetzmäßigkeit gefährdenden Kontingenz. Dieser negative Zug der Kunst ist auch gegen das Private der Kunstproduktion gerichtet und wirft dadurch ein besonderes Licht auf die Figur des Künstlers, wie an einer längeren Passage aus der *Ästhetischen Theorie* verdeutlicht werden soll:

Der subjektive Prozeß der Hervorbringung ist nach seiner privaten Seite gleichgültig. Er hat aber auch eine objektive, als Bedingung dafür, daß die immanente Gesetzmäßigkeit sich realisiere. Als Arbeit, nicht als Mitteilung gelangt das Subjekt in der Kunst zu dem Seinen. Das Kunstwerk muß die Balance ambitionieren, ohne ihrer ganz mächtig zu sein: ein Aspekt des ästhetischen Scheincharakters. Der einzelne Künstler fungiert als Vollzugsorgan auch jener Balance. Im Produktionsprozeß sieht er einer Aufgabe sich gegenüber, von der es schwer fällt zu sagen, ob er auch nur diese sich stellte; der Marmorblock, in dem eine Skulptur, die Klaviertasten, in denen eine Komposition darauf warten, entbunden zu werden, sind für jene Aufgabe wahrscheinlich mehr als Metaphern. Die Aufgaben tragen ihre objektive Lösung in sich, wenigstens innerhalb einiger Variationsbreite, obwohl sie nicht die Eindeutigkeit von Gleichungen besitzen.¹¹⁸

Der Künstler entwickelt seine Subjektivität nach Adorno zwar ganz klassisch in der Arbeit am Kunstwerk, sie zeigt sich im Kunstwerk aber nicht als Intention oder Mitteilung, sondern als Mittel oder Medium. Der Künstler ist Vollzugsorgan. Nicht bloß der auf eine Skulptur wartende Marmorblock und die auf eine Komposition wartenden Klaviertasten sind für die künstlerische Aufgabe mehr als Metaphern, sondern auch die von Adorno benutzte Metapher der *Entbindung* einer Skulptur wie einer Komposition. Sie bewahrt einerseits durch die indirekt erwähnte Zeugung die klassische Vorstellung vom Künstler als dem inspirierten Genie; andererseits schränkt sie die intentionalen Einflussmöglichkeiten des Künstlers auf das Kunstwerk drastisch ein. Die Entwicklung eines Kindes im Mutterleib ist weitgehend durch unbewusste Pro-

¹¹⁶ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. Anm. 76, 267f.

¹¹⁷ Ebd., 268.

¹¹⁸ Ebd., 249.

zesse gesteuert und dem direkten Einfluss der Schwangeren entzogen. Die Redewendung vom »schwanger gehen mit einer Idee« kommt Adornos Vorstellung vom künstlerischen Schaffensprozess vielleicht am nächsten, insofern dort einerseits die eingehende Beschäftigung und Auseinandersetzung mit einem Geistigen enthalten ist und andererseits die Ohnmacht des Denkenden bei der Realisation zum Ausdruck gebracht wird.

Die Tathandlung des Künstlers ist das Minimale, zwischen dem Problem zu vermitteln, dem er sich gegenüber sieht und das selber bereits vorgezeichnet ist, und der Lösung, die ebenso potentiell in dem Material steckt. Hat man das Werkzeug einen verlängerten Arm genannt, so könnte man den Künstler verlängertes Werkzeug nennen, eines des Übergangs von der Potentialität zur Aktualität.¹¹⁹

Adorno reduziert in dieser Umschreibung den Künstler auf die künstlerische Tat, im Falle Kafkas wäre es das Schreiben. Die Metaphorik ist dabei eng angelehnt an eine Bildlichkeit, die auch dem Stil zugrunde liegt; der Begriff *stilus* geht zurück auf den Griffel oder das Schreibwerkzeug. An Adornos metaphorischer Umschreibung ist das Moment der Selbstnegation herauszustellen, das die Überlegungen zur künstlerischen Genese indirekt wieder aufgreift. Wie die Genese um Selbstaufzehrung bemüht ist, um Spurenbeseitigung ihrer selbst, so hat der Künstler bei ihr alles Private und Intentionale abzuwerfen, um ganz Werkzeug und Tat sein zu können. Das im künstlerischen Material Verborgene soll hervorgebracht werden, ohne genau zu wissen, worum es sich dabei handelt.

Der künstlerische Schaffensprozess oder, um einen in jüngerer Zeit häufiger verwendeten Begriff zu verwenden, die Schreibszene¹²⁰ werden bei Adorno als ein durch das künstlerische Material bestimmtes Geistiges sakralisiert, ohne dabei das Profane und Private, das Intentionale und Kontingente verleugnen zu können. Vielmehr ist das Ausgegrenzte einerseits in einem einfachen dialektischen Umkehrschluss konstitutiv für das Ausgrenzende und andererseits in Resten, Spuren oder Schlacken notorisch präsent. Beide Momente berühren sich in der Selbst- und Stilkritik, die der Kunst inhärent ist. Nicht bloß die Stil heißenden Konventionen in ihrer Ausgleichung mit dem Subjekt sind nach Adorno in der Kunst Gegenstand der Kritik, sondern die Ausgleichung selbst und damit die Verzehrung der Genesis, die Überwindung der Kontingenz und nicht zuletzt die Verdauung der Schlacken: »Die Negation des Ausgleichs in

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Zur wissenschaftlichen Arbeit mit dem Begriff der *Schreibszene* vgl. die von Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti herausgegebenen und im Rahmen der Reihe »Zur Genealogie des Schreibens« im Fink-Verlag erschienenen Sammelbände ›*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*‹. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* (2004); ›*SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN*‹. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte* (2005); ›*System ohne General*‹. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter* (2006).

den Kunstwerken wird zur Kritik auch der Idee ihrer Stimmigkeit, ihrer schlackenlosen Durchbildung und Integration.«¹²¹

Der dialektische Umschlag zeigt sich nicht zuletzt im Bild, das von Adorno daran anschließend aufgerufen wird. Die Künstler werden in der Negation dazu bewegt, »den Zauberstab aus der Hand zu legen wie Shakespeares Prospero, aus dem der Dichter spricht.«¹²² Nichts anderes als das Werkzeug, das verlängerte, das der Künstler sein sollte, ist dieser aus der Hand gelegte Zauberstab. Die »Negation des Ausgleichs«¹²³ ist Kritik jener Kritik, die dem Stil nach Adorno inhärent ist und die auf Integration und Durchbildung ausgerichtet ist; so wird einem desintegrativen und *verschlackten* Zug der Kunst zu ihrem Recht verholfen und aus dem Stil in Adornos Konzeption ein Spätstil. Folgerichtig bezieht er die im Kunstwerk mobilisierte Desintegration auf den späten Beethoven zurück,¹²⁴ der wie kein Zweiter seine Konzeption des Spätstils angeregt hat.

Beim späten Beethoven zeigt sich die Kritik am Ausgleich einerseits als Kritik an der traditionell für den Ausgleich in Anspruch genommenen Harmonie und andererseits als Kritik am Ausdruck, an den Möglichkeiten einer individuellen Selbstentäußerung bei der Handhabung des Stil und Künstler in einsetzenden, von Adorno erwähnten *Zauberstabes*.¹²⁵ Durch die inhärente Kritik der späten Werke Beethovens bekommt die Harmonie »etwas Maskenhaftes oder Hülsenhaftes. Sie wird zu einer aufrechterhaltenen Konvention, der die Substantialität entzogen ist.«¹²⁶

Eine Konvention, der die Substantialität entzogen ist, ist nichts anderes als eine Norm, die ihre Verbindlichkeit verloren hat, und die daher höchstens noch als eine vorläufige, provisorische wirksam werden kann. Es ist auffällig, dass die Vorläufigkeit nicht nur das Fertige von Kafkas späten Texten oder von seinem Spätstil gefährdet, sondern auch das Fertige in den Strukturen, die seinen in den Texten erzählten Welten zugrunde liegen. Weniger steht dort die aus früheren Texten bekannte gewaltsame Normierung von Individuen im Mittelpunkt,¹²⁷ als vielmehr die Versuche, ebenso pragmatische wie vorläufige Lösungen für sich stetig wandelnde Probleme zu finden. Gleich dem Stil in Kafkas späten Texten werden auch die in den späten literarischen Welten zu findenden Regeln und Praktiken weniger als Norm wirksam, denn als eine permanente Aufgabe.

¹²¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. Anm. 76, 73.

¹²² Ebd., 74.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. ebd.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 225.

¹²⁷ Zu denken ist, um nur ein paar Beispiele zu nennen, an die Verhaftung und Hinrichtung in *Der Process*, an das Urteil in *Das Urteil* oder die Hinrichtung in *In der Strafkolonie*.

In seinen späten Texten verlässt Kafka das juristische Feld der Disziplinierung, auf dem sich im *Process* zentrale Szenen, wie die Verhaftung, die vorgeführte Prügelstrafe oder die Ermordung, abspielen. Klassische Institutionen der Disziplinierung, wie Gericht und Polizei, sind im *Schloss* nicht mehr zu entdecken. Stattdessen werden moderne Regierungstechniken mit Selbsttechniken verknüpft; beide garantieren an der Oberfläche Freiheit von starren Normen und graduelle Sicherheit, de facto produzieren sie aber zugleich neue Risiken und Überwachungsszenarien.¹²⁸

Es geht nicht mehr darum, sich dem gewalttätigen Zugriff von allmächtigen Institutionen zu entziehen, sondern die diversen Parameter, die das eigene Leben bestimmen, richtig einzustellen. Institutionen wie das Schloss im *Schloss* können dabei eine Schlüsselrolle spielen, weil sie für grundlegende Dinge wie beispielsweise die Arbeitsplatz- oder Auftragsvergabe zuständig sind; sie verhalten sich aber nicht mehr offen repressiv und konsequent, sondern reserviert, kontakt- und entscheidungsscheu.¹²⁹ Große Konflikte wie die zwischen Gericht und Angeklagten im *Process* werden im *Schloss* heruntergebrochen auf Konflikte zwischen einem Arbeitssuchenden und einem möglichen Arbeitgeber. Durch die Diversifizierung und Vervielfältigung der Konfliktlinien verlieren präskriptive Prinzipien und allgemeine Regeln ihre Bedeutsamkeit, vielmehr geht es um allgemeine Verläufe und den jeweiligen Problemen angepasste pragmatische Lösungen. Für die Welt des *Schlusses* diagnostiziert Joseph Vogl:

Der schlagende bzw. zwingende Charakter von Gesetz und Norm wird vom modularen Charakter des Mittelwerts, der Normalität und des Normalen abgelöst. Die Norm ist nicht mehr präskriptiv und das beste Maß, sondern postskriptiv und eine Nach- bzw. Mitschrift dessen, was alle gemeinsam – ob sie es wollen oder nicht – hervorbringen.¹³⁰

Derartige postskriptive oder paraskriptive Normen können kaum noch Norm genannt werden, markieren vielmehr Bereiche des Normalen, die einem steten Wandel unterliegen.¹³¹ Um derartige Bereiche zu kontrollieren, braucht es keine Institutionen wie Gefängnis, Gericht oder Polizei, die im *Schloss* allesamt

¹²⁸ Zur Risikoproduktion vgl. François Ewald: *Der Vorsorgestaat*, übers. v. Wolfram Bayer und Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

¹²⁹ Vgl. Joseph Vogl: »Lebende Anstalt«, in: Friedrich Balke, ders. und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 21-33, hier: 27f.

¹³⁰ Vgl. ebd., 29.

¹³¹ Diese Veränderung ist charakteristisch für den von Gilles Deleuze auch an Kafka exemplifizierten Übergang von Disziplinar- zu Kontrollgesellschaften (vgl. »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, s. Anm. 64). In einem Interview zu dem Thema mit Toni Negri hebt er die enge Verbindung einer Gesellschaft der »kontinuierlichen Kontrolle« und der Vorläufigkeit hervor: »In einem Kontroll-Regime hat man nie mit irgend etwas abgeschlossen.« (»Kontrolle und Werden« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 243-253, hier: 251).

nicht vorkommen, sondern einen Behördenapparat, der sich auf statistische Auswertungsverfahren versteht. Die narrativen Welten des späten Kafka scheinen auf besondere Weise durch einen – auch in seinen anderen Texten wirksamen – statistischen Blick bestimmt,¹³² für den alles nur vorläufig ist: das Gesehene wie auch die Analyse oder Auswertung des Gesehenen.

1.6 SPÄTSTIL UND BIOGRAPHIE

Biographisches ist für Kafkas Spätstil in zumindest drei Hinsichten relevant. Erstens geht der Spätstil aus einem eigentümlichen autobiographischen Schreibprojekt hervor (vgl. Kap. 3), zweitens zeigen sich in den literarischen Texten immer wieder markante Interferenzen mit biographischen Elementen und drittens ist er an werkbiographische Grundstrukturen gebunden.¹³³ In diesem Abschnitt wird die Frage nach der Bedeutung der Biographie für Kafkas Spätstil mit der Frage nach dem Biographischen vom Spätstil überhaupt eingeführt.

Wie bei seinen früheren Texten offeriert der Bezug auf Biographisches auch beim späten Kafka keine Letzterklärungen oder allgemein gültige Interpretationsdirektive.¹³⁴ Vielmehr öffnet er einen Problemhorizont. Bei dem auf eigentümliche Weise autobiographischen Schreibprojekt, das Kafka vermutlich Ende 1921 skizziert hat, ist die Fraglichkeit offensichtlich. Kafka war sich selbst nicht sicher, ob die de(kon)struktive Untersuchung von autobiographischen Elementen zur Überwindung seiner Schreibkrise überhaupt als Biographie bezeichnet werden könnte (vgl. NSF II 373 und Kap. 3.1). In zweiter Hinsicht, bei den Interferenzen mit biographischen Elementen, sticht ebenfalls das Verstörende ins Auge, sie gehen in der narrativen Ordnung der literarischen Texte nicht auf, sondern zeichnen sich durch ihren zersetzenden Witz aus (vgl. Tb 893, S 37 und Kap. 4.3).

Der werkbiographische Zusammenhang schließlich ist überschattet von Kafkas skeptischem Blick auf sein bisheriges literarisches Schreiben, der sich nicht zuletzt in den beiden berühmten Testamenten aus den Jahren 1921 und 1922 offenbart, in denen er Brod um die Vernichtung fast aller seiner Texte bitet (vgl. BaB 365 und 421f.). Die Kafka-Forschung hat auf die Testamente immer dann zurückgegriffen, wenn Fragen nach dem richtigen philologischen

¹³² Vgl. Benno Wagner: »Poseidons Gehilfe. Kafka und die Statistik«, in: Hans-Gerd Koch und Klaus Wagenbach (Hg.): *Kafkas Fabriken* (= Marbacher Magazin Nr. 100/2002), 2. Aufl., Tübingen: Gulde-Druck 2003, 109-130; sowie Burkhardt Wolf: »Die Nacht des Bürokraten. Franz Kafkas statistische Schreibweise«, in: *DVjs* 80 (2006), 97-127.

¹³³ Für die Interferenzen vgl. bes. Kap. 4. Die werkbiographischen Überlegungen in diesem Abschnitts werden zu Beginn von Kap. 2 fortgeführt.

¹³⁴ Eine derartige Inanspruchnahme von Kafkas Biographie in dogmatischer Hinsicht ist in der Forschung selten; Beispiele dafür lassen sich bei Hartmut Binder und Gerhard Rieck finden (vgl. bspw. Gerhard Rieck: *Kafka konkret. Das Trauma ein Leben*, Würzburg: K&N 1999).

oder editorischen Umgang mit seinen Texten diskutiert worden sind.¹³⁵ Die Frage nach den Konsequenzen der Testamente für das Schreiben im Anschluss an diese wird dagegen in der Forschung kaum diskutiert.¹³⁶ Tatsächlich belegen die Testamente, dass sich Kafka seine bisher geschriebenen literarischen Texte noch einmal vorgenommen und überaus kritisch beurteilt hat. Dementsprechend schließt er in den Texten ab 1922 nicht offen an seine früheren Texte an, vielmehr entstehen unter Kafkas Hand ab 1922 unwillkürliche Oppositionen und kritische Wiederaufnahmen, die es rechtfertigen, von so etwas wie Kafkas Spätstil zu sprechen.

Der Spätstil ist grundsätzlich mit dem Verdacht belastet, er würde die Biographie eines Künstlers allzu sehr ins Zentrum rücken.¹³⁷ Auch Adornos kurzer Text über den *Spätstil Beethovens* macht bereits zu Beginn unzweideutig klar, von welcher Art der Kunstwissenschaft er sich absetzen möchte: Feindbild ist eine Wissenschaft, die Biographie und Psychologie des Künstlers in den Mittelpunkt rückt und daraus die Kunst ableitet.¹³⁸ Daran ist positiv hervorzuheben, dass Adorno den Blick für dasjenige am Spätstil schärft, was in einer biographischen oder psychologischen Ableitung nicht aufgeht. Problematisch daran ist aber, dass bestimmte unhintergehbare Bezüge zur Biographie unberücksichtigt oder verschleiert werden und dass Adorno das seiner Ansicht nach dem Spätstil zugrundeliegende »Formgesetz«¹³⁹ allzu starr fasst, um die Distanz zur Biographie zu wahren. Beide Probleme werden im Folgenden genauer beleuchtet.

Die Frage nach dem Verhältnis von Biographie und Kunst ist besonders für die Literaturwissenschaft von grundlegender Bedeutung. Keine Dichterlesung findet statt, auf der nicht aus dem Publikum die Frage an den Autor oder die Autorin gerichtet wird, wie er oder sie denn auf dieses oder jenes gekommen sei. Was aus nichtwissenschaftlicher Perspektive unmittelbar einleuchtet, die

¹³⁵ Vgl. Roland Reuß: »~~Lesen, was gestrichen wurde~~: Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe«, in: *Einleitung zur FKA*, Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1997, 9-24.

¹³⁶ Eine Ausnahme ist bei Gerhard Neumann zu finden, der neben dem Hinweis auf die Bedeutung der Testamente auch auf die gesteigerte Bedeutung der Freundschaftsbeziehungen für den späten Kafka (vgl. Kap. 2) hinweist (vgl. »Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?« Franz Kafkas Tagebücher als Lebens-Werk«, in: Maria Moog-Grünwald [Hg.]: *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg: Winter 2004, 153-174, hier: 172).

¹³⁷ Kafka-Leser wie Jorge Luis Borges würden sich nicht zuletzt deshalb eher für die Verbindungen zu Texten anderer interessieren als für die Binnendifferenzierungen innerhalb des Korpus seiner Texte, weil für Borges Philosophen und Schriftsteller wie Zenon oder Lord Dunsany eher Kafkas Vorläufer sind als der »erste Kafka« (»el primer Kafka«), der Autor der Betrachtung (vgl. Jorge Luis Borges: »Kafka und seine Vorläufer« [span. 1951], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 5/2, übers. v. Karl August Horst, Curt Meyer-Clason und Gisbert Haefs, München: Hanser 1981, 114-117, hier: 117).

¹³⁸ Auch Kafkas Stil wurde dezidiert schon als Ausdruck seines Charakters analysiert (vgl. Marianne Sterling: *Die literarische Arbeit Kafkas als spezifischer Ausdruck seines Charakters. Versuch einer Deutung aus dem Blickwinkel der Anti-Psychiatrie*, Berlin: Pandora 2006).

¹³⁹ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 182.

Rückführung der Literatur auf die Lebenswelt des Autors oder der Autorin, sollte von der Wissenschaft in kritischer Distanz bewertet werden. Nicht selten wird die Triftigkeit von Bezügen zwischen Literatur und Leben allerdings auch in der Wissenschaft ebenso wenig kritisch wie distanziert aus besagtem Alltagsverständnis heraus postuliert. Dementsprechend gibt es sowohl in der Kafka-Forschung als auch in dem überschaubaren literaturwissenschaftlichen Forschungszweig, der die Frage nach dem Spät- oder Alterswerk eines Künstlers in den Mittelpunkt rückt, eine starke Neigung dazu, die Literatur auf die Künstlerbiographie zurückzuführen und durch nichts weiter als diese Rückführung selbst zu legitimieren.¹⁴⁰

Was bei Adornos Idiosynkrasie gegenüber derartigen Tendenzen aus dem Blickfeld gerät, ist das Späte des Spätstils. Das ist symptomatisch, denn dieses Späte kommt kaum ohne eine Verbindung von Werk und Leben aus. Dem Späten liegt eine zeitliche Spanne zugrunde, die sich in früh und spät einteilen lässt. Die Spanne nun kann, sofern sich der Spätstil – wie auch bei Adorno – auf einen Künstler bezieht, kaum anders gedacht werden als durch dessen in »früh« und »spät« unterschiedenen Schaffenszeitraum. Der Spätstil muss also in zweierlei Hinsicht an das Leben des Künstlers gebunden sein: Er muss erstens eine Nähe zum Tod des Künstlers oder zum Ende seines Schaffens aufweisen und zweitens muss ihm eine vom späten Schaffen unterscheidbare Schaffensphase vorausgehen. Diese systematische Verbindung zwischen Leben und Werk ist unhintergebar und wird auch durch mögliche Ausnahme- oder Grenzfälle in der Substanz nicht gefährdet.¹⁴¹ Das sei kurz veranschaulicht an dem vielleicht wichtigsten Grenzfall: Der Künstler produziert nach den Werken, die dem Spätstil zugerechnet werden, noch weitere, die nicht unter dem Spätstil gefasst werden können.

Ein prominentes Beispiel dafür ist Friedrich Hölderlin. Peter Szondi rechnet allein Hölderlins späte Hymnen zu seinem Spätwerk und grenzt sie damit einerseits von den zur gleichen Zeit entstehenden Oden und Elegien sowie andererseits von den später entstandenen Gedichten der Umnachtungszeit ab.¹⁴² Die für ein Spätwerk konstitutive Nähe zum Tod des Künstlers oder zum Ende des Schaffens rettet Szondi, indem er die überschaubare dichterische Produktion aus der so genannten Umnachtungszeit Hölderlins homogenisiert und über die Biographie direkt mit Tod und Ende affiziert. So adressiert Szondi die Zeit nach den Hymnen trotz ihrer Länge nicht nur schlicht als die »letz-

¹⁴⁰ Als ein besonders markantes Beispiel der aktuellen Kafka-Forschung möchte ich auf Hartmut Binders voluminösen Band zur *Verwandlung* hinweisen, der in beeindruckender Detailgenauigkeit alle biographischen Bezüge der Erzählung nachzeichnet und zugleich als die für das Verständnis des Textes wichtigsten postuliert (vgl. *Kafkas »Verwandlung«, Entstehung, Deutung, Wirkung*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2004).

¹⁴¹ Vgl. dazu Zanetti, *Avantgardismus der Greise?*, s. Anm. 67, 122.

¹⁴² Vgl. Peter Szondi: *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils* [1963], in: *Schriften I*, hg. v. Jean Bollack, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 289-314, hier: 291.

ten Jahre vor der Umnachtung«, sondern auch als die Zeit, »in welcher Hölderlin sich selbst um mehr als vierzig Jahre überleben wird.«¹⁴³ Sowohl vom Werk als auch vom Leben her markiert Szondi dadurch bereits in den späten Hymnen einen Endpunkt und lenkt zugleich von den später entstandenen Gedichten ab. Er führt vor, dass auch Grenzfälle wie die späten Hymnen Hölderlins durch geschickte Interpretation von Werk und Leben die Regeln, die sich ergeben, wenn das Späte des Spätstils ernst genommen wird, einhalten.

Darüber hinaus zeigt Szondi die Bedeutsamkeit der oben erwähnten zweiten Regel, nach der sich die Texte des Spätstils signifikant von Texten einer früheren Phase unterscheiden müssen, indem er als entscheidenden Unterschied zwischen den späten Hymnen einerseits und den späten Elegien und Oden andererseits ausmacht, dass Letztere mit dem vorher Produzierten in einer Kontinuität stehen und Erstere als Repräsentanten des Spätstils nicht. Szondis etwas nebulöse Formulierung, dass er den Begriff des Spätwerks »eher stilkritisch denn biographisch« verwendet, meint genau dies: Zur Absetzung von Verwendungsweisen des Spätstil-Begriffs, die nichts weiter versuchen, als die Texte auf das Leben zurück zu beziehen, liegt der Schwerpunkt Szondis auf dem Stilvergleich von Texten unterschiedlicher Schaffensphasen.¹⁴⁴ Trotzdem bleibt die Biographie in Szondis Formulierung ein nicht wegzuidividierender Bezugspunkt.

Adorno demgegenüber versucht, das Untriftige einer biographischen Deutung in direkter Konfrontation nachzuweisen, sie in Gänze zu widerlegen. Das wird besonders deutlich bei seinen Überlegungen zum Tod. Zwei Argumente führt Adorno gegen die Behandlung des Todes in einer biographischen oder psychologischen Deutung an: Der Tod kann nicht bruchlos in den Werken zum Ausdruck gebracht werden, da er »einzig den Geschöpfen, nicht den Gebilden auferlegt«¹⁴⁵ ist. Außerdem werden nicht die sterbliche Subjektivität oder die Sterblichkeit des Subjekts im Spätwerk zum Ausdruck gebracht, sondern die Subjektivität verlässt die späten Werke und verweigert sich dadurch einer Logik des Selbstaudrucks.

Besonders mit dem zweiten Argument demonstriert Adorno sein argumentatives Geschick. So bringt er in einer weiteren Wendung im Kontrast zu Ausdruck und Subjektivität den von Walter Benjamin entwickelten Begriff des »Ausdruckslosen«¹⁴⁶ als einen für das Spätwerk wichtigen Begriff ins Spiel.

¹⁴³ Ebd., 289.

¹⁴⁴ Christoph König hat darauf hingewiesen, dass Szondi mit der von Adorno entlehnten Formel der »Logik des Produziertseins« auch die Beziehungen von Werken untereinander analysiert (»Loslösungsakte. Zur Vernunft in literarischen Werken«, in: Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe [Hg.]: *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag*, Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, 268-273, hier: 273), was eine werkbiographische Perspektive wie beim Spätstil einschließt.

¹⁴⁵ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 182. Im Übrigen ist das eine durchaus diskussionswürdige These.

¹⁴⁶ Vgl. zu Benjamins Begriff des *ausdruckslosen Ausdrucks* Burkhardt Lindner: »Goethes Wahlverwandtschaften«. Goethe im Gesamtwerk«, in: ders. (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wir-*

Ungeachtet dessen sind neben dem bereits erwähnten Hauptargument, dass der Begriff des Spätstils ohne Bezugnahme auf die Biographie kaum möglich ist, seiner Ablehnung jeglicher biographischen Deutung drei weitere Argumente entgegenzuhalten: Wenn Adorno zum Abschluss seiner Argumentation festhält, dass »die meisterliche Hand« im Spätwerk »[v]om Tode berührt« wird, so ist auch bei ihm deutlich eine Bezugnahme auf die biographische Situation des Künstlers bemerkbar.¹⁴⁷ Durch diese Bezugnahme drückt sich zwar kein künstlerisches Subjekt aus – zumindest nicht direkt –, aber, und damit komme ich zum zweiten Argument, das ist auch gar nicht notwendig. Bei Adorno wird der Rückgriff auf die Biographie mit der These, dass in einem solchen Fall im Werk der Ausdruck eines künstlerischen Subjekts zu finden sein muss, kurzgeschlossen. Dagegen ist festzuhalten, dass es Bezüge zur Biographie gibt, die nicht in der Theorie des Ausdrucks aufgehen. In vielen Werken vor allem den literarischen lassen sich leicht eine Unmenge von Splittern aus der Künstlerbiographie finden, die durch den Terminus *Ausdruck* überbewertet werden würden. Darunter fallen bei Kafka die bereits erwähnten Interferenzen mit biographischen Elementen.

Als Drittes ließe sich Adorno entgegenhalten, dass er mit der Ausgrenzung alles Biographischen den Blick auf das Phänomen des Spätstils allzu sehr beschränkt. So vorsichtig man sein sollte bei Spekulationen über Verbindungen zwischen Leben und Werk, so wenig sollte man sie im Vorhinein bereits ausschließen. Die Ableitung des Werkes aus dem Leben des Autors mag den wissenschaftlichen Blick trüben, insofern dadurch das Werk zum bloßen »Dokument«¹⁴⁸ herabgewürdigt wird, gleichwohl kann es hilfreiche biographische Erklärungsmuster für Veränderungen im Stil geben, die je nach Triftigkeit geprüft werden sollten. Dazu gehören auch jene Elemente, die landläufig mit dem Phänomen des Altersstils verbunden werden.¹⁴⁹ Das Problem der üblichen Verwendungsweise des Begriffs liegt darin, dass es dabei weniger um eine genaue (stilistische) Analyse des Werkes oder die Entdeckung eines »Formgesetz[es]«¹⁵⁰ geht als vielmehr um dem Versuch, möglichst viele Werk-elemente als sedimentierte Alterserfahrung zu identifizieren.¹⁵¹

kung, Stuttgart: Metzler 2006, 472-493, hier: 489f.

¹⁴⁷ In einer essayistischen Volte wiederholt Edward W. Said Adornos ambivalente Einstellung zum Verhältnis von Tod und Spätstil, wenn er einerseits im Sinne von Adorno festhält, dass der Tod in den späten Werken als Ironie erscheint, und andererseits den Umstand, dass die späten Werke auch bei Adorno in ihrer Spätheit an den Tod gemahnen, als eine zweite Form von Ironie behauptet (vgl. *On late Style. Music and Literature against the Grain*, New York: Pantheon 2006, 24).

¹⁴⁸ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 180.

¹⁴⁹ Vgl. zum Verhältnis von Alter und Literatur: Thomas Küpper: *Das inszenierte Alter. Seniorität als literarisches Programm von 1750 bis 1850*, Würzburg: K&N 2003.

¹⁵⁰ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 1, 182.

¹⁵¹ Das würde nach Ralf Simon wahrscheinlich unter »die an sich wenig ergiebige Rede über Alterswerke« fallen (vgl. »Gespenster des Realismus«, s. Anm. 77, 202). Simon vertritt die These, dass der »Begriff des Alterswerks« erst zu einer »ästhetischen Kategorie« wird, wenn »er im

Adorno demgegenüber ist daran gelegen, die größtmögliche Differenz zwischen dem von ihm für den Spätstil als konstitutiv erachteten »Formgesetz« und einer auf die Biographie des Autors zurückgreifenden Verwendungsweise des Spätstil-Begriffs nachzuweisen. Dieses Ansinnen hat zur Folge, dass das Formgesetz allzu starr formuliert wird, um die Differenz nicht zu gefährden. So triftig und eindeutig ein solcher starr formulierter Spätstil auf den ersten Blick zu sein scheint, so problematisch ist er auf den zweiten Blick. Die mit der Klassifizierung *Spätstil* oder *Spätwerk* einhergehende Verallgemeinerung wird, wenn sie allzu starr verstanden wird, schlicht und einfach falsch. Denn der Widerstand der einzelnen und aus unzähligen Einzelheiten zusammengesetzten Werke gegen die Verallgemeinerung entwickelt sich zum Widerspruch, Einspruch und schließlich zum Vorwurf der Falschheit, wenn die Klassifizierung nicht ein Mindestmaß an Flexibilität und Variabilität aufweist.

Edward W. Said führt in seinen Essays zum Spätstil dessen Variabilität vor, indem er das jeweilige Besondere des Spätstils verschiedener Autoren gruppierend wieder zusammenfügt. So findet er in den späten Stücken von Shakespeare, Sophokles und Verdi »the accepted notion of age and wisdom [...] that reflect a special maturity, a new spirit of reconciliation and serenity often expressed in terms of a miraculos transfiguration of common reality.«¹⁵² Nicht nur die Variabilität, sondern auch die Flexibilität des Spätstil-Begriffs demonstriert Said, wenn er wenige Sätze später sein eigenes Interesse zum Ausdruck bringt und einen zweiten Spätstiltyp vorstellt:

It is this second type of lateness as a factor of style that I find deeply interesting. I'd like to explore the experience of late style that involves a nonharmonious, non-serene tension, and above all, a sort of deliberately unproductive productiveness going against...¹⁵³

Was Said hier als zweiten Typ von Spätstil umschreibt, ist nichts anderes als der Spätstil-Begriff von Adorno, auf den sich Said emphatisch zurückbezieht. Mit der Einordnung leistet Said, wogegen Adorno sich gesträubt hat: eine Flexibilisierung des Spätstil-Begriffs und damit eine Beschränkung des Absolutheitsanspruches des von ihm in den Mittelpunkt gerückten Formgesetzes. Neben seiner unzweifelhaften Oppositionshaltung der biographisch orientierten Kunstwissenschaft gegenüber mag ein weiterer Grund für Adornos Widerstand gewesen sein, dass für ihn die Spätstilkonzeption eine weit größere Bedeutung hatte, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Nicht nur Said war aufgefallen, dass Adornos eigener Stil – und überhaupt der Stil der von Adorno präferierten ästhetischen Moderne – in Adornos Sinne ein später

Konzext einer Modernetheorie eine ästhetische Relevanz zugesprochen bekommt, die allein aus dem Altern nicht herleitbar wäre.« (vgl. ebd., 203).

¹⁵² Said, *On late style*, s. Anm. 147, 6.

¹⁵³ Ebd., 7.

ist.¹⁵⁴ »And in so many ways, the concept of lateness [...] comes for Adorno to seem *the* fundamental aspect of aesthetics and of his own work as critical theorist and philosopher.«¹⁵⁵

Für Adorno stand also mit einer möglichen Aufweichung oder Zersetzung des Spätstils nicht nur der systematische Zusammenhang zwischen einigen späten Werken von für Adorno wichtigen Künstlern, sondern auch sein eigenes Denken und Schreiben auf dem Spiel.¹⁵⁶ Szondi dagegen nähert sich der Frage des Spätstils tentativ und fürchtet auch nicht die Gefahr der Verundeutlichung durch diffuse Erläuterungen wie die folgenden:

Zu zeigen wäre, wie Hölderlins Hymnensprache – im Gegensatz zu den letzten Gedichten der Umnachtungszeit – teilhat an jener paradoxen Verschränkung von Entschlossenheit zum Äußersten und von Zaghafteigkeit, von Kühnheit und Demut, Kraft und Schwäche, die für die Spätwerke von Künstlern kennzeichnend ist, die ihr Werk nicht der abgeklärten Heiterkeit zuführen, sondern mit weltabgewandtem Eigensinn über einen Schatten zu springen trachten, der nicht nur der ihre ist, sondern auch der ihrer Zeit.¹⁵⁷

Es verwundert nicht, dass Szondi sich in seiner Studie darauf beschränkt hat, den Übergang zu Hölderlins Spätstil in seinen Texten nachzuzeichnen und nicht versuchte, allzu banale Verschränkungen wie jene von Kraft und Schwäche oder Kühnheit und Demut mit Leben zu füllen. Es wird eine Aufgabe dieser Studie sein, den richtigen Platz zu finden zwischen der Strenge von Adornos Spätstilbegriffs und der Weite anderer Konzeptionen wie jener Szondis.

¹⁵⁴ Auch für Shierry Weber Nicholson ist jener Gedanke zentral: »[A]s his work ages for us, we come to see that his oeuvre as a whole is best characterized by a term that is one of his central concerns, *late works*.« (*Exact imagination, late work. On Adorno's aesthetics*, Cambridge: MIT Press 1999, 7). Gewissermaßen behandelt sie Adorno so, als wäre er selbst einer der Autoren, über die er schreibt; so setzt sie seine frühen Essays und die Texte der »mittleren Periode« von der *Ästhetischen Theorie* ab, zu der Nicholson bemerkt, dass sie sicherlich ein Werk sei, das Adornos eigenem Spätstil zugerechnet werden kann (vgl. ebd., 49).

¹⁵⁵ Said, *On late style*, s. Anm. 147, 14.

¹⁵⁶ In Fortführung des Gedankens wäre zu überlegen, inwiefern die in Bezug auf den Spätstil festgestellte Rigidität und Starrheit bei Adorno grundsätzlich ihr Unwesen treiben.

¹⁵⁷ Szondi, *Der andere Pfeil*, s. Anm. 142, 291.

2. KAPITEL: BROD – SCHREIBER – KAFKA

*Es ist leichter Glut zu sein als Mensch und zu glühen.*¹

Würden biographische Ereignisse einen Spätstil begründen, so wäre bei Kafka nichts so naheliegend wie die Annahme, die Diagnose der Tuberkulose im Herbst 1917 sei Grund und Ursprung des Spätstils gewesen. Tatsächlich wird in der Forschung, wenn von Kafkas Spätwerk oder seinen späten Texten die Rede ist, häufig das Jahr 1917 als Beginn genannt.² Trotz aller Diskontinuitäten zwischen der Biographie eines Autors und seiner Texte eignet sich die Bezugnahme auf biographische Hintergründe nicht zuletzt zur zeitlichen Einordnung. Der Begriff *Spätstil* erleichtert es indes, sich maßgeblich auf die Texte zu konzentrieren und aus deren Verfasstheit Einteilungskriterien zu gewinnen.³ In einer solchen Perspektive zeigt sich: Erst die Texte zwischen 1922 und 1924 lassen es trotz ihrer jeweiligen Einzigartigkeit und ihrem Widerstand gegen die Subsumption unter ein Allgemeines sinnvoll erscheinen, von einem Spätstil Kafkas zu sprechen.

Die wenigen Texte Kafkas zwischen 1917 und 1921 wären demgegenüber lesbar als Texte des Übergangs. Als später bezieht sich ein Stil konstitutiv auf mindestens einen früheren Stil zurück, von dem er sich absetzt, und er bezieht sich auf ein Ende, dem der Spätstil näher zu sein vorgibt, als die Gesamtheit dessen, worauf sich der Spätstil zurückbezieht. Der Rückbezug selbst ist häufig als Resümee, Schlusstrich oder Bilanz lesbar. Dementsprechend kreisen die Texte des Übergangs um die bloße Möglichkeit zu resümieren, eine Bilanz oder einen Schlusstrich zu ziehen; doch zielloos kreisen sie. Hier eine kurze Übersicht zu den Texten zwischen Herbst 1917 und 1921 und ihren Bilanzierungsversuchen:

¹ Ein Satz aus einem Brief von Adolf Schreiber, das Max Brod als Motto seinem Buch über Schreiber voranstellt (*Adolf Schreiber. Ein Musikerschicksal*, Berlin: Welt Verlag 1921, 5). In diesem Kapitel wird aus dem Buch durch eingeklammerte Seitenzahlen im Text zitiert.

² Vgl. z. B. im Rückbezug auf Brod Ekkehard W. Haring: »Auf dieses Messers Schneide leben wir ...«. *Das Spätwerk Franz Kafkas im Kontext jüdischen Schreibens*, Wien: Braumüller 2004, IX.

³ Ebenso verfahren Theodor W. Adorno (*Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 180) und Peter Szondi (*Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils* [1963], in: *Schriften I*, hg. v. Jean Bollack, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 289-314, hier: 291). Zum Verhältnis vom Spätstil zum Altersstil und zur Frage nach der Bedeutung der Biographie für den Spätstil vgl. Kap. 1.6.

Es beginnt mit den zu Lebzeiten unveröffentlichten und in ihrem ästhetischen Wert umstrittenen Zürauer Aphorismen (1917/18),⁴ in denen Kafka sich zuweilen mit der Attitüde des Altersweisen an einer Bilanz seines Weltwissens versucht. In direkter zeitlicher Nähe beziehen sich Texte aus dem Herbst 1917 wie <Die Wahrheit über Sancho Pansa> oder <Das Schweigen der Sirenen>, nicht nur – wie andere Texte aus der Zeit 1916/17 – auf Stoffe aus der kulturellen Tradition zurück, sondern sie sind bemüht, die Deutungsgeschichte durch einen besonderen Akzent oder eine neue Perspektive gewissermaßen umzukehren oder zumindest zu zäsurieren. Für diesen Typus gibt es auch Ende 1920 noch ein paar wenige Beispiele wie beispielsweise <Das Stadtwappen>.⁵

Offensichtlich ist der im Jahr 1919 geschriebene unabgeschickte <Brief an den Vater>, in dem Kafka sein Leben als eine fortwährende Auseinandersetzung mit dem Vater Revue passieren lässt und in dem er am Ende die Hoffnung auf eine, wenn auch zwiespältige, Beruhigung und Erleichterung ihrer beider Leben äußert, der Versuch einer Art Resümee: »[D]ass es uns beide ein wenig beruhigen und Leben und Sterben leichter machen kann« (NSF II 217). Als der erste längere explizit literarische Schreibversuch nach gut zwei Jahren Pause handeln eine Anzahl von Kurztexten und Fragmenten vom Frühjahr 1920 allesamt von einem imaginären »Er«, das beim Versuch, über die eigenen Möglichkeiten wie die Möglichkeiten von Literatur überhaupt Rechenschaft abzulegen, nur auf Unmöglichkeiten stößt, vor allem auf die Unmöglichkeit, unter irgendetwas qua Rechenschaft einen Schlussstrich zu ziehen. Zuletzt sind zu nennen eine Reihe von kurzen Erzählungen und Aufzeichnungen von Ende 1920, in denen Kafka als Textmaschine nach einem für ihn üblichen Mechanismus, Energien aus dem Briefverkehr mit Milena Jesenská in die literarische Produktion umleitet. Nicht nur der Mechanismus ist der übliche, auch die Texte selbst funktionieren nach für Kafka typischen Verfahren, mit einem Schwerpunkt auf dem Verfahren der Einschränkung.⁶

Das erste Resümee, die erste Schlussabrechnung, die erste Bilanz, die in der Weise gelungen ist, dass sie als initiativ für Kafkas Spätstil angesehen werden

⁴ In den letzten Jahren wurde immer wieder versucht, die Zürauer Aphorismen trotz der erwähnten, unter anderen von Adorno vertretenen Skepsis (vgl. »Aufzeichnungen zu Kafka« [1953], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1, Nördlingen: WBG 1998, 254-287, hier: 256) als Schlüsseltext zu deuten (vgl. bspw. Roberto Calasso: *K.*, übers. v. Reimar Klein, München: Hanser 2006).

⁵ Gerade am Beispiel der auch im <Stadtwappen> verhandelten Babel-Mythen, mit denen sich Kafka zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens literarisch auseinandersetzte, lassen sich die je verschiedenen Strategien im Umgang mit der kulturellen Tradition extrapolieren (vgl. bspw. Bettine Menke: »... beim babylonischen Turmbau«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann [Hg.]: *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg i. Br., Berlin: Rombach 2006, 90-114 und Malte Kleinwort: »Kafka in Babels Ruinen. Zwei biblische Motive und zwei Schreibtendenzen in Kafkas Texten«, in: Karol Sauerland und Ulrich Wergin [Hg.]: *Literatur und Theologie*, Würzburg: K&N 2005, 7-18).

⁶ Vgl. Malte Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, Würzburg: K&N 2004, 213-232.

kann und einige seiner Momente vorwegnimmt oder präfiguriert, ist ein Resümee weder *von* Kafka noch *über* ihn, sondern es ist Brods knapp 80-seitige biographische Bilanzierung von Adolf Schreibers Leben aus dem Jahr 1921. Mitte April 1921 schreibt Kafka in Matliary an seinen Freund Max Brod:

Liebster Max, gleich wie ich das Buch bekommen habe, habe ich es an diesem Tag zweimal, fast dreimal gelesen dann gleich weggeborgt, damit es schnell weiter gelesen werde; nachdem ich es bekommen habe, habe ich es zum viertenmal gelesen und jetzt wieder weggeborgt, solche Eile hatte ich. (Br 315)

Das Buch, das eine solche Lese- und Verleihungswut bei Kafka auslöste, ist jene von Brod verfasste Biographie Adolf Schreibers. Schreiber, von dessen Talent Brod überzeugt war und dem Brod (vergeblich) zum Erfolg zu verhelfen versuchte, nahm sich 1920 im Wannsee nach einem letzten beruflichen Misserfolg mit 37 Jahren das Leben.⁷ Im Brief von 1921 fährt der damals 37-jährige Kafka mit einer Erklärung für seine Eile beim Lesen und das sofortige Wegborgen fort:

Aber es ist verständlich, denn das Buch ist so lebendig und wenn man einige Zeit im dunklen Schatten gestanden ist und solches Leben sieht, drängt man sich hinein. Es ist kein eigentlicher Nachruf, es ist eine Hochzeit zwischen euch beiden, lebendig und traurig und zum Verzweifeln wie eben eine Hochzeit ist für die welche heiraten und glücklich und zum Augenaufreißen und zum Herzklopfen für die welche zusehen und wer könnte zusehn, ohne selbst dabei zu heiraten und liege er auch im allereinsamsten Zimmer. (Br 315)

Die Bilder und imaginierten Handlungen, die Kafka zur Begründung seiner Eile und Begeisterung für das Buch verwendet, sind angesichts seines Inhalts keineswegs selbstverständlich. Die zu erwartende Reaktion – Identifikation mit dem Künstler, Adolf Schreiber, und Mitgefühl für sein tragisches Schicksal als verkanntes und letztlich durch seine beruflichen und privaten Misserfolge in den Selbstmord getriebenes Genie – bleibt völlig aus. Stattdessen feiert Kafka die Lebendigkeit und das Leben des Buches.

Das Elend, das Schreiber widerfahren ist, aber von Kafka außen vor gelassen wird, erscheint überraschenderweise auf der Seite des imaginären Lesers, der sich »im allereinsamsten Zimmer« befindet und »einige Zeit im dunklen Schatten gestanden ist« (Br 315). Dieselbe Umkehrung der Erwartung ist bei der Hochzeit und den daran anschließenden Reflexionen zu finden. So stellt das Buch bei Kafka – erste Umkehrung – eine Hochzeit zwischen Brod und Schreiber und keinen Nachruf oder Abschiedsgruß dar; so ist die Hochzeit für das Hochzeitspaar – zweite Umkehrung – überraschenderweise »traurig und zum Verzweifeln«; und so heiraten die der Hochzeit bloß Beiwohnenden und

⁷ Nach meiner Kenntnis hat die Literaturwissenschaft zu Kafka diesem Buch von Brod mit einer Ausnahme keine Bedeutung beigemessen; die Ausnahme ist zu finden in: Elke Siegel: *Entfernte Freunde. Nietzsche, Freud, Kafka und die Freundschaft der Moderne*, Würzburg: K&N 2009, 220.

nicht direkt am Akt beteiligten – dritte Umkehrung – schon durch das Zusehen mit (vgl. Br 315).

Während die Traurigkeit und Verzweiflung des Hochzeitspaares aus Kafkas ambivalenter Einstellung zur Ehe zu erklären sind,⁸ verdeutlichen die anderen Überraschungen Kafkas prozessuale Begegnung mit dem Buch. Statt einer einfachen und naheliegenden Identifikation mit Schreiber, bei der Kritik und Reflexion untergeordnete, womöglich die Identifikation gefährdende Rollen gespielt hätten, kommt es über den Umweg einer Begeisterung für das Buch zu einer ungleich widerstandsfähigeren Identifikation mit Brod und Schreiber im oszillierenden, Distanz zur jeweiligen Identifikationsfigur wahren Wechsel. Durch das Mitheiraten qua Zusehen formt sich ein Dreieck des Begehrens zwischen Brod, Schreiber und Kafka. Zu Schreiber wird Kafka, insofern er wie dieser Brods Gatte wird; zu Brod wird Kafka, insofern er wie jener Schreibers Gatte wird. Ganz wird er weder der eine noch der andere, da er nur in dem Maße der eine werden kann, wie er nicht der andere wird und vice versa.⁹

In Verbindung mit den noch zu untersuchenden Texten aus dem Jahr 1922 zeigt sich die Relevanz dieser Wahlverwandtschaften. In schematischer Vorschau: Brod-Figuren oder Figurenkomplexe als solche, die dem Bereich der Förderung, Vermarktung oder Verwaltung von Kunst zugerechnet werden können, sind der Impresario in *Erstes Leid*, der Impresario in *Ein Hungerkünstler*, der Forscherhund in den *<Forschungen eines Hundes>* und die Beamten – Brod war von Beruf Postbeamter – im *Schloss*. Schreiber-Figuren als solche, die dem originären Bereich der Kunstproduktion zugerechnet werden können, sind der Trapezkünstler, der Hungerkünstler, die Combo von Musikhunden und der Landvermesser in den gleichen Texten. Einen Hinweis auf die Nähe zwischen Brod und einer Institution wie dem Schloss, dessen zentrale Aufgaben, Verwaltung und Kontrolle sind, gibt Kafka, wenn er Brod im Brief als »das immer offene Auge, die nicht versiegende Quelle« charakterisiert (Br 316).¹⁰ Idealerweise ruht eine Institution der Überwachung nie und materialiter schafft sich eine Institution der Verwaltung durch die eigene Arbeit neue Arbeit. Der Rückbezug von literarischen Figuren auf reale Personen, das wird im Folgenden zu zeigen sein, begrenzt den Deutungsraum der Texte keineswegs auf biographische Zusammenhänge, sondern öffnet ihn für die Frage nach den für Kafkas späte Texte grundlegenden Charakteristika.

⁸ Kafka hat sich in seinem Leben mehrmals verlobt, ohne zu heiraten. Stets stand der Sehnsucht nach einer bürgerlichen Existenz die Angst davor entgegen.

⁹ Zum Verhältnis der beiden Freunde zueinander vgl. Siegel, *Entfernte Freunde*, s. Anm. 7, 195-236; sowie Hans-Gerd Koch: »Kafkas Max und Brods Franz: Vexierbild einer Freundschaft«, in: Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen: Niemeyer 2001, 245-256.

¹⁰ Passend dazu weist Klamm in den Briefen an K. darauf hin, dass er ihn »nicht aus den Augen verlieren« (S 40) werde beziehungsweise dass er ihn »im Auge« (S 187) behalten werde.

In Kafkas Texten vor 1922 finden sich über die Jahre verteilt nur ein paar wenige Künstler-Figuren: der Affe Rotpeter aus *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), der über seine künstlerische Arbeit allerdings nicht viel erzählt, die Kunstreiterin in *Auf der Galerie* (1916/17) und der Maler Titorelli in *Der Process* (1914). In signifikanter Häufung sind Künstler-Figuren erst in den späten Texten zwischen 1922 und 1924 zu finden. Wie bereits erwähnt, sind das der Trapezkünstler aus *Erstes Leid* (1922), der Hungerkünstler aus der gleichnamigen Erzählung (1922), die Musikhunde aus den *<Forschungen eines Hundes>* (1922) und schließlich Josefine aus *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (1924). In den folgenden vier Abschnitten werde ich einige der für Kafkas Spätstil wichtigen Motive aus der von Brod verfassten Künstlerbiographie Adolf Schreibers vorstellen.

2.1 UNMUSIKALITÄT – UNGESCHICKLICHKEIT – DISSONANZ

Es ist auffällig, dass in drei Texten von Kafka nach 1921, in *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in *<Forschungen eines Hundes>* und in *<Der Bau>* die Musik eine zentrale Rolle einnimmt. In Kafkas Texten vor 1922 kommt die Musik als Thema nur vereinzelt vor. Zu nennen wäre ein Abschnitt des frühen Novellenprojekts *Beschreibung eines Kampfes*, einige Stellen aus dem Romanfragment *Der Verschollene* und vor allem eine prominente Stelle in *Die Verwandlung*. Einige wichtige Überlegungen zur Musik sind darüber hinaus in Kafkas Briefen an Milena Jesenská zu finden.¹¹

Es mag Kafkas an den späten Texten abzulesendes Interesse an der Musik ganz generell befördert haben, dass Adolf Schreiber ein Komponist war. Mehr noch dürfte für Kafkas Texte von Bedeutung gewesen sein, wie Schreibers Musik und seine Aufführungspraxis von Brod beschrieben und kontextualisiert wurden. Zum Verständnis der Bedeutung Schreibers möchte ich einleitend zwei der zentralen Momente der Musik bei Kafka vorstellen.

Erstens wird der Musik eine Gemeinschaft stiftende Kraft zugesprochen. Das zeigt sich beim Kandidatenumzug für die Richterwahl oder beim Naturtheater von Oklahoma in *Der Verschollene*,¹² aber vor allem in der *Josefine*. Dieses in vielen Texten der Romantik wichtige Moment der Musik zielt in spekulativer Lektüre nicht nur auf eine Rezeptionsgemeinschaft, sondern auf eine Ge-

¹¹ Für einen umfassenden Forschungsüberblick zum Thema »Kafka und Musik« und wichtige Überlegungen zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Kafka vgl. Bettine Menke: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München: Fink 2000, 29-135, 610-655, 729-768. Nicht nur, was diesen Bereich der Kafka-Forschung anbelangt, haben Wolf Kittler und Gerhard Neumann den Weg geebnet (vgl. bspw. Wolf Kittler: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten Franz Kafkas*, Erlangen: Palm und Enke 1985; Gerhard Neumann: »Kafka und die Musik«, in: ders. und Wolf Kittler [Hg.]: *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach 1990, 391-398.).

¹² Für den Kandidatenumzug vgl. V 321-334.

meinschaft, einen Zusammenhang, eine innere Zusammengehörigkeit oder Solidarität in den Texten selbst. Die jeweils gestiftete Gemeinschaft ist bei Kafka indes instabil;¹³ sie wird ge- oder gar zerstört durch parallele Prozesse, die einer Homogenisierung und Vereinheitlichung der Gemeinschaft zuwiderlaufen. Kafka zeichnet an den betreffenden Stellen ein sehr genaues Bild von Massenphänomenen und -dynamiken, die für moderne Gesellschaften charakteristisch sind.¹⁴

Kafkas Konzept »kleiner Litteraturen«, das er im Dezember 1911 – inspiriert durch seinen Freund vom jiddischen Theater, Jizchak Löwy – entwickelt und das für die Funktionsweise von Gemeinschaften in seinen Texten zentral ist (zum Konzept vgl. Tb 312-315 und 326), wird in seinen späten Texten in erster Linie von Josefine und den sieben Musikerhunden in <*Forschungen eines Hundes*> und in zweiter Linie von Kafka selbst umgesetzt. Bei der Umsetzung Kafkas geht es im Hinblick auf eine Charakterisierung des Spätstils weniger um diejenigen Teile des Konzepts, die für seine Texte grundsätzlich einen wichtigen Bezugspunkt bilden, also die von Gilles Deleuze und Felix Guattari herausgearbeiteten Merkmale der kleinen Literatur: »Deterretorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung.«¹⁵ Vielmehr gibt es Anzeichen für die Umsetzung eines bei Deleuze und Guattari weniger bedeutsamen Charakteristikums des Konzepts: Es handelt sich bei der kleinen Literatur um eine »im einzelnen schlechte[] Litteratur« (Tb 314). Diese erst einmal ketzerisch anmutende These wird anhand der Lektüre von Passagen aus der zweiten Hälfte des *Schlosses*, von den <*Forschungen eines Hundes*> und von *Eine kleine Frau* zu belegen sein. *Schlecht* ist die Literatur lediglich insofern, als dass sie durch den Eindruck des Vorläufigen, mithin durch ihre Fragmentarizität sowie durch die fehlende Spannung oder Langatmigkeit in Widerspruch mit den üblichen Ansprüchen an eine *gute Literatur* geraten (vgl. Kap. 6.2 und 8.1).

Zweitens ist im Hinblick auf die Musik in Kafkas Texten zentral, dass sie häufig mit oppositionellen Phänomenen in Verbindung gebracht wird: der Unmusikalität, dem Schweigen und dem bloßen Laut, Geräusch oder Klang. Fristen normalerweise Geräusche im Bereich der Musik eher ein Schattendasein, präsentiert sich die Musik bei Kafka, die von Deleuze und Guattari wohl als Erste systematisch untersucht worden war, in Umkehrung dieses Verhält-

¹³ Joseph Vogl formuliert diesen Zusammenhang im Anschluss an Überlegungen von Gilles Deleuze und Felix Guattari (*Kafka. Für eine kleine Literatur* [frz. 1975], übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976) sowie von Jean Luc Nancy (*Die undarstellbare Gemeinschaft*, übers. v. Gisela Felber und Jutta Legueil, Stuttgart: Schwarz 1988) folgendermaßen: »Der Gesang, der Mythos konstituiert Gemeinschaft, ohne sie zu vollenden, indem er sie unterbricht und gerade durch seine eigene Unterbrechung darstellt.« (*Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München: Fink 1990, 222).

¹⁴ Vgl. dazu den eifrigen Kafka-Leser Elias Canetti mit seinem Standardwerk *Masse und Macht* [1960], 30. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 2006.

¹⁵ Deleuze und Guattari, *Kafka*, s. Anm. 13, 27.

nisses nahezu als ein Sonderfall von Geräuschen, Klängen oder Lauten. Dies zeigt sich vor allem beim eigentümlichen Pfeifen der Sängerin Josefine, aber auch im *Schloss* beim Summen in der Hörmuschel des Telefons (S 36), beim Zischen im <Bau> oder beim Rascheln in *Die Sorge des Hausvaters*.¹⁶ Die Erzählung <Das Schweigen der Sirenen> ist ein solcher Ort der Extreme, an dem die Musik schon fast keine Musik mehr ist, der Laut kaum noch Laut genannt werden kann und sich die Kommunikation zwischen Odysseus und den Sirenen kaum noch in den Grenzen traditioneller Auffassungen von Sprache abspielt. Ganz ähnlich verhält es sich mit den schweigend hüpfenden Musikhunden. Wolf Kittler bilanziert die hier skizzierten Zusammenhänge folgendermaßen:

Weder das Verschmelzen einzelner Töne zur Gestalt einer Melodie [...] noch die Gesetze der Harmonik sind das Kennzeichen dessen, was Musik bei Kafka heißt. Es sind vielmehr Klänge von der Art, wie sie Grillparzers Spielmann liebt, Töne, die sich nicht durch ihr Aufgehobensein in einer musikalischen Struktur, sondern durch die Grenzen des Musikalischen definieren: durch das Schweigen und durch das Geräusch.¹⁷

Bevor im Folgenden die Nähe von Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*, von dem Kafka schon früh fasziniert war und über den er in seinen Briefen an Milena Jesenská aus dem Jahr 1920 einige bemerkenswerte Überlegungen anstellte, und Brods *Schreiber*-Buch herausgearbeitet wird, soll kurz das vielleicht wichtigste Phänomen umrissen werden, das bei Kafka der Musik inhärent und zugleich entgegengesetzt ist: die Unmusikalität, die üblicherweise die Unfähigkeit, über etwas wie Musik ein gerechtfertigtes ästhetisches Urteil abzugeben, bezeichnet. Eng verbunden damit ist die Unfähigkeit verbunden, Musik in der Weise zu machen, dass es allgemein anerkannten ästhetischen Standards genügt. Die musikalische Praxis, die bei Kafka durch Unmusikalität gekennzeichnet ist, vermag es ganz in dem üblichen Sinne nicht – und hier beziehe ich mich zurück auf Wolf Kittler (s. o.) –, die Gesetze der Harmonik einzuhalten, so dass die einzelnen Töne disparat bleiben und nicht zu einer Melodie verschmelzen. Zwei Momente sind an dieser Aufführungspraxis hervorzuheben: die Unmöglichkeit, eine harmonische Einheit, einen wohlgeordneten Zusammenhang zu präsentieren und das Unkonventionelle der Aufführung, das Unverhältnis zu der durch die Gesetze der Harmonik bestimmten Tradition.

Beide Momente sind wichtige Bestandteile von Kafkas Stil. Sie werden im Spätstil auf neue Weise problematisiert und reflektiert, so dass Unkonventionalität und mehr oder minder kalkulierte Disharmonie – Bettine Menke

¹⁶ Vgl. für das Zischen in <Der Bau> bspw. NSF II 624 sowie für das Rascheln in *Die Sorge des Hausvaters* DzL 284.

¹⁷ Wolf Kittler: »His master's voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas«, in: Gerhard Neumann und ders. (Hg.): *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach 1990, 383-390, hier: 385.

schlägt in diesem Zusammenhang den Begriff »Ana-Grammatik«¹⁸ vor – in Kafkas späten Texten auf neue Widerstände treffen. Die Crux seines Spätstils besteht darin, dass mit dem Thema der Musik in den späten Texten weniger Kafkas aktuelles oder vergangenes Schreiben reflektiert wird als vielmehr das Verhältnis beider zueinander. In Kafkas Überlegungen zu Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* aus den Briefen an Milena Jesenská im Sommer 1920 ist der Weg, den das Thema der Musik in Kafkas späten Texten nehmen wird, in zweierlei Hinsicht vorgezeichnet. Erstens bezieht er das durch Unmusikalität gekennzeichnete Musizieren des Spielmanns zurück auf den Erzähler und parallelisiert damit Musik und Text oder Musizieren und Schreiben: «[W]ahrscheinlich ist er, der Erzähler, der eigentliche arme Spielmann, der diese Geschichte auf möglichst unmusikalische Weise vormusiziert.» (BaM 108f.).

In der gleichen Textpassage wird die Parallele durch die Formulierung »weil ich mich der Geschichte schäme, so wie wenn ich sie selbst geschrieben hätte« (BaM 108),¹⁹ sogar noch erweitert auf das eigene Schreiben oder die eigenen Texte. Zweitens wird das Verhältnis von Kafkas früherem und seinem im Jahr 1920 zur Zeit des intensiven Briefwechsels mit Milena Jesenská zukünftigen literarischen Schreiben vorgezeichnet in der Darstellung seiner durch starke Veränderungen bestimmten Einstellung zum *Spielmann*. Die Grundopposition *früher–später* skizziert Kafka folgendermaßen: »Ich schicke Dir den armen Spielmann heute, nicht weil er eine große Bedeutung für mich hat, einmal hatte er sie vor Jahren.«²⁰

Die frühere affirmative Haltung gegenüber der Erzählung des armen Spielmanns weicht einer durch Ambivalenz und Kritik geprägten Haltung.²¹ Bei der durch obige Zitate und Überlegungen nahe gelegten Parallelisierung von Erzählung, unmusikalischem Musizieren und Kafkas eigenem Schreiben wäre es falsch anzunehmen, Kafka hätte zu seinem eigenen Schreiben und seinen eigenen Texten grundsätzlich eine affirmative Haltung eingenommen, die erst spät in eine kritische umgeschlagen sei. Weder gilt das für ihn selbst, noch – und dieser Zusammenhang jenseits der Psychologie des Autors ist entscheidend – für seine Texte. Vielmehr nimmt die Kafkas Texten inhärente Selbstkritik in den späten Texten, bedingt durch mehrere poetologisch relevante und

¹⁸ Vgl. Menke, *Prosopopoiia*, s. Anm. 11, 736.

¹⁹ Zur Bedeutung der Scham für Kafka sei erinnert an das später im <Brief an den Vater> (vgl. NSF II 184) noch einmal selbstzitierte Ende vom *Process*: »Wier ein Hund!< sagte er, ~~sein letztes Lebensgefühl war Scham, bis ins letzte Sterben blieb ihm die Scham nicht erspart~~, e[r]s wa[s]r, als sollte die Scham ihn [ih]übe[ll]r-leben« (FKA *Der Process* Ende 25).

²⁰ Brief vom 4. bis 5. Juli 1920, BaM 85. Die hier angedeutete Gegenüberstellung zwischen einer großen Bedeutung früher und keiner großen Bedeutung heute wird in einem Brief, der gut eine Woche später geschrieben wurde, indes relativiert: »Sagte ich, dass er mir nichts bedeutet, so war es nur aus Vorsicht« (Brief vom 13. Juli 1920, BaM 108).

²¹ Für eine genauere Darstellung dieses Wechsels und seiner Bedeutung für Kafkas eigenes Schreiben vgl. Kleinwort, *Kafkas Verfahren*, s. Anm. 6, 156-162.

im Folgenden noch zu umreißende Umstände, eine andere literarische Form an als früher.

Für diese späte Form ist die Opposition *früher–später* als Opposition zwischen Kafkas vergangenem und gegenwärtigem Schreiben von entscheidender Bedeutung, während für Kafkas vorhergehende Texte charakteristisch ist, dass die Gegenüberstellung von vergangenem und aktuellem Schreiben als vielgestaltige Differenz oder Verschiebung eingeht und in den Wiederholungsstrukturen von Kafkas (Wiederaufnahme-)Verfahren verschwindet. Erneut sei darauf hingewiesen, dass es sich dabei um keine psychologischen, sondern um textimmanente Operationen handelt. Die Unterscheidung von einem Stil der Vergangenheit und einem gegenwärtigen Spätstil ist konstitutiv für den Spätstil; thematisiert wird sie vor allem in den beiden späten Künstlernovellen *Erstes Leid* und *Ein Hungerkünstler*.

Zu Grillparzers *Der arme Spielmann*, den Kafka wenige Monate vor der Lektüre von Brods *Schreiber*-Buch in den Briefen an Milena Jesenská mehrmals – wie zitiert – erwähnte, weist Brods Beschreibung der musikalischen Auftritte von Adolf Schreiber mehrere Parallelen auf, von denen ich drei mit ihrer Bedeutung für den späten Kafka vorstellen und erläutern möchte: Zuerst ist das Desinteresse beziehungsweise die Missachtung des Publikums zu nennen. Kaum einer beachtet in Grillparzers Erzählung das unbeholfene Geigenspiel vom armen Spielmann. Über Adolf Schreiber urteilte das Publikum, so berichtet Max Brod, »[e]r spielte so schlecht Klavier« und »er habe seine eigenen Lieder mit entsetzlicher Stimme gequäkt« (vgl. 16f.). Das von Missverständnissen geprägte Verhältnis zwischen Künstler und Publikum ist eines der zentralen Themen von Kafkas späten Texten und daher ein wichtiges Textmerkmal. Exemplarisch dafür der *Hungerkünstler*, die *<Forschungen eines Hundes>* und *Josefine*, aber auch das *Das Schloss*, in dem sich niemand für das Landvermessen K.'s interessiert,²² und *<Der Bau>*, in dem die vielfältigen Schutzvorrichtungen und Abschottungsversuche auch lesbar wären als solche, die gegen die Missverständnisse eines imaginären Lesepublikums gerichtet sind. Paradigmatisch dafür schreibt Kafka in einem Brief an Brod über das zweite *Schloss*-Heft, es sei nur da »zum Geschrieben-, nicht zum Gelesenwerden.«²³

Eine zweite Parallele zwischen Spielmann und Schreiber ist die Verbindung von großer Kunstbegeisterung mit einer gewissen Ungeschicklichkeit, wenn es darum geht, diese Begeisterung produktiv umzusetzen und vor Publikum zu präsentieren. Bei Grillparzer lautet die Formel dafür »so viel Kunsteifer bei so viel Unbeholfenheit.«²⁴ Bei Brod wird in gleicher Weise einerseits zugegeben, dass Schreiber »seine eigenen Lieder mit entsetzlicher Stimme gequäkt« habe,

²² Als K. erst kurz vor dem Abbruch des *Schlusses* von der Wirtin gefragt wird, was ein Landvermesser denn sei, erklärt es K. und »die Erklärung machte sie gähnen« (S 492).

²³ Vgl. Brief vom 20. Juli 1922, Br 396.

²⁴ Vgl. Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Peter Frank u. Karl Pömbacher, Bd. 3, München: Hanser 1964, 146-187, hier: 150.

und andererseits hervorgehoben, dass Schreiber nach Schönheit »lechte« und sich an ihr »sättigte« (7). Die Vortragsweise wird einerseits in der Opposition *früher– später* als Kunstreflexion und Stil auf inhaltlicher Ebene thematisiert und schlägt sich andererseits in bestimmten Figurenkonstellationen nieder, deren geheime Fluchtpunkte biographisch das Pärchen Brod-Schreiber sind. Dem Pärchen entspricht in systematischer Hinsicht die Trennung in den Impresario, der für die Präsentation oder Vermarktung der Kunst zuständig ist, und in den Künstler selbst, der sich um nichts weiter kümmert als die Kunst allein. Auf textueller Ebene kommt der Vortragsweise vielleicht die Rahmung oder Konzeption der Texte am nächsten. Das Ungeschick für den späten Kafka läge dann in der Tendenz zum Ausufern, den unendlichen Gesprächskaskaden im *Schloss* oder den sequenziellen *<Forschungen eines Hundes>* (vgl. Kap. 6).

Die dritte Parallele besteht in der Schlichtheit, durch welche sowohl die selbst komponierten Stücke des Spielmanns als auch diejenigen Schreibers gekennzeichnet werden. Bei Grillparzer werden einfache musikalische Formen »ewig wiederholt«,²⁵ bei Schreiber meint Brod, dass sich in seinen Liedern »ein ganz Natürliches« kundgebe »ohne besondere Komplikation ein bisher durch Zufall unbekanntes Grundelement der Musik« (9). Die Schlichtheit des Vortrags spiegelt sich also – und dieser Zusammenhang erleichtert die Übertragung auf Kafkas Texte – im Vorgetragenen und zeigt sich beim späten Kafka in Form einer umfassenden Zurückhaltung oder asketischen Poetik (vgl. Kap. 5 und 6).

So weit die Parallelen. Vorzustellen ist noch ein Phänomen, das so nicht bei Grillparzer, sondern nur in Brods *Schreiber*-Buch zu finden ist. Von der zweiten Parallele, der Ungeschicklichkeit in der Vortragsweise, ist zu unterscheiden die (scheinbare) Ungeschicklichkeit oder Unfertigkeit, die sich in der Struktur der Kompositionen zeigt. Brod bemerkt in einer bemerkenswerten Passage als »Eigentümlichkeit« von Schreibers »musikalische[m] Stil«: »[D]ie Akkorde scheinen manchmal unreif, nicht voll genug, oder plötzlich an Stellen, wo man es nicht erwartet, stumpf.« (47f.).

Unerwartete Stumpfheit, unreife Akkorde: Was könnte dem in Kafkas Texten entsprechen? Zu denken wäre dabei an eine Reihe von Figuren, die Walter Benjamin als die »Unfertigen und Ungeschickten« klassifiziert hat.²⁶ Als charakteristisches Beispiel für diesen »Gestaltenkreis« aus »Wesen im Nebelstadium« führt er die Gehilfen aus dem *Schloss* an.²⁷ Benjamin zufolge sind die Unfertigen die eigentlichen und einzigen Hoffnungsträger bei Kafka.²⁸ Ihr scheinbarer Makel ist also zugleich ein Privileg. Ähnlich wenn auch in der ihm eige-

²⁵ Vgl. ebd., 155.

²⁶ Vgl. Walter Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« [1934], in: Hermann Schweppenhäuser (Hg): *Benjamin über Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 9-38, hier: 15.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd., 14f.

nen idealisierenden Sprache argumentiert Brod bei Schreiber: »[G]erade solche scheinbare[n] Ungeschicklichkeiten geben dem Duktus, nimmt man ihn nur einige Male durch (unerläßliche Bedingung!) und gewöhnt sich an seine Untiefen, einen wunderbaren Zauber von Unberührtheit, Naivität.« (48).

Brod belegt diesen Umstand mit Verweis auf Berlioz, bei dem er »ebendieselbe Eigenheit« gefunden hat, und stellt nach eindrucklicher Darstellung eines Beispiels aus dem »Chant de bonheur (aus Lelio)« fest, dass an der untersuchten Stelle »ein Duftmolekül aus dem Paradies [...] mit vorbeigefedert« sei (vgl. 48f.). Nicht zuletzt mit dieser überschwänglichen Würdigung von vermeintlichen Ungeschicklichkeiten wird eine Kunst fokussiert, für die Unmusikalität, Ungeschicklichkeit und die von den jungen Brod und Schreiber verehrte Dissonanz wichtige Referenzpunkte sind (vgl. 28). Einerseits erscheinen in diesem Fokus wichtige Besonderheiten von Kafkas späten Texten präfiguriert, andererseits werden Stilelemente thematisiert – und das gilt auch für die zuletzt vorgestellte Kunst des Unfertigen –, die nicht nur für Kafkas späte Texte, sondern für seine Texte generell charakteristisch sind.

Die Kontinuität einzelner stilistischer Elemente und des Stils überhaupt bei Kafka ist indes durch zwei Probleme gefährdet, die bei Schreiber eine zentrale Rolle spielen und hauptverantwortlich dafür sind, dass seine »Jugendwerke«, so Brod, »aus dem Himmel« kamen, während die Werke aus »den späteren Jahren« selbst bei seinem größten Förderer und Biographen auf Ablehnung stießen (vgl. 14). Die beiden Probleme, Selbstzerfleischung und der Einfluss der Großstadt Berlin, werden in den nächsten beiden Unterabschnitten vorgestellt.

2.2 SELBSTZERFLEISCHUNG

Fast schon enervierend thematisiert Brod immer wieder die außergewöhnlich kritische Einstellung Schreibers zu seinen eigenen Kompositionen und künstlerischen Fähigkeiten. In einer der harmloseren Formulierungen vom Anfang des Buches gesteht Brod, dass selbst er den »endlosen Wortschwall seiner Ablehnungsversuche«, wenn es um Schreibers eigene Werke ging, gefürchtet habe, und fügt dann sprachlich ein wenig un gelenk, aber nicht ohne Witz an, »(er leugnete sein Genie)« (14). Es waren eben, wie Brod etwas brachial formuliert, bei Schreiber »Genialität und Selbstverkleinerung in dieselbe Brust gebaut« (10).

Das überkritische Selbstverhältnis weist nach Brod eine intrikate Verbindung zu der im letzten Abschnitt erwähnten Ungeschicklichkeit auf. So relativiert Brod die Charakterisierung »absolut ungeschickt« mit den Worten »ungeschickt ist schon gar kein Ausdruck für diesen Zustand chronischer Selbstmorderei« (15). In dieser Formulierung wird indirekt ein Bogen von Schreibers

kritischer Einstellung zu seiner Kunst über seine beruflichen und künstlerischen Misserfolge sowie die nach Brods Ansicht schlechteren Werke aus den späteren Jahren bis hin zu seinem Selbstmord gespannt (vgl. 48f.). Es ist zu vermuten, dass es Formulierungen wie diese waren, die Kafka, bei dem Schreiben und Leben stets verhängnisvolle Beziehungen miteinander eingingen,²⁹ am *Schreiber*-Buch faszinierten. Brod belegt die Verbindung von Ungeschicklichkeit und Selbstkritik mit einer Episode aus Schreibers Aufführungspraxis und berichtet, »daß Adolf Schreiber nie das Klavier angerührt hat, ohne auf die schweinemäßigen Fehler, die er sofort machen würde, im vorhinein zu fluchen. Er machte dann keine. Aber nach dieser Introdution hörte sie eben jeder.« (16).

Neben der tatsächlichen Ungeschicklichkeit Schreibers die beispielsweise durch die bereits erwähnte quäkende Stimme vernehmbar war (vgl. 17), gab es also auch eine, die aus seiner vernichtenden Selbstkritik oder »Selbsterstörung« (43) resultierte. Laut Brod erreichte Schreiber den »Gipfelpunkt der Selbstzerstörung«, als er unter dem Einfluss eines Kompositionslehrers und »Pedant[en] der allerkonservativsten Schule« begann, »seine früheren Kompositionen zu ›korrigieren‹. Er wütete gegen seine eigene Unberührtheit und Genialität« (43).

Wie heikel der Korrekturvorgang ist, hatte sich bereits bei Kant gezeigt (vgl. Kap. 1.1). Einerseits sollte das Genie im Produktionsvorgang erst der Kunst die Regel geben und bedurfte daher einer »Zwangsfreiheit von Regeln«³⁰, andererseits mussten dessen »Flügel« durch das Regelwerk des Geschmacks beschnitten werden, damit nicht bloß »Unsinn« entsteht.³¹ Die Arbeit der Korrektur – oder, wie es bei Kant heißt, der »Nachbesserung« – ist insofern heikel, als sie die für das Wirken des Genies notwendige »Freiheit im Spiele« gefährdet und »die Langsamkeit, das Mühsame und das Peinliche« des Vorgangs auf die Möglichkeit hindeuten, dass die Nachbesserung keine Form finden könnte, die dem Geschmack »Genüge tut«.³² Schreiber eignet sich als Beispiel für einen Künstler, bei dem der Geschmack als »Disziplin (oder Zucht) des Genies«³³ in Pedanterie umgeschlagen ist und die Entfaltungsmöglichkeiten des Genies auf ein solches Minimum eingeschränkt hat, dass das Resultat, sofern überhaupt noch ein Resultat zustande kommt, in kantischer Diktion eher als *mechanische*

²⁹ Zu denken ist da als Erstes an Kafkas Überlegungen zur Unvereinbarkeit von Schreiben und Heiraten während der Verlobung mit Felice Bauer oder an Kafkas Eingeständnis aus dem <Brief an den Vater>, dass sein Schreiben von seinem Vater handle und es nur »ein absichtlich in die Länge gezogener Abschied« von ihm war (vgl. NSF II 192). Peter-André Alt wagte sogar die These, Kafkas Leben beziehe sich zu einem nicht geringen Teil auf sein Schreiben zurück und nicht umgekehrt (vgl. *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München: Beck 2005, 14).

³⁰ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1786], in: Wilhelm Weischedel (Hg): *Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden*, Bd. X, 14. Aufl., Darmstadt: WBG 1996, B 201, A 198 (§ 49).

³¹ Vgl. ebd., B 203, A 200 (§ 50).

³² Vgl. ebd., B 190f., A 188 (§ 49).

³³ Vgl. ebd., B 203, A 200 (§ 50).

denn als *schöne* Kunst bezeichnet werden müsste. Die Biografie eines solchen Künstlers wäre kaum durch Fortschritt oder Entwicklung geprägt, sondern durch Blockade und Degeneration. Brod resümiert: »Adolf Schreiber hat meiner Ansicht nach die Leistungen seines Lebensfrühlings in späteren Jahren nie wieder ganz erreicht. Ein Talent, gegen das aus allen Leibes- und Seelenkräften gewütet wird, kann nicht anders als degenerieren.« (44).

Demgegenüber zeichnet sich Kafka dadurch aus, dass in seinen Texten potentiell destruktive Phänomene wie schonungslose Selbstkritik und Schreibblockaden auf eigentümliche Weise als Produktivkräfte wirksam sind.³⁴ Dieser Zusammenhang ist auch in seinen späten Texten noch zu beobachten. Allerdings verliert dort das durch Wiederholungsschlaufen bestimmte Schreiben durch den Block hindurch an Bedeutung. Die literarische Lösung für die bei Schreiber skizzierten Probleme der Selbstkritik im künstlerischen Schaffensprozess ist beim späten Kafka eine andere. Die erste Lösung ist eine, die bezeichnenderweise in der psychoanalytischen Therapie eine wichtige Rolle spielt: die Thematisierung. Die mögliche degenerative Entwicklung eines Künstlers, autodestruktive Korrekturen und noch einige andere bereits genannte und im Folgenden noch zu benennende Probleme bei der künstlerischen Produktion werden in Texten wie beispielsweise *Erstes Leid* oder *Ein Hungerkünstler* explizit verhandelt und verlieren durch die Distanzierung, die mit einer solchen Verhandlung einhergeht, an Schärfe. Des Weiteren und damit einhergehend kommt es zu Veränderungen im Stil und der Schreibpraxis, mit denen auf bestimmte Probleme literarisch reagiert wird.³⁵

Bereits dem Stil ist nach Adorno Stilkritik inhärent. Den Spätstil wiederum zeichnet nach Adorno aus, dass er eine Kritik jener Kritik darstellt.³⁶ Auf Schreiber bezogen entspricht dem eine Infragestellung von Schreibers Urteilskraft, seines Geschmacks und also auch seiner Korrekturen. Beim späten Kafka korrespondieren damit die Momente der Zurückhaltung beim Schreiben, seine späte asketische Poetik. Speziell die Problematik der Korrekturen endet beim späten Kafka in verschiedenen Formen der Vorläufigkeit, die vor allem am Anfang und am Ende vom *Schloss* offenbar werden (vgl. Kap. 4-7).

³⁴ Vgl. Malte Kleinwort: »Kafkas Querstrich – Der Schreibstrom und sein Ende«, in: Caspar Battagay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen: Wallstein 2010, 37-66, hier: 46-48.

³⁵ Diese Vorgänge, besonders wenn es um den Stil geht, auf bewusste Steuerungen oder Strategien des Autors zurückzuführen, wäre ein überaus gewagtes und nicht minder fragliches Unternehmen. Gerade in der Literatur zeigt sich, dass Menschen fähig sind, überaus komplexe Dinge herzustellen, die internen Gesetzmäßigkeiten gehorchen, ohne genaue Kenntnis jener Gesetzmäßigkeiten und ohne die Herstellung oder das Hergestellte im Detail erklären zu können.

³⁶ Vgl. Kap. 1.4 sowie: Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Darmstadt: WBG 1998, 73f.

2.3 TECHNIKEN DER GROSSSTADT

Für Untersuchungen, die Literatur und Medientheorie beziehungsweise Mediengeschichte miteinander ins Verhältnis setzen, ist Kafka stets ein wichtiger Referenzpunkt gewesen, denn in seinen Schriften, Aufzeichnungen und Briefen finden sich eine Fülle von impliziten und expliziten medientheoretischen Überlegungen.³⁷ Zwei der am häufigsten zitierten Texte könnten bei einer Kontrastierung von Stil und Spätstil zu einer schematischen Gegenüberstellung verführen: die sogenannten »Nachrichten vom Pontus«, ein Traum über die Vermenschlichung von Medien, den Kafka in einem Brief vom Januar 1913 Felice Bauer mitteilte,³⁸ und der sogenannte *Gespenster-Brief*, in dem Kafka Ende März 1922 mitten bei der Arbeit am *Schloss* die Auswirkungen der postalischen und der Tele-Kommunikation auf die Menschen kritisch und skeptisch betrachtete (vgl. BaM 301-304). Von visionären Medienträumen zu einem desillusionierten Blick auf die Zukunft von Menschen und Medien – diese breite Spanne kennzeichnet nicht den Unterschied zwischen Stil und Spätstil, sondern wirft zwei Schlaglichter auf das weite Feld, in dem Medien bei Kafka grundsätzlich verhandelt werden.

Für Kafkas Spätstil bedeutsam sind weniger offensichtliche, sich im und am *Gespenster-Brief* zeigende Verschiebungen im Umgang mit den in seinen Texten vielfältig thematisierten Medien. Einer Darstellung der Verschiebungen sollen theseartig die für den späten Kafka charakteristischen Veränderungen im Themenbereich *Medien* vorausgeschickt werden: Mehrfach wurde in der Forschung auf einen Wirkungszusammenhang zwischen Briefen und Literatur hingewiesen, der von Deleuze und Guattari folgendermaßen auf den Punkt gebracht wird:

Seine [Kafkas, M. K.] Briefe sind unabtrennbarer Bestandteil [von Kafkas Werk, M. K.] als unverzichtbares Räderwerk, ja als Antriebssteil der literarischen Maschine, die er sich entwirft – sei's auch nur, damit sie am Ende verschwindet oder explodiert wie die Maschine der Strafkolonie.³⁹

Beim späten Kafka erfüllen die Briefe nicht mehr die für die Zeit zwischen 1912 und 1916 und in abgeschwächter Form auch für den Herbst 1920 evidente Funktion der Energiegewinnung für das literarische Schreiben. An ihre Stelle tritt im Winter 1921/22 das neu konzipierte Tagebuchschreiben (vgl. Kap. 3). Ein thematischer Schwerpunkt der späten Texte Kafkas ist der Zusammen-

³⁷ Vgl. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Fink 1995, bes. 457-462; Bernhard Siegert: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751-1913*, Berlin: Brinkmann & Bose 1993, bes. 250-272; Wolf Kittler: »Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas«, in: ders. und Gerhard Neumann [Hg.]: *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach 1990, 75-164.

³⁸ Vgl. Brief an Felice Bauer vom 22. zum 23. Jan. 1913, Briefe 1913-1914, 55-58.

³⁹ Deleuze und Guattari, *Kafka*, s. Anm. 13, 41.

hang von Medien als modernen Kommunikationsmitteln und Medien als materialen Bedingungen der Kunstproduktion. Die Medien im zweiten Sinne drängen nicht zuletzt deswegen in den Vordergrund, weil sie durch die Vorläufigkeit von Kafkas Spätstil nicht einfach verdrängt oder versteckt werden können, sondern immer wieder als Störelemente im Text erscheinen. Beispiele dafür lassen sich vor allem im *Schloss* finden, aber auch im Verhältnis vom *Schloss* zu den im gleichen Zeitraum verfassten Erzählungen *Erstes Leid*, *Ein Hungerkünstler* und *<Forschungen eines Hundes>*. In Brods *Schreiber*-Buch kommen Selbstzerfleischung und typisiertes Leben in der Großstadt in folgender Beschreibung überein: »Es gibt Menschen mit Ellbogen und solche ohne Ellbogen. Das Besondere des Falles Adolf Schreiber war: er hatte nicht nur keine, sondern sogar negative Ellbogen, Ellbogen gegen sich selbst.« (13).

Zu sich nimmt Schreiber also nach Brod das Verhältnis ein, das normalerweise für das durch Konkurrenz geprägte Miteinander von Menschen der Großstadt charakteristisch ist, während ihn nach außen keine Ellenbogen gegenüber anderen schützen, er sogar – so ist die Formulierung »negative Ellbogen« und die Hingezogenheit Schreibers zu all jenen, die ihn rückhaltlos kritisieren, zu verstehen – mögliche Angriffe oder Kritik von außen durch die eigenen Ellenbogen noch verstärkt. Es sind nun aber nach Brod nicht die Konkurrenzverhältnisse, die den Niedergang Schreibers befördert haben, sondern das durch eine Reihe von technischen Hilfsmitteln erleichterte Großstadtleben. Die Argumentation Brods nimmt ihren Ausgang von einer generellen Bemerkung über die erstaunliche »Fremdheit, mit der Menschen einander begegnen, die nicht gerade Freunde oder Liebende sind. [...] Gerade in Berlin fällt es mir besonders stark auf, in den Kreisen der Künstler und des Kunstbetriebs.« (18). Mit der unkonventionellen und erst im weiteren Verlauf der Darstellung erläuterten Begründung für das Auffallen der Fremdheit kommt die Technik ins Spiel, die – und dieser Verbund findet Brods besondere Beachtung – das Leben der Menschen im Allgemeinen und der Künstler im Besonderen im erheblichen Maße erleichtert:

In Berlin geht nämlich alles Äußerliche so glatt vor sich, das erleichtert das Leben ganz ungemein. Die täglichen Lästigkeiten, die Friktionen des schlechtfunktionsierenden Tintenfassers, des verbrauchten Löschblattes fehlen. Rhythmus erfasst auch den Unfähigen, den Faulen, den Schlemihl. Plötzlich strahlt er von Tüchtigkeiten, praktischen Zeiteinteilungen. (18)

Es folgt über mehr als eine Seite eine Eloge auf die Erleichterungen der Großstadt besonders für das Leben und Wirken der Künstler: Kein Gedränge bei den Schaltern, weil sich alle – wie der kundige Postbeamte Brod urteilt – »von der richtigen Seite« anstellen, jede Wohnung ist mit Warmwasser und Balkon ausgestattet und nach einer »weltfern blaguierende[n] [prahlerischen, M. K.] Literatenidee« tritt »sofort ein wetterhartes Plakat« in Erscheinung (vgl. 18f.). Ein gewisser ironischer Unterton ist mitzulesen und doch steuert die leicht hy-

perbolische Beschreibung zielstrebig auf das der Diagnose der Fremdheit vermeintlich widersprechende Resümee zu: »Von Kälte habe ich nichts gespürt.« (19). Direkt im Anschluss allerdings die partielle Selbstzurücknahme und Wiederaufnahme der Ausgangsthese von der Fremdheit: »Und doch ist dieser erste Eindruck falsch. Die Glätte der äußeren Abwicklung erleichtert inneres Anknüpfen, aber bis zu einem gewissen Grade nur. Dann stößt man auf eine Asbest- und Aschenschicht, nicht zu durchdringen.« (19f.).

Es folgen drei auch sprachlich sehr ansprechende Seiten, die es verdient hätten, in größeren Ausschnitten zitiert und interpretiert zu werden. Einerseits würdigt Brod immer wieder die Annehmlichkeiten und Vorteile, die »das leichte, wohlabgestaubte, spiegelklar registrierte, mit Telephon und Schaltbrett, Lauf-Pagen, Anmeldung usf. mustergültig versehene große literarische Bureau ›Berlin« (20) der künstlerischen Arbeit bietet, andererseits schildert er ihren unheilvollen Einfluss auf Schreiber. In einer an Thomas Bernhards Prosa erinnernden Zuspitzung heißt es: »Berlin und Adolf Schreiber: das waren absolute Gegensätze.« (21). Diese Gegenüberstellung demonstriert Brod auch an der für die Argumentation zentralen Einschränkung »bis zu einem gewissen Grade« (21), so heißt es über Schreiber: Er war

gradlos, er war das Nirgendshineinpassende an sich, das Prinzip der Untüchtigkeit in Reinkultur. Ihm bis zu einem gewissen Grade entgegenkommen, hieß: ihm überhaupt nicht entgegenkommen. Er hätte Jahrhunderte gebraucht, um (als Mensch) verstanden zu werden. (21)

Brod stilisiert Schreiber in dieser Beschreibung zum Künstler der Widerspenstigkeit, der nicht in Graden bemessbaren oder in Graden überwindbaren Distanz zur Gesellschaft mit ihren Erwartungen und Hilfsangeboten. Damit kommt er den Idealvorstellungen eines kompromisslos autonomen Künstlers sehr nahe, allein: Das Werk fehlt. Das Selbstgesetz von Schreibers künstlerischer Produktion und Praxis der Präsentation lautet: *I prefer not to*. Es scheint fast, als wäre Herman Melvilles *Bartleby, der Schreiber*,⁴⁰ unter die Komponisten gegangen und zu Schreiber, dem *Bartleby*, geworden und irgendwo zwischen ihnen beiden hungert sich, von Kafka im Sommer 1922 schriftlich festgehalten, ein Hungerkünstler die Seele vom Leib. Doch davon später mehr (vgl. Kap. 5.6). Brod resümiert:

Nicht die Technik der Großstadt hat Adolf Schreiber umgebracht. Die Technik bringt den Geist nicht um. Sie erleichtert sogar sein Leben bis zu einem gewissen Grade. Aber dieses ›bis zu einem gewissen Grade‹ hat ihn umgebracht. Es konstati-

⁴⁰ Herman Melville: *Bartleby, The Scrivener* [1853], New York: Simon & Schuster 1997. Sicherlich hätte Jorge Luis Borges Melville in die kleine Reihe der Vorläufer Kafkas aufnehmen können, von denen Borges schreibt, Kafka habe sie geschaffen (span. »crea«), insofern wir diese Texte durch die Lektüre von Kafkas Texten auf andere Art und Weise lesen (vgl. »Kafka und seine Vorläufer« [span. 1951], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 5/2, *Essays 1952-1979*, übers. v. Karl August Horst, Curt Meyer-Clason und Gisbert Haefs, München: Hanser 1981, 114-117, hier: 117).

tiert die Fremdheit zwischen den Menschen. Unter dem Schild erleichterter Kommunikation, komfortabler Bureaumöbel, schnellen Einverständnisses, das aber nur für robuste Naturen oder für das robuste Teil zarter Naturen gültig ist, unter dem Schein expeditiver Arbeitsmethodik schafft dieses ›bis zu einem gewissen Grade‹ den besten Wert männlichen Verkehrs ab: die wahre, grenzenlose, bis dort hinaus zeitverschwenderische Freundschaft. (22)

Es sind Formulierungen wie jene von der wahren, grenzenlosen Freundschaft, die bei Kafka schwer vorstellbar wären und die zugleich als beispielhafte Erklärung dafür herangezogen werden könnten, dass Brods eigene literarische Texte heute kaum noch gelesen werden.⁴¹ Davon abgesehen lässt sich auch an dieser Passage die Bedeutung Brods für Kafka ablesen. Ein Vergleich mit dem knapp ein Jahr später im März 1922 von Kafka verfassten Gespenster-Brief verdeutlicht zwei für Kafka typische Verfahrensweisen bei der Anverwandlung von brodschen Texten oder Gedanken: Als Erstes ist die Verschiebung der Motive zu nennen. So wird das Thema der Fremdheit ex negativo von Kafka wiederaufgenommen und verschoben, wenn er der Unmöglichkeit medialer Kommunikation die Möglichkeit unmittelbarer Kommunikation gegenüberstellt: Einerseits das am Ende des Briefes mit einem meist überlesenen Beispiel telepathischer Kommunikation veranschaulichte Denken an einen fernen Menschen und andererseits das Fassen eines nahen (vgl. BaM 301-304).

Des Weiteren werden von Kafka bei der Rezeption Brods mögliche Lücken der Argumentation innovativ ausgefüllt. So schränkt Kafka Brods Technikkritik insofern ein, als dass er den *Entfremdungstechniken* Post, Telegraph, Telefon und Funkentelegraphie Eisenbahn, Auto und Aeroplan gegenüberstellt, die gegen den mediengespenstischen Verkehr gerichtet sind und »den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen« (BaM 302) befördern.⁴² Ein einfacher Motivbezug zwischen Brods Ausführungen zur Großstadt und Kafkas späten Texten zeigt sich bei der Abwendung der für ein großstädtisches Publikum typischen »vergnügungssüchtigen Menge« (DzL 342) vom Hungerkünstler sowie in der Opposition von dem mit einer Stadt verglichenen Schloss und dem Dorf im

⁴¹ Peter Fenves spekuliert, dass die Ausrichtung auf andere Menschen in Brods literarischen Texten bzw. sein Versuch, ihnen dadurch zu helfen, womöglich nur verdecken sollte, dass er selbst Hilfe benötigte; die vermeintliche Hilfe anderer täuschte über seine eigenen Schwächen beim Schreiben hinweg (vgl. Peter Fenves: »Introduction to the New Edition: The Kafka-Werfel-Einstein Effect«. in: Max Brod: *Tycho Brahe's Path to God*, übers. v. Felix Warren Crosse, Evanston: Northwestern Univ. Press 2011, vii-lviii, hier: xlvii).

⁴² In Kafkas Fall darf natürlich nicht vergessen werden, dass die Eisenbahn als Mittel, sich im Sommer und Herbst 1920 auf halbem Weg zwischen Prag und Wien wieder mit Milena Jesenská zu treffen, nicht unbedingt den Frieden beider Seelen befördert hat, sondern im Gegenteil zu erheblichen Koordinationsproblemen geführt hat. Darüber hinaus ist zu bedenken, dass diese Transportmittel bei Kafka immer wieder Gegenstand einer durchaus kritischen Auseinandersetzung werden, bei der die Frage des Schreibens als einer an Medien gebundenen Praxis mitreflektiert wird (vgl. Stephan Kammer: »... die fortreißende Kraft des Zuges«. Körper- und Schreibbewegungen bei Kafka«, in: Klaus Müller-Wille, Detlev Roth und Jörg Wiesel [Hg.]: *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg i. Br.: Rombach 2002, 353-369).

Schloss (vgl. S 17), die auf der Folie von Brods Opposition von Berlin und Prag zu lesen wäre (vgl. 18).⁴³

2.4 BROD, *LE BRICOLEUR*

Abschließend werden die eigentümliche Form des Buches und ihr Bezug zu Kafkas Spätstil thematisiert. Der Fließtext von Brod ist immer wieder durch längere Zitate aus Texten unterschiedlicher Herkunft unterbrochen. Es beginnt damit, dass Brod bereits auf der ersten Seite in voller Länge über drei Seiten einen Artikel von sich über Schreiber aus dem Jahr 1913 wiedergibt (7-11). Diese ausführliche Zweitverwertung ist insofern Kafkas Konzept der »kleinen Litteraturen« nahe, als weniger eine spezifisch literarische Anverwandlung des früheren Textes stattfindet, sondern eher im dokumentarischen Gestus plan et was reproduziert wird, dass vor allem im Hinblick auf seine Wirkung oder Nicht-Wirkung hin untersucht wird.⁴⁴

An mehreren Stellen gibt Brod die öffentliche Meinung über Schreiber in indirekten Zitaten wieder: »Man sagte mir nun: Er spielte so schlecht Klavier.« (16) oder: »Meine Entrüstung, als es hieß: ›Er hat entsetzlich gekratzt. Es ist zu schwere Musik u. a.« (17). Und immer wieder drängt Textmaterial direkt in das Buch hinein, zum Beispiel wenn Brod schreibt »[v]or mir liegt ein alter Brief Ludwig Rubiners« (23), um sogleich ausführlich daraus zu zitieren. Kaum ist das Zitat abgeschlossen, greift Brod schon »einen beliebigen seiner [Schreibers, M. K.] Briefe an mich heraus« und zitiert mehrere Sätze daraus (24). Im direkt an das Zitat anschließenden Satz kommt es für einen Moment zu einer unwillkürlichen Überblendung von Zitat und Kunstwerk, da die aufgezählten Liedertitel von Schreiber für Unkundige beim ersten Lesen auch Briefzitate sein könnten:

So suchte er mir immer einzureden, dass er mein Leben unnütz belaste, mir Mühe verursache usf. Indes war ich von Dankbarkeit für seinen »verlorenen Schwimmer«, für »Fastnacht«, »Si dormis« und andere Lieder immer aufs neue durchglüht. (24)

Lektüre, Erinnerung, Zitation werden kurzgeschlossen, wenn Brod schreibt: »Wie tief aber das Judentum in ihm saß, auch ohne Wissensfundierung, entnehme ich jetzt bei Sichtung aller Erinnerungen (zu meinem Erstaunen) einer alten Briefstelle [...]«. (30f.).

⁴³ *Berlin* wird darüber hinaus im Briefwechsel zwischen Brod und Kafka vom Winter 1920/21 bereits explizit zur Metapher für die Großstadt schlechthin mitsamt ihren negativen Einflüssen auf das Zusammenleben der Menschen: »Und soll es ganz genau Berlin treffen? Und nicht jede große Stadt, des Westens zumindest, wo notwendigerweise die ›lebenserleichternden Konventionen stärker und zuschnürender werden« (Brief an Brod vom Ende Januar 1921, Br 299).

⁴⁴ Vgl. Tb 315 zur Verwechslung von Text und Wirkung und zur Bevorzugung der Wirkung im Rahmen von Kafkas *Schema zur Charakteristik kleiner Litteraturen*.

Die Affektbekundungen, die eigentlich alle auf Schreiber gerichtet sind, gehen in der Beschäftigung mit den überlieferten Materialien zuweilen sogar auf die zitierten Dokumente über: »Ich zitiere (o armes Dokument eines erfolglosen Lebens) die ›Kronstädter Zeitung‹ [...].« (35). Die Texte sind für Brod gewissermaßen das Medium, durch das er mit seinem toten Freund kommuniziert: »Ich blättere in deinen alten Briefen, mein Guter.« (38). Im Verlauf des Buches wird deutlich, dass sich Brods Materialsuche nicht nur über die ihm gehörigen Dinge erstreckt, sondern auch die von Schreiber hinterlassenen Texte und Briefe. So fand Brod beispielsweise »unter Schreibers Papieren einen Brief Peter Altenbergs« (41). Die Reihe an Beispielen ließe sich noch fortführen. Für den späten Kafka ist diese Zitatbastelei aus zweierlei Gründen von Bedeutung: Brods Buch hat wie die sequentiellen *<Forschungen eines Hundes>* oder die Gespräche im zweiten Teil vom *Schloss* eher die Form einer Materialsammlung denn die Form einer stringent durchkomponierten Prosa (vgl. Kap. 6). Zudem bilden die bei Brod offensichtlichen Rückbezüge auf vergangene auch selbst verfasste Dokumente die Folie für Kafkas verborgene Rückbezüge auf eigene Texte.⁴⁵ Nicht zuletzt weist die Technik der Zitatbastelei in Brods biographischer Untersuchung eine bemerkenswerte Nähe zu Kafkas auf »Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile« ausgerichtem und ebenfalls im Jahr 1921 entworfenem »Plan der selbstbiographischen Untersuchungen« auf (vgl. NSF II 373 und Kap. 3.1), der im nächsten Kapitel Thema sein wird.

⁴⁵ Vgl. die im Rahmen der Arbeit vorgestellten Verbindungen zwischen *Erstes Leid* und *Auf der Galerie*, *<Forschungen eines Hundes>* und *Ein Bericht für eine Akademie*, *Ein Hungerkünstler* und *Beschreibung eines Kampfes* und weiteren Texten.

3. KAPITEL: AUTO(BIO)GRAPHIE ALS MITTEL ZUM ZWECK DER LITERATUR

7. geschützt und verbraucht von K. und H.¹

Kafkas Spätstil entwickelt sich 1921/22 im Rahmen eines Schreibprojekts, dessen Grundzüge und dessen Verlauf in diesem Kapitel nachgezeichnet werden sollen. Die Entwicklungsgeschichte ist für die späten Texte von entscheidender Bedeutung, da sie das initiale autobiographische Projekt nicht einfach hinter sich lassen, sondern sich beständig daran abarbeiten und es wiederholen. Der Spätstil fällt immer wieder in diesen mehr oder weniger autobiographischen Projektstatus zurück, aus dem er hervorgegangen ist. Im ersten Abschnitt werde ich mich in einer mikrologischen Lektüre zwei programmatischen Texten Kafkas zu dem Schreibprojekt, das die späten Texte geprägt hat, widmen. Der eine der Texte ist wahrscheinlich und der andere sicher im Jahr 1921 entstanden. Anschließend werde ich im zweiten Abschnitt die Umsetzung des Projekts nachvollziehen und ihren vorbereitenden und fortwirkenden Charakter für Kafkas Spätstil herausarbeiten.

3.1 »DAHER PLAN DER SELBSTBIOGRAPHISCHEN UNTERSUCHUNGEN ...«

Der Blick auf und in das Heft, in dem Kafka die für den Spätstil wichtige Projektskizze niedergeschrieben hat, ist ebenso lohnend wie notwendig. Notwendig ist er, weil nur so die schwierige Frage der Datierung angegangen werden kann; lohnend ist er, weil die Art des Heftes eng mit Besonderheiten von Kafkas späten Texten verbunden ist. Max Brod hat das Heft, in dem Kafka 1922 die Erzählung *Ein Hungerkünstler* niederschrieb, als *Hungerkünstler*-Heft bezeichnet. In welchem Maße der *Hungerkünstler* durch Selbst- und Rückbezug geprägt ist, zeigt sich auch am wechselnden Charakter des Heftes. 1914/15 wurden in ihm Teile des *Process* niedergeschrieben, zu jener Zeit war es also das Heft des schreibenden Künstlers Kafka oder – in Anlehnung an die spätere Bezeichnung – ein schlichtes *Künstler*-Heft. Die *Process*-Seiten wurden wahrscheinlich 1915 entfernt. Bis zur Niederschrift von *Ein Hungerkünstler* 1922 hat Kafka lediglich einige literarische Versuche und besagte Projektskizze in das Heft eingetragen. In jener Zwischenzeit war das Heft mit den vielen leeren Sei-

¹ Eintrag vom 7. Februar 1922, der sich möglicherweise auf zwei weibliche Hotelgäste in Kafkas Hotel in Spindelmühle bezieht (vgl. Tb 903 und Tb Komm. 212).

ten und den wenig hoffnungsvollen Versuchen demnach weniger ein Dokument der künstlerischen Arbeit als ein Dokument des künstlerischen Wollens oder das Dokument eines Künstlers, der weniger produziert als nicht produziert hat: Kein Heft der künstlerischen Fülle und Vielfalt, sondern vielmehr das *Hunger*-Heft eines Künstlers.

Wie dem Hungerkünstler mit der Zeit der Erfolg abhandenkam, so zeugt bloß noch das Fehlen der mit *Process*-Text beschriebenen Seiten von der künstlerischen Produktivität des Jahres 1914. Ohne die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen der Erzählung und dem Heft, in dem die Erzählung niedergeschrieben wurde, überzustrapazieren, lässt sich auch im Hinblick auf das noch Folgende festhalten: Die Beschaffenheit der Hefte hat nicht selten direkte Konsequenzen für Kafkas späte Texte.² In Bezug auf das *Hungerkünstler*-Heft ist erwähnenswert, dass von den entnommenen Seiten mit *Process*-Text über die wenigen Eintragungen zwischen 1915 und 1922 bis hin zum *Hungerkünstler* der für Kafkas Spätstil wichtige Bogen von seinem früheren Schreiben zu seinem späten gespannt wird.

Die Datierung der Eintragungen, die am Anfang des *Hungerkünstler*-Heftes zu finden sind, bereitet wie so oft bei Kafka einige Probleme. Die erste Eintragung, nach der im Heft die hier ins Zentrum gerückte Projektskizze folgt, wird von Malcolm Pasley und Jost Schillemeit übereinstimmend auf das Jahr 1915 datiert. Während die Datierung bei Pasley noch durch den Konjunktiv oder die Einschränkung »wohl« eingeklammert wird (vgl. P App. 118 und S App. 58), schreibt Schillemeit, dass die Eintragung »aus inhaltlichen und graphischen Gründen« auf die »spätere Phase« der Arbeit am *Process* »gesetzt werden« kann – dabei verweist er auf Pasleys Apparatband zum *Process* (vgl. NSF II App. 108). Zum wiederholten Mal überspannt Schillemeit in diesem Band den Bogen einer Spekulation zu einer Aussage, die durch Fakten nicht gedeckt wird.³ Schillemeit verweist auf die deutlich als Spekulation gekennzeichneten Bemerkungen Pasleys, verfestigt dabei aber das Spekulative, so dass es als definitive Festsetzung – »kann [...] gesetzt werden« – erscheint (vgl. NSF II App. 108).

Ob Schillemeit die im gleichen Satz formulierte These, dass die Schrift deutlich abgehoben sei von den folgenden Eintragungen im Heft, fälschlicherweise auch auf Pasley zurückbezieht, der lediglich anmerkte, dass die Eintragung von der Schrift her in die Zeit um 1915 passen würde, wird nicht ganz klar (vgl. NSF II App. 108). Klar wird aber bei genauer Ansicht der Handschriften, dass die Schrift keineswegs »deutlich« von den folgenden Eintragungen abgehoben ist, höchstens ein paar wenige Unterschiede aufweist, die kaum dagegen sprechen würden, dass die Aufzeichnungen zur gleichen Zeit vorgenom-

² Das wird sich in den Kapiteln 4, 5 und 7 vor allem beim ersten und beim sechsten *Schloss*-Heft, aber auch bei der Erzählung *Erstes Leid* zeigen.

³ Vgl. bspw. Malte Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, Würzburg: K&N 2004, 111.

men wurden. Ebenso verhält es sich mit den »inhaltlichen und graphischen Gründen« für die Datierung auf 1915. De facto führt Pasley entgegen der Pluralisierung von Schillemeit jeweils nur *einen* inhaltlichen und graphischen Grund an, nicht mehrere, die bei genauer Betrachtung keine hinreichenden Gründe für eine Datierung, sondern eben höchstens zwei Gründe für die Spekulation über eine Datierung sind. So meint Pasley die Eintragung »könnte« vom Schriftbild her aus der Zeit 1915 stammen und so »könnte« die Eintragung vom Inhalt her mit den Schwierigkeiten, den Roman zu beenden, zusammenhängen.⁴ Was den Inhalt angeht, könnte sich die Eintragung tatsächlich auf die Arbeit am *Process* beziehen, aber auch auf alles mögliche andere – vor allem auf eine Vielzahl anderer Schreibprojekte.

Bevor ich selbst eine alternative Spekulation über die biographischen Hintergründe des Inhalts vorstelle, möchte ich kurz ein paar Bemerkungen zur Datierung qua Schriftbild machen. Ein gewichtiges Problem dieser Praxis ist: Der Schreibduktus kann sich auch schon während des Schreibens ändern. So kann eine Idee oder ein vergessener Termin dazu führen, dass sich die Schreibgeschwindigkeit und mit ihr auch das Schriftbild signifikant wandeln. Außerdem sind bei Kafka für viele Buchstaben, beispielsweise das »K«, alternative Schreibweisen in ein und demselben Text zu finden, die es schwer machen, durch die Buchstabenschreibweise auf die Homogenität einer Schreibphase zu schließen (vgl. dazu auch Kap. 4). Weder ist die Homogenität des Schriftbildes einer bestimmten Zeitperiode in Kafkas Leben groß genug, um mit Sicherheit vom Schriftbild her auf eine Periode schließen zu können, noch sind die Unterschiede im Schriftbild von Texten, zwischen denen mehrere Jahre liegen, größer als die Unterschiede, die bereits innerhalb jener Texte zu finden sind, die zur gleichen Zeit abgefasst wurden.

Da die Beurteilung des Schriftbildes und der Unterschiede im Schriftbild von zwei Texten zu einem großen Teil auf einem subjektiven Eindruck beruht, müsste das Urteil, sofern es für eine wichtige wissenschaftliche Entscheidung herangezogen wird, objektiviert werden, zum Beispiel mit Hinweis auf bestimmte extravagante Buchstabenschreibweisen oder signifikante Buchstabendichte.⁵ Doch selbst dann dürfte sich eine Datierung nicht allein auf das Schriftbild stützen, da bei Kafka das Schriftbild auch innerhalb einer Schreibphase bedeutsamen Veränderungen unterworfen ist. Roland Reuß bringt die

⁴ Vgl. P App. 118. Vom Inhalt her könnte die Eintragung aber genauso gut mit anderen Schreibproblemen aus einer anderen Zeit in Verbindung gebracht werden.

⁵ Sowohl die KKA allgemein als auch Schillemeit im Besonderen versuchen, die Befunde am Schriftbild zur Datierung von Aufzeichnungen zu objektivieren. Beispielsweise können Schillemeits Überlegungen zu mehreren Aufzeichnungen, die sich im Heft direkt vor dem *Hungerkünstler* befinden, durchaus überzeugen, wenngleich der grundsätzliche Zweifel an der Argumentation vom Schriftbild her bestehen bleibt. Das Zählen von Zeilen zur Verdeutlichung von Buchstabendichte mag auf den ersten Blick etwas von Erbsenzählerei haben, ist aber, aus einer gewissen Distanz betrachtet, ein Schritt in die richtige Richtung (vgl. NSF II 109-111).

Zusammenhänge auf den Punkt, wenn er zu einer von Michael Müller, einem der Editoren der KKA, festgestellten Änderung im Schriftwechsel bemerkt, dass »sich der Leser nun anhand der Faksimiles selbst ein Bild machen« kann, dass die Änderung aber »weder ein Argument für noch wider« Müllers These, »zwischen Aufzeichnung 18 und 19 sei ein Zeitraum von fünf bis sechs Monaten anzusetzen«, sei.⁶

Es bleibt festzuhalten, dass sich die ersten Einträge im *Hungerkünstler*-Heft nicht mit Sicherheit datieren lassen. Wenn ich im Folgenden die ersten beiden Eintragungen so interpretiere, als wären sie im Jahr 1921 geschrieben worden, kann die Interpretation, insofern sie sich auf den zeitlichen Kontext bezieht, nur spekulativ sein. Das Spekulative ist also bei den folgenden Überlegungen mitzulesen und mitzubedenken. In der ersten Eintragung ist ein »junger Student« auf dem Weg zu seinem »besten Freund«, um ihm ein Buch zu zeigen, »das er gerade las und von dem er ihm auch schon viel erzählt hatte« (NSF II 371). Diese Grundsituation ist derjenigen durchaus vergleichbar, die von Kafka im Brief an Brod vom April 1921 beschrieben wird. Dort beschreibt Kafka, wie ihn die Begeisterung für Brods *Schreiber*-Buch dazu trieb, das Buch gleich weiter zu verleihen, um andere damit bekannt zu machen.⁷

Im Erzählfragment empfindet der Student »einen großen Gewinn«, wenn er eine zusammenhängende Stelle durchdrungen hatte, und sogleich erscheint ihm »alles ringsherum [...] einleuchtender, besser bewiesen und widerstandskräftiger« (NSF II 371). Pasley bezieht nun die dem Studenten Sorgen bereitende Aufgabe, die ihm darüber hinaus »undeutlich und ohne Ende« erscheint, auf Kafkas vergebliche Versuche, den *Process* zu vollenden (vgl. P App. 118). Tatsächlich ist es auch denkbar, dass sie sich auf Kafkas im Frühjahr 1921 bei seinem Kur-Aufenthalt in Matliary verfolgtes Ziel der Gesundung beziehen oder auf eben jene Schreibversuche, von denen in der zweiten Eintragung die Rede ist (vgl. NSF II 371). Der Bezug auf Goethes *Erkönig* in der ersten Eintragung – der Autor hielt sein Thema »an sich gedrückt, wie der Vater sein Kind mit dem er durch die Nacht reitet« (NSF II 371) – ist insofern bemerkenswert, als sich in Kafkas Texten kaum weitere Bezüge auf den *Erkönig* finden lassen.⁸ Explizit erwähnt Kafka den *Erkönig* allerdings in einem Brief an seine Schwester Ottla vom 10. Februar 1921 (vgl. BaO 104). Diese Parallelstelle nimmt Schillemet zum Anlass, die zweite und einige weitere Eintragungen auf das Frühjahr 1921 zu datieren, ohne auch nur die Möglichkeit zu erwähnen, dass auch jene erste Eintragung zu jener Zeit verfasst sein könnte.

⁶ Vgl. Roland Reuß: »Zur kritischen Edition der beiden Oxforder Quartheft«, in: *Franz Kafka-Hefte* 3 (Beigabe zur FKA OQH 1&2), Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2001, 3-18, hier: 5.

⁷ Vgl. Br 315 und Kap. 2.

⁸ Ein möglicher weiterer Bezug auf den *Erkönig* ist in der Erzählung *Das Ehepaar* vom Ende 1922 zu finden, in welcher in einer Streichung der Sohn des K. zischt: »Der Vater! Der Vater! Hilfe, bitte Hilfe um des Himmelswillen, er stirbt ja« (vgl. NSF II App. 400 u. 403 sowie Kap. 7.3).

Die zweite Eintragung beginnt mit einer unscheinbaren Feststellung, deren Form indes besondere Beachtung verdient: »Das Schreiben versagt sich mir.« (NSF II 373). Kafka scheint mit diesem Satz lediglich gesagt zu haben, dass er mit dem Schreiben – es liegt sehr nahe, dass er damit das literarische Schreiben meint – nicht vorankommt oder dass ihm das Schreiben grundsätzlich nicht gelingen will. An der Formulierung ist bemerkenswert, dass nicht Kafka, sondern das Schreiben Subjekt des Satzes ist. Nicht Kafka ist also diejenige Instanz, die für die erfolgreiche literarische Produktion entscheidend ist, sondern die Tätigkeit selbst, die zu Kafka in dem eigentümlichen Verhältnis des »Sich-Versagens« steht. Normalerweise wird das Versagen in seiner reflexiven Form Menschen zugesprochen, die sich etwas versagen, indem sie sich beispielsweise fernhalten von etwas oder jemandem. Dementsprechend findet sich in Grimms Wörterbuch nur ein einziges Beispiel, in dem das reflexive Versagen eine Sache und keinen Menschen zum Subjekt hat. Bezeichnenderweise ist das Poetische des Beispiels aus einem Gedicht von Christoph Martin Wieland unzweideutig: »Lutz, dem der holde Schlaf noch immer sich versagt.«⁹

In Bezug auf Kafkas Satz ist wichtig, dass das Schreiben durch die ungewöhnliche Formulierung eine große Eigenständigkeit und Macht zugesprochen bekommt. Wie ein Mensch kann sich das Schreiben einem anderen Menschen, in diesem Fall dem Schreiber Kafka, zuwenden oder sich zurückhalten, sich entziehen. Zum Schreiben kommt es also dadurch, dass die Tätigkeit sich dem Schreiber zuwendet, und nicht dadurch, dass der Schreiber, wie es in übertragenem Sinne oft heißt, einen Weg zum Schreiben findet. Diese Ohnmachtserfahrung ist für Kafkas Schreiben grundsätzlich von Bedeutung, im Hinblick auf seine späten Texte ist bemerkenswert, mit welcher pragmatischen Kühle er dem Problem begegnet. So heißt es im zweiten Satz: »Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen. Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile.« (NSF II 373).

Kafka reagiert auf das sich versagende Schreiben nicht verzweifelt, sondern mit einem Plan, der in preußischem Telegrammstil ohne Subjekt und sogar ohne Prädikat auskommt. Problemlos hätte es auch heißen können: »Daher selbstbiographische Untersuchungen.« Die Rede von einem Plan unterstreicht das Pragmatische und Berechnende der Reaktion Kafkas. Die selbstbiographischen Untersuchungen sind bloßer Mittel zum Zweck und für Kafka in dieser Projektskizze nicht von eigenständiger Bedeutung. Er geht sogar noch weiter und stellt klar, dass jene selbstbiographischen Untersuchungen nicht mit einer Biographie verwechselt werden dürfen, denn sie sind lediglich eine »Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile« (NSF II 373). Damit wendet sich Kafka gegen das große Ganze, das normalerweise mit einer Bio-

⁹ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgaben*, München 1991, Bd. 25, s. v. versagen, Sp. 1034.

graphie verbunden wird. Deutlich wird, dass er nicht die Gesamtheit seines Lebens (*bios*) in Schrift (*graphein* – schreiben) verwandeln will, sondern schreibend etwas untersuchen und auffinden möchte, was zwar ein Teil seines Lebens ist, aber keineswegs ein charakteristischer oder besonders wichtiger, sondern eben ein »möglichst kleiner« (NSF II 373).

Das steht einem traditionellen Konzept von Biographie entgegen, das um möglichst authentische Dokumentation, um die Möglichkeit, Leben in Schrift festzuhalten, bemüht ist.¹⁰ Vielmehr erscheint bei Kafka das Leben zersplittert in jene möglichst kleinen Bestandteile, so dass eher ein zersplittertes oder zerstörtes Leben, mithin die Zerstörung oder Zersplitterung des Lebens dokumentiert wird. Letztendlich – das wird sich im Folgenden noch zeigen – verschwindet das Dokumentarische hinter dem Destruktiven, bleibt sichtbar als Dokumentation der Destruktion, Dokument eines das eigene Leben zerteilenden und zerstörenden Schreibens. Und all das – in der Sprache des Plans – als Mittel zum Zweck einer Bewältigung des Problems des sich versagenden (literarischen) Schreibens. Selbst die Erklärung des Unbiographischen, die zugleich eine partielle Rettung des Biographischen wäre, ist zu biographisch und wird im nächsten Ansatz gestrichen: »~~Biographie allein wäre nichtig, denn mein Leben war bisher~~« (vgl. NSF II App. 312).

Die Erklärung, warum »Biographie allein« nichtig wäre, würde zugleich implizieren, dass es zwar nicht allein, aber doch auch Biographie ist, was Kafka mit seinen Untersuchungen meint. Allerdings beginnt die Erklärung in einer Weise, wie sie biographischer kaum sein könnte. Das oder sein Leben als großes Ganzes im Visier schreibt Kafka »denn mein Leben war bisher« und beweist damit, wie wenig die Untersuchungen in Kafkas Plan noch Biographie sind, denn die begonnene Erklärung, warum Biographie allein nichtig wäre, ist bereits so biographisch, dass sie im Ansatz abbricht und durchgestrichen wird. Nach diesem verunglückten Erklärungsversuch ist das Biographische an den Untersuchungen nur noch fraglicher geworden. Kafkas erklärende Formulierung »[n]icht Biographie« schrumpft in der Erklärung auf eine Nicht-Biographie zusammen, eine negative, durchgestrichene Biographie, eine A-Biographie oder eben, wie es auf dem Blatt geschrieben steht, eine »~~Biographie allein~~« (NSF II 373). Was aber bleibt dann übrig von Untersuchungen, wenn das Biographische ganz und gar fraglich, möglicherweise sogar durchgestrichen oder getilgt ist? Es wären die selbstbiographischen Untersuchungen selbstbiographische Untersuchungen oder Selbst-Untersuchungen mit einem durch und durch fraglichen Bezug auf alles Biographische.

¹⁰ Andrea Rother betont im Resümee ihrer Untersuchung zu Kafkas diaristischen Notaten die Distanz zu traditionellen Konzepten des Tagebuchschreibens (vgl. »Hier muss ich mich festhalten ...«. *Die Tagebücher von Franz Kafka: Ein literarisches Laboratorium 1909-1923*, Berlin: dissertationen.de 2008, 214-231, bspw. 215).

Der fragliche Lebensbezug verbindet Kafkas Programm mit anderen avancierten autobiographischen Projekten, in denen der Zugriff auf das vergangene eigene Leben so fraglich ist, das er geradezu negiert oder durchgestrichen wird. Paul de Man hat anhand der Essays von William Wordsworth als einer der Ersten auf das grundsätzliche Problem des Lebensbezugs im autobiographischen Diskurs hingewiesen.¹¹ Robert Müller Farguell schlägt daher als Alternative zum Begriff »Autobiographie« den Terminus »Autographie« vor,¹² und Davide Giuriato entwickelt anhand von Aufzeichnungen von Walter Benjamin und in Anlehnung an Müller Farguell und de Man den Begriff »Auto-graphie«.¹³ Kafkas Projekt ist ein auto-graphisches, insofern die Selbst-Untersuchung »die eigene Selbstausslöschung voraussetzt und zugleich realisiert«,¹⁴ insofern das Projekt als eine »Evokation und Kritik des Autobiographischen«¹⁵ erscheint und insofern es »ein Schreibprozeß [ist], der nie bei sich ankommt.«¹⁶ Evokation und Kritik des Biographischen bei Kafkas Projekt sollten bereits deutlich geworden sein, die Nähe zwischen Selbst-Untersuchung und Selbstausslöschung oder -zerstörung wird bei der weiteren Beschreibung des Projekts deutlich werden, und die Verbindung des Projekts zu einem unabschließbaren oder auf radikale Weise vorläufigen Schreibprojekt ist eines der zentralen Themen der folgenden Kapitel.

Nicht auto-graphisch ist das Projekt der Selbst-Untersuchungen, weil es bloßes Mittel zu dem Zweck ist, das literarische Schreiben wieder zu ermöglichen, während die Auto-graphie ihren Zweck vor allem anderen in sich selbst hat. Von daher kann Kafka auch bei der Formulierung seines auto-graphisch anmutenden Plans nach dem gescheiterten Versuch, genauer zu erklären, inwiefern es sich um (k)eine Biographie handelt, einfach fortfahren und muss sich nicht weiter mit dem Problem des Lebensbezugs beschäftigen. Bei der Selbst-Untersuchung nutzt er die bloße Form der Auto-graphie für seine eigenen Zwecke, schreibt daher an keiner authentischen, für sich stehenden, sondern an einer *Pseudo-* oder *Para-Auto-graphie*.¹⁷

¹¹ Vgl. Paul de Man: »Autobiographie als Maskenspiel« [engl. 1979], in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, übers. v. Jürgen Blasius, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 131-146.

¹² Vgl. Roger W. Müller Farguell: »Penelope-work: Walter Benjamin's Poetics of Remembrance and Forgetting«, in: Thomas Wägenbaur (Hg.): *The Poetics of Memory*, Tübingen: Stauffenberg 1998, 313-319, hier: 315.

¹³ Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, München: Fink 2006, 88.

¹⁴ Ebd., 92.

¹⁵ Ebd., 91.

¹⁶ Ebd., 94.

¹⁷ Damit aktiviert er einen Zug des *Inauthentischen*, der nach Manfred Schneider für den autobiographischen Text im 20. Jahrhundert typisch ist (vgl. *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München, Wien: Hanser 1986, 253).

Mit dieser Para-Auto'graphie setzt sich Kafka auch von sich selbst ab. Zwar hatten seine tagebuchartigen Aufzeichnungen stets eine enge Verbindung zu seinem literarischen Schreiben, so dass die Übergänge zwischen literarischen und diaristischen Einträgen fließend waren, das Projekt einer Selbstbiographie hatte aber für Kafka durchaus einen eigenständigen Wert. Das ist an einer frühen Aufzeichnung vom 16./17. Dezember 1911 abzulesen, in der Kafka schreibt, dass er dem Verlangen, eine Selbstbiographie zu schreiben, in dem Augenblick, der ihn »vom Bureau befreite« (Tb 298) – und 1922 wurde er durch die Pensionierung tatsächlich davon *befreit* –, sofort nachkommen würde. Das Schreiben der Selbstbiographie wäre für ihn in dieser prospektiven Aufzeichnung »eine große Freude« (ebd.) und hätte ein »ihn für immer beeinflussendes Ergebnis« (ebd.) zur Folge. Die Wertschätzung Kafkas für die Auto-biographie zeigt sich darüber hinaus an seinem schier unstillbaren Lese-Hunger auf (Auto-)Biographien anderer Dichter.

Poetologisch markierte die Autobiographie für Kafka bis zu seiner Spätzeit kein Mittel für einen literarischen Zweck, sondern einen (unerreichbaren) Fluchtpunkt und Selbstzweck des Schreibens. Statt für die Hoffnung auf eine zukünftige Ganzheit,¹⁸ steht die Auto(bio)graphie beim späten Kafka für eine strategische Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit.¹⁹ In beiden Fällen wird mit der Autobiographie die Kraft der Verlebendigung verbunden. Während Kafka sie 1911 bei der Lektüre von Goethes *Dichtung und Wahrheit* herausstellt,²⁰ geht es dem späten Kafka um eine kalkulierte Nutzung des energetischen Potentials, ohne eine umfassende oder gar Ganzheit garantierende Verlebendigung zu erwarten. Kafka fährt fort: »Daraus will ich mich dann aufbauen so wie einer, dessen Haus unsicher ist, daneben ein sicheres aufbauen will, womöglich aus dem Material des alten.« (NSF II 373).

Die Selbst-Untersuchungen sollen also einen Selbst-Aufbau zur Folge haben. Wie in Walter Benjamins methodischen Überlegungen aus dem Trauerspielbuch werden Destruktion und Konstruktion miteinander verkoppelt. Dort werden die Phänomene dadurch gerettet, dass sie erst zerteilt und dann neu zusammengesetzt werden. Welcher Art ist aber dieses nach Selbst-Unter-

¹⁸ »Die Frage des Tagebuches ist gleichzeitig die Frage des Ganzen, enthält alle Unmöglichkeiten des Ganzen« (Aufzeichnung im Reisetagebuch vom 6. September 1913, Tb 1062).

¹⁹ Ungeachtet dessen stehen diaristisches und literarisches Schreiben bei Kafka generell in einem engen Zusammenhang. So findet Gerhard Neumann bspw. in einer Reihe von diaristischen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1909 »die Urszene von Kafkas Schreiben« (»Hungerkünstler und singende Maus. Kafkas Konzept der kleinen Literaturen«, in: Gunter E. Grimm [Hg.]: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, 228–247, hier: 231).

²⁰ »Ein Verzeichnis jener Stellen aus ›Dichtung u. Wahrheit‹ die durch eine nicht festzustellende Eigenheit einen besonders starken, mit dem eigentlich Dargestellten nicht wesentlich zusammenhängenden Eindruck des Lebendigen machen [...]. Da ich jetzt das Buch durchblättere kann ich solche Stellen nicht finden, alle scheinen mir deutlich und enthalten eine durch keinen Zufall zu überbietende Lebendigkeit.« (Aufzeichnung vom 26. Dezember 1911, Tb 323).

suchung und -Sezierung aufgebaute Selbst, das in Benjamins Terminologie als Selbst-Konstellation bezeichnet werden könnte?²¹ Dieses Selbst kann einerseits das im Bild des Bauens gefasste (literarische) Schreiben, mithin das Geschriebene, den (literarischen) Bau, meinen. Die ein wenig exaltierte und überstrapazierte Selbstdefinition aus einem Brief an Felice Bauer – »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein«²² – würde in einer solchen Deutung Realität. Das Selbst würde selbst Literatur oder Selbst-Literatur, eine Literatur im Selbstbezug und im *Rückblick* auf die eigene Biographie, aber ohne *Rücksicht* darauf. Andererseits könnte das Selbst eine Art vorläufig wieder instand gesetzter Autor sein, der die anfänglich diagnostizierte Schreibkrise überwinden kann. Kafka fährt fort: »Schlimm ist es allerdings wenn mitten im Bau seine Kraft aufhört und er jetzt statt eines zwar unsichern aber doch vollständigen Hauses, ein halbzerstörtes und ein halbfertiges hat, also nichts.« (NSF II 373).

Bemerkenswert ist der unvermittelte Wechsel von dem leichthin mit Kafka identifizierbaren Ich zu einem distanzierteren Er.²³ Das ist bei Kafka ein deutliches Indiz für eine fortschreitende Literarisierung.²⁴ Indem er die Erfüllung seines Plans weiterspinnt, beginnt er – positiv formuliert – bereits mit der Planerfüllung. Damit gerät indes die Unterscheidung von Mittel und Zweck in Gefahr und mit ihr auch der Erfolg des Unternehmens. Die Planskizze wird kontaminiert durch das, was ihr eigentlich erst nachfolgen sollte. Einerseits ist diese digressive Praxis eine poetologische Konstante in Kafkas Schreiben, andererseits liegt ihr eine Zirkelstruktur zugrunde, durch die das autobiographische Schreibprojekt im Spätstil in einer Wiederholungsschleife beständig wiederkehrt: Auto(bio)graphie als Mittel zum Zweck wird zu einem Grundraster dessen, was bewirkt werden sollte, die Literatur als Zweck zum Mittel ihrer selbst.

Wenn, wie Kafka schreibt, »mitten im Bau seine Kraft aufhört«, weist das »mitten im Bau« in zeitlicher Perspektive auf das Schreiben hin als einem Schreiben im Hinblick auf Literatur, in räumlicher Perspektive weist es aber auch bereits auf das Geschriebene hin, auf die Literatur, die durch das autobiographische Schreibprojekt erst hätte *erschrieben* werden sollen. Die Erschöpfung ist demnach keine Folge zu geringer Kraftreserven, sondern vorzeitiger

²¹ Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 203-430, hier: 213-215 sowie: Malte Kleinwort: »Zur Rettung der Ideen in Benjamins Trauerspielbuch«, in: Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer 2006, 120-132, hier: 126-128.

²² Vgl. Brief an Felice Bauer vom 14. August 1913 (BaF 444).

²³ Zur Differenz der Personalpronomen vgl. Émile Benveniste: »Die Natur der Pronomen« [frz. 1956], in: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. v. Wilhelm Bolle, München: Paul List Verlag 1974, 279-286.

²⁴ Vgl. Maurice Blanchot: »Die Erzählstimme. Das ›Er/Es‹, das Neutrum« [frz. 1964], in: *Von Kafka zu Kafka*, übers. v. Elsbeth Dangel, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, 141-152.

Verausgabung. Das Selbst, das geschaffen werden sollte, als das Selbst, dem sich das Schreiben nicht mehr versagt, wird frühzeitig zu dem, was es selbst erst hervorbringen sollte: Literatur. Energetisch gesehen entsteht dadurch ein Kreislauf, der seine Energien beständig in die Energiegewinnung reinvestiert. Dadurch ähneln die Produkte der Produktion, die Literatur dem Schreiben – mit keineswegs unproblematischen Konsequenzen.²⁵ Kafka beschreibt die Konsequenzen folgendermaßen: »Was folgt ist Irrsinn, also etwa ein Kosakentanz zwischen den zwei Häusern, wobei der Kosak mit den Stiefelabsätzen die Erde solange scharrt und auswirft, bis sich unter ihm sein Grab bildet.« (NSF II 373).

Der Irrsinn ist nichts weniger als der Irrsinn des Zauderns zwischen Auf- und Abbau. Als eine von Kafkas wichtigsten poetologischen Produktivkräften zeigt sich hier die unendliche *Verunfertigung*; Kafkas textuelles »Labyrinth [ist] ein Zaudern und dieses der Weg des Schreibens selbst.«²⁶ Bezeichnenderweise sind es nicht generell die Stiefel, sondern die Stiefelabsätze, mit denen der Kosak bei seinem Tanz die Erde scharrt und aufwirft.²⁷ Denn in übertragener Bedeutung erscheint das Tanzen als Schreiben auf dem Papier als eine durch Absätze bestimmte Arbeit an der Papieroberfläche – das Kratzen der Feder als Scharren der Stiefel. Dabei fungiert der Kosak als Wiedergänger des Künstlers, der in der Erzählung *Ein Traum* »wütend mit einem Fuß in den Grabhügel« hineinstampfte.²⁸ Wie in *Ein Traum* und im Schlusssatz des Plans wird noch in vielen weiteren Texten und Entwürfen Kafkas der Tod zu einem ambivalenten Fluchtpunkt.²⁹

Im Nachhinein fügt Kafka zwischen »den« und »Häusern« noch eine »zwei« ein (vgl. NSF II App. 312), um den Irrsinn zu begrenzen, das Zaudern auf die beiden Häuser zu beschränken, obgleich es zum Irrsinn wie zum Zaudern gehört, transgressiv allen Sinn und alle Entscheidungsalternativen zu überschreiten und nicht nur derer zwei. Keinen Sinn zu machen und keine Entscheidung zu treffen, gleichzeitig allen Sinn und alle Entscheidungsmöglichkeiten zu erwägen und zu verwerfen, heißt: semantische oder pragmati-

²⁵ In akustischer Hinsicht würde diesem Prozess die Rückkopplung entsprechen (vgl. Malte Kleinwort: »Rückkopplung als Störung der Autor-Funktion in späten Texten von Friedrich Nietzsche und Franz Kafka«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner [Hg.]: *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 179-200).

²⁶ Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Berlin, Zürich: diaphanes 2007, 102.

²⁷ Der Tanz auf der Stelle ist als Parallelstelle zu lesen zum oft zitierten »stehenden Sturmlauf« aus einer frühen Aufzeichnung (vgl. Aufzeichnung vom 20. Nov. 1911, Tb 259).

²⁸ Die bei der Arbeit am *Process* entstandene Erzählung wurde zu Lebzeiten im Band *Ein Landarzt* veröffentlicht (vgl. DZL 295-298, hier: 298).

²⁹ Zu denken ist da natürlich an *Der Process*, *Das Urteil* oder *In der Strafkolonie*. Die ambivalente Attraktivität des Todes für das Schreiben Kafkas wird von ihm in einer kurzen Tagebuchaufzeichnung vom 22. Dezember 1921 folgendermaßen zusammengefasst: »Es ist unleugbar ein gewisses Glück, ruhig hinschreiben zu dürfen: ›Ersticken ist unausdenkbar fürchterlich.« Freilich unausdenkbar, so wäre also doch wieder nichts hingeschrieben.« (Tb 876).

sche Energie zu stauen. Wie jede Triebhemmung lässt sich auch jede Handlungsblockade im psychischen System mit einem Energiestau assoziieren. Kafkas Schreiben aus dem Block heraus ist eng mit einem derartigen Energiestau verbunden. Erst die Schreibblockade und damit die temporäre Unmöglichkeit zu schreiben erhöht die Schreibenergie derart, dass sie sich eruptiv und kontingent im Schreiben entladen kann. Insofern ist Kafkas Schreiben nicht nur ein Schreiben aus dem Block heraus, sondern auch in ihn hinein.³⁰

Die Auflösung oder Sprengung des Schreibblocks ist an die Signalwirkung kleiner Bestandteile gebunden, wie sie Kafka bei seinem auto'graphischen Projekt untersuchen und auffinden wollte. Dass in Kafkas Formulierung die Untersuchung dem Auffinden vorangeht, deutet darauf hin, dass sich die Signalwirkung oder Sprengkraft und damit die Eignung eines Bestandteils erst bei der Untersuchung erweisen kann. Neben literarischen Motiven, Gesten und Erinnerungsfetzen kann es bei den »möglichst kleine[n]« Bestandteilen auch um Wörter mit bestimmten Buchstaben handeln. Einer esoterischen Buchstabenlogik gehorchend, der Kafka in vielen Fällen intuitiv, selten – wenn überhaupt – kalkuliert folgte, ist der Kosak im Schlusssatz eine K.-Figur, die häufig der Zielpunkt eines auf die Literatur abzielenden Schreibens ist.

3.2 EIN ANDERES TAGEBUCHSCHREIBEN

Könnte der Projekt-Plan auch in einem anderen Jahr entstanden sein, so sind die folgenden programmatischen Überlegungen zu einem zukünftigen Tagebuchschreiben definitiv im Oktober 1921 entstanden. Nachdem Kafka alle Hefte, die er zumindest zeitweise als Tagebuch verwendet hatte, sowie einige Blätter aus dem Heft, das von ihm zuletzt als Tagebuchheft genutzt worden war, Milena Jesenská gegeben hatte, nahm er sich am 15. Oktober 1921 das Heft, aus dem die Blätter entfernt worden waren, zur Hand, drehte es auf den Kopf und setzte auf der ersten Seite von hinten mit einer Selbst- und Tagebuchreflexion an: »15 X 21 Alle Tagebücher, vor einer Woche etwa, M. gegeben. Ein wenig freier? Nein. Ob ich noch fähig bin eine Art Tagebuch zu führen?« (Tb 863).

So fraglich wie das Biographische an den autobiographischen Untersuchungen ist Kafka in dieser Aufzeichnung das Tagebuch-Führen generell. Von beiden Seiten her nähern sich die Untersuchungen und das Tagebuchschreiben in ihrer je eigenen Fraglichkeit einander an. Selbst-Untersuchungen, die in ihrer destruktiven Praxis kaum noch dem traditionellen Muster einer Autobiographie gehorchen und deren Schwerpunkt daher nicht auf dem *vergangenen* Le-

³⁰ Vgl. Kleinwort, *Kafkas Verfahren*, s. Anm. 3, 89f. sowie ders.: »Kafkas Querstrich – Der Schreibstrom und sein Ende«, in: Caspar Battegay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen: Wallstein 2010, 37-66.

ben in seiner biographisch zu erschließenden Ganzheit gelegt wird, öffnen sich damit auch Untersuchungen des zersplitterten *gegenwärtigen* oder auch *jüngst vergangenen* Lebens, das mehr noch als das durch die Rückschau synthetisierte vergangene Leben von Zufällen und kleinen, isolierten Begebenheiten – den von Kafka anvisierten »möglichst kleine[n] Bestandteile[n]« (NSF II 373) – bestimmt wird. Jene Untersuchung des gegenwärtigen Lebens könnte mit Datumsangaben versehen in traditioneller Diktion auch *Tagebuch* genannt werden. Demgegenüber öffnet sich dieses *Tagebuchschreiben* durch die Infragestellung anderen Schreibprojekten wie jenen auf Literatur ausgerichteten Selbstuntersuchungen. Wie zu Kafkas geplanten selbstbiographischen Untersuchungen die Negation des Biographischen gehört, so zum neuen Tagebuchschreiben die Negation des Tagebuchs. Kafka fährt fort:

Es [das Führen des Tagebuchs, M. K.] wird jedenfalls anders sein, vielmehr es wird sich verkriechen, es wird gar nicht sein, über Hardt z. B. der mich doch verhältnismäßig sehr beschäftigt hat, wäre ich nur mit größter Mühe etwas zu notieren fähig. Es ist so, als hätte ich schon alles längst über ihn geschrieben oder was das gleiche ist, als wäre ich nicht mehr am Leben. (Tb 863)

Was bei Kafka zur Krise des Tagebuchschreibens führte, dürfte auch für krisenhafte Momente seines literarischen Schreibens verantwortlich gewesen sein. Der Eindruck »alles längst [...] geschrieben« (Tb 863) zu haben, ist nichts anderes als der Eindruck, in einem aktuell Geschriebenen würde lediglich ein schon Geschriebenes wiederholt. Dieser Eindruck erschwert, in Neumanns Terminologie, die Umkehrung oder die Produktion eines Paradoxes, denn beide sind an ein Mindestmaß an Überraschung gebunden. Die Wendung am Ende des Satzes, nach welcher der Eindruck, Kafka hätte schon alles über den Rezitator Ludwig Hardt geschrieben, mit dem Eindruck, Kafka wäre nicht mehr am Leben, kurzgeschlossen wird, ist einerseits der für Kafka typische Kurzschluss zwischen Leben und Schreiben. Andererseits wird das Am-Leben-Sein mit der Produktion von Neuem verbunden. Nur die Produktion von Neuem oder – anders formuliert – das Schreiben von noch nicht Geschriebenem garantiert Leben.

Für den späten Kafka ist die Erwähnung von Ludwig Hardt als Beispiel für seine Überlegungen in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Erstens steht Kafkas Eindruck, er habe schon alles über ihn geschrieben, die Tatsache gegenüber, dass er in den erhaltenen Schriften vor dieser Eintragung, so weit mir bekannt ist, kein einziges Mal über ihn geschrieben hat, dafür aber wenige Wochen später in einer Eintragung in demselben Heft (vgl. Aufzeichnung vom 9. März 1922, Tb 911.). Analog zum Spätstil heißt das: Die Opposition *früher-später* muss nicht zwingend auf Fakten, sondern kann durchaus auf Projektionen beruhen. Möglicherweise steht hinter Hardt eine Selbstprojektion Kafkas, denn sehr viel leichter würde Kafka der Eindruck fallen, er hätte nicht über

Hardt, sondern über sich selbst schon alles geschrieben.³¹ Zudem kann etwas, das als Früheres angesehen wird, auch später wiederkehren.³²

Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass Kafka als Beispiel einen der großen Rezipitoren seiner Zeit wählt, der kurz vor der Eintragung und auch in den folgenden Jahren Texte von Kafka vorgetragen hat.³³ Damit wird auf die für den Spätstil zentrale Unterscheidung zwischen der Kunst selbst und der öffentlichen Präsentation der Kunst,³⁴ zwischen Künstler und Impresario, angepielt. In Hardts Rezipitationsweise gibt es nach einer geläufigen Kritik – ihm wurde wiederholt eine zu »laute Tongebung« vorgeworfen – eine Nähe zu den an einen Marktschreier erinnernden Werbetätigkeiten des Impresarios im *Hungerkünstler*.³⁵ Kafka fährt fort:

Über M. könnte ich wohl schreiben, aber auch nicht aus freiem Entschluss, auch wäre es zu sehr gegen mich gerichtet, ich brauche mir solche Dinge nicht mehr umständlich bewusst zu machen, wie früher einmal, ich bin in dieser Hinsicht nicht so vergesslich wie früher, ich bin ein lebendig gewordenes Gedächtnis, daher auch die Schlaflosigkeit. (Aufzeichnung vom 15. Oktober 1921, Tb 863)

Das Schreiben über Milena Jesenská ist also aus Kafkas Sicht zu sehr gegen ihn selbst gerichtet. Die Selbstverletzung qua Schreiben wird bei Kafka in früheren Aufzeichnungen, unter anderem auch Briefen an Milena Jesenská, sowohl auf das Schreiben von Liebesbriefen als auch auf das literarische Schreiben bezogen.³⁶ Dort wird es allerdings als unvermeidliche Tatsache oder geradezu als Gütesiegel angesehen und keineswegs als Hinderungsgrund für das Schreiben. Der Wechsel in der Einstellung wird von Kafka direkt auf die Steigerung seiner Gedächtnisleistung bezogen.³⁷

³¹ In diesem Sinne gibt es strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Kafkas Beschäftigung mit seinem vergangenen Schreiben und der psychoanalytischen Beschäftigung mit der Urszene beziehungsweise traumatischen Erlebnissen der Kindheit (vgl. Sigmund Freud: »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [»Der Wolfsmann«] (1918 [1914])«, in: *Studienausgabe*, Bd. VIII, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 1980, 125-234, hier: 166-177).

³² Eine vergleichbare Verdrehung der Chronologie liegt bei dem in Kap. 5.6 und 5.7 untersuchten *Hungerkünstler* vor, in dem die aus werkbiographischer Sicht eigentlich vergangene erfolgreiche künstlerische Praxis des Hungerkünstlers durch die Art und Weise, wie Kafka sie dargestellt hat, wieder für die Gegenwart zum Ideal erhoben wird. In diesem Text beschwört Kafka eine vergangene Schreibweise herauf und vollzieht damit eine der von Adorno durchgespielten Möglichkeiten des Spätstils (vgl. Kap. 1.4).

³³ Vgl. Hartmut Binder (Hg.): *Kafka-Handbuch*, Bd. 1 (Der Mensch und seine Zeit), Stuttgart: Kröner 1979, 199.

³⁴ Zu Kafkas Verhältnis zur Rezipitationskunst vgl. Kata Gellen: »Works Recited. Franz Kafka and the Art of Literary Recitation.«, in: *The Germanic Review* 86.2 (2011), 93-113.

³⁵ Vgl. Lothar Müller: *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*, Berlin: Wagenbach 2007, 133-145.

³⁶ Vgl. Kleinwort, *Kafkas Verfahren*, s. Anm. 3, 209-212.

³⁷ In dem oft zitierten Brief an Max Brod vom 5. Juli 1922 wird vice versa die Selbstvergessenheit als »erste Voraussetzung des Schriftstellertums« (Br 385) bezeichnet.

War in der ersten ausführlich analysierten Eintragung bei stockender literarischer Produktion der Plan der Selbst-Untersuchungen entworfen worden, wobei das Nicht-Biographische daran durchaus mit der Selbstvergessenheit als einer Aussparung oder Verdrängung jeglicher Kontexte in Verbindung gebracht werden könnte, blockiert Kafka beim anvisierten Tagebuchschieben wegen erinnelter Erfahrungen bestimmte allzu sehr gegen sich selbst gerichtete Schreibprojekte. Fraglich ist, ob das Schreiben über Milena Jesenská tatsächlich in einem zu großen Maße gegen Kafka gerichtet gewesen wäre. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass weniger der Grad der Selbstverletzungen das Problem ausmacht als der Grad des Erinnerungsvermögens an bereits erlittene Selbstverletzungen qua Schreiben.

Sicherlich ist für Kafkas häufige Schreibblockaden wie auch für das ihn auszeichnende Schreiben aus dem Block heraus eine besondere Reflektiertheit mitverantwortlich. Beim Spätstil wird die Reflexion durch die Unterscheidung zwischen *früher* und *später* vorstrukturiert. In dieser Aufzeichnung wird das Blockierende verdeutlicht, das mit der Erinnerung an ein früheres Schreiben verbunden wird. Die negativen Energien entladen sich positiv in Überlegungen zu einem wenn auch nur schemenhaften anderen Tagebuchschieben, das nicht auf authentischer Wiedergabe beruht, sondern auf einer Abwehr all jener Elemente seines vergangenen Lebens, die ihn beim Erinnern verletzen könnten oder die ihm nicht wert erscheinen, noch einmal reflektiert zu werden. Es ist also ein dezidiert selektives Tagebuchschieben, das sich beständig selbst hinterfragt, ob das, was aufgezeichnet wird, nicht aus diesem oder einem anderen Grund nicht aufgezeichnet werden sollte. Im folgenden Abschnitt wird zu zeigen sein, *dass* und *wie* der Plan der Selbst-Untersuchungen und das andere Tagebuchschieben in die vor allem diaristischen – die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Schreibformen sind bei Kafka fließend – Aufzeichnungen zwischen Oktober 1921 und Februar 1922 eingehen.

3.3 VON DER THEORIE ZUR PRAXIS IM *TAGEBUCH* (1921/22)

Die Unterschiedlichkeit der Aufzeichnungen in den Heften, die Kafka als Tagebücher im Oktober 1921 an Milena Jesenská übergab, verhindert die Rede von homogenen Schreibphasen, die trennscharf voneinander zu unterscheiden wären. Trotzdem scheinen die Einträge zwischen Oktober 1921 und Februar 1922 in den beiden im letzten Abschnitt untersuchten Schreibvorhaben einen gemeinsamen Bezugspunkt zu haben. Der Plan der Selbst-Untersuchungen und das andere Tagebuchschieben erweisen sich als komplementäre Projekte, bei deren Realisation ein anderes literarisches Schreiben vorbereitet wird.

Die Ablehnung des Tagebuch-Schreibens, das nach Kafka zu sehr gegen ihn selbst gerichtet wäre, ist, wie gezeigt, zugleich die Ablehnung literarischen

Schreibens im Tagebuch. Wie verträgt sich diese Ablehnung, Scheu oder Zurückhaltung mit dem auf die literarische Produktion ausgerichteten Plan der Selbst-Untersuchungen? Beide Schreibprojekte kommen überein in einer strikten Trennung von Mittel und Zweck. Wie die Selbst-Untersuchungen für sich kein im engeren Sinne literarisches Schreibprojekt sind, sondern ein Projekt zur Vorbereitung literarischen Schreibens, so ist das andere Tagebuchschreiben zwar kein literarisches, aber eines, das Literatur vorbereiten könnte.

Der wichtigste Überschneidungspunkt ist der Untersuchungsgegenstand beider Projekte. Sowohl die Selbst-Untersuchungen als auch das andere Tagebuchschreiben, das sich mit vielen Personen wie »Hardt z. B.« (Tb 863) oder auch mit für Kafka wichtigen Menschen wie Milena Jesenská nicht mehr befassen kann, ist in besonderer Weise auf Kafka selbst ausgerichtet. Im Bild des sich verkriechenden Tagebuchführens stellt Kafka einen Rückzug in ein aus realen Bezügen herausgelöstes Selbst dar. Den gleichen Weg beschreitet Kafka, wenn er die autobiographischen Untersuchungen nicht als Biographie verstanden wissen will und eine Konzentration auf möglichst kleine, vom biographischen Ganzen isolierte Bestandteile anmahnt (vgl. NSF II 373). Zwei durchaus konventionelle Strategien verfolgt Kafka zur Ausgrenzung von lebenden Personen und erlebten Ereignissen beim Schreiben: die Irrealisierung des Lebens und die Abstraktion vom Leben.

Die Irrealisierung erfolgt einerseits, indem das Niedergeschriebene eingeklammert wird, sei es qua Konjunktiv – »wie wenn ich wünschen würde« oder »[w]enn mein Fundus auch noch so elend sei« (Aufzeichnungen vom 16. Oktober 1921, Tb 864) – oder durch Formulierungen, die sich nur indirekt auf die Wirklichkeit beziehen, wie »[e]s ist sehr gut denkbar« (Aufzeichnung vom 18. Oktober 1921, Tb 866.). Andererseits irrealisiert Kafka das Beobachtete, indem er die Bedeutung der Phantasie für die Wirklichkeitserfassung hervorhebt: »Alles ist Phantasie, die Familie, das Bureau, die Freunde, die Strasse, alles Phantasie, fernere oder nähere, Wahrheit aber ist nur dass Du den Kopf gegen die Wand einer fenster- und türlosen Zelle drückst« (Aufzeichnung vom 21. Oktober 1921, Tb 869).

An Kafkas direkter Selbstansprache verdeutlicht sich die mit der Irrealisierung einhergehende Konzentration auf sich selbst. Die Abstraktion ist indes im Vergleich mit der Irrealisierung das bedeutsamere Instrument zur Vermeidung des direkten Bezugs auf tatsächliche Ereignisse oder andere Menschen.³⁸ Paradigmatisch dafür ist die Aufzeichnung:

Ich beneide nicht das einzelne Ehepaar, ich beneide nur alle Ehepaare, auch wenn ich nur ein Ehepaar beneide, beneide ich eigentlich das ganze Eheglück in seiner unendlichen Vielgestalt, im Glück einer einzigen Ehe würde ich selbst im güns-

³⁸ In ähnlicher Weise hatte er Jahre vorher wiederholt die Bedeutung der Konstruktion hervorgehoben: »Alles erscheint mir als Konstruktion« (Aufzeichnung vom 19. Nov. 1913, Tb 594) sowie weitere Einträge in den folgenden zwei Wochen (vgl. Tb 596, 597, 607).

tigste Fall wahrscheinlich verzweifeln. (Aufzeichnung vom 17. Oktober 1921, Tb 865)

Die Verzweiflung als Beleg für die berechtigte Fokussierung auf das Eheglück im Allgemeinen belegt unausgesprochen auch eine Fokussierung auf die Literatur und das literarische Schreiben. Bevor ich auf weitere Indizien für die Fokussierung komme, ist der Zusammenhang von Verzweiflung und Literatur nachzuweisen. Auffällig häufig beschäftigt sich Kafka in den Eintragungen zwischen Oktober und Dezember 1921 mit dem Thema der Verzweiflung. So doziert er, nachdem er ebenso allgemein wie rätselhaft und durchaus auf Literatur beziehbar von seinem elenden »Fundus« schrieb, dass er mit diesem versuchen sollte, »das Beste« zu erreichen: »[U]nd es ist leere Sophistik zu sagen, man könne nur eines erreichen und dieses eine sei daher auch das Beste und es sei die Verzweiflung.« (Aufzeichnung vom 16. Oktober 1921, Tb 864).

In verklausulierter Formulierung sind sich »das Beste« und »die Verzweiflung« sehr nahe. Das scheint erst einmal nur »das Beste« zu dekonstruieren, tatsächlich geht damit aber auch eine indirekte Aufwertung der Verzweiflung einher. Deutlicher wird es, wenn Kafka allgemein über denjenigen, »der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird« (Aufzeichnung vom 18. Oktober 1921, Tb 867), schreibt. In dieser unbenannten Person erscheint schemenhaft eine Verallgemeinerung von Kafka selbst. Denn über jemanden, der ein anderes Tagebuchschreiben anvisierte, in dem sehr viele Personen und Ereignisse seines Lebens keinen Platz mehr finden sollten, und der zugleich eine Selbstbiographie jenseits der Biographie und damit jenseits des Lebens, das normalerweise für eine Biographie in Augenschein genommen wird, plante, könnte mit gutem Grund geschrieben werden, er werde »mit dem Leben nicht lebendig fertig« (Tb 867). Die eine Hand braucht »[d]erjenige« nun,

um die Verzweiflung über sein Schicksal ein wenig abzuwehren – es geschieht sehr unvollkommen – mit der andern Hand aber kann er eintragen, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die andern, er ist doch tot zu Lebzeiten und der eigentlich Überlebende. Wobei vorausgesetzt ist, dass er nicht beide Hände und mehr als er hat, zum Kampf mit der Verzweiflung braucht. (Tb 867)

Ebenso deutlich wie die Würdigung desjenigen, der mit der Verzweiflung ringt, ist die Bezugnahme auf das Schreiben oder die Eintragungen »mit der andern Hand«. Noch deutlicher wird Kafka am 6. Dezember 1921 in einer seiner bekanntesten Tagebucheintragungen überhaupt, in der es um die Metaphern geht, die »eines in dem Vielen, was mich am Schreiben verzweifeln lässt« (Tb 875), darstellen. Anfang Dezember 1921 greift Kafka also jede einfache Form von Autonomie-Ästhetik an, wenn er über die »Unselbständigkeit des Schreibens« klagt und zum Schluss kommt, »nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung« (Tb 875).

Ohne auf dieses wichtige poetologische Wort erschöpfend eingehen zu können, ist für die Argumentation an dieser Stelle zweierlei von Belang: Erstens wird die Verzweiflung erneut mit dem Schreiben verbunden und bekommt durch den Spaß, der ihr zur Seite gestellt wird, eine positive Färbung. Zweitens wird das Schreiben wie in der Projektbeschreibung zu den Selbst-Untersuchungen nicht nur personalisiert – »hilflos« sind normalerweise nur Menschen –, sondern auch Gegenstand einer Klage, welche im Vergleich zur Klage bei der Projektbeschreibung an Dramatik hinzugewonnen hat. Einerseits liest sie sich als vorläufiges Scheitern der Versuche, zum literarischen Schreiben zurückzufinden. Andererseits wird die Zweck-Mittel-Relation zwischen Selbst-Untersuchungen und literarischem Schreiben dadurch unterminiert, dass das Schreiben als eine Tätigkeit umrissen wird, die von einer Vielzahl von Faktoren abhängig ist. Abhängig ist es von einheizenden Dienstmädchen, der »Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt« (Tb 875). So formuliert es Kafka und verdeutlicht nicht nur auf der inhaltlichen Ebene – beispielsweise durch die zentrale Rolle der Katze als einer versteckten K.-Figur –, sondern auch auf der Ausdrucksebene durch die unbeholfene Wiederholung des sich Wärmens die existenzielle Hilflosigkeit des Schreibens.

Die indirekte Fokussierung auf Literatur, die auch dadurch zu bemerken ist, dass anstelle von Personen oder Ereignissen Lektüreerfahrungen einen Großteil der Aufzeichnungen ausmachen (Tb 863-876), kommt bis Ende 1921 zu keinem positiven Abschluss. Nach einer Unterbrechung von gut drei Wochen ohne Eintragungen ins Tagebuch zwischen Ende Dezember und Mitte Januar ist ein Zusammenbruch Kafkas Anlass für die erste Eintragung im Jahr 1922 und zugleich Ausgangspunkt einer Dynamik, die kurze Zeit später zum Beginn der Arbeit am *Schloss* führt. Kafka schreibt:

16 I [1922] Es war in der letzten Woche wie ein Zusammenbruch, so vollständig wie nur etwa in der einen Nacht vor 2 Jahren, ein anderes Beispiel habe ich *nicht* erlebt. Alles schien zuende und scheint auch heute durchaus noch nicht ganz anders zu sein. (Tb 877)

Der Zusammenbruch zwei Jahre vorher hatte eine Reihe von kurzen Eintragungen ins damalige Tagebuch zur Folge, in denen ein imaginäres *Er* der Protagonist war.³⁹ Charakteristisch für diese Eintragungen waren die Virtuosität, mit der sie sich an der Grenze ihrer eigenen Unmöglichkeit hielten, ihr energetisches Potential – jede der knappen Aufzeichnungen für sich schien wie der Nukleus zu einer längeren Erzählung – sowie die Rigorosität, mit der eine literarische Weiterverarbeitung der kurzen Texte oder Fragmente verhin-

³⁹ Wäre man auf der Suche nach Aufzeichnungen, die dem von Kafka skizzierten Plan der Selbst-Untersuchungen am nächsten kommen würden, müsste die um ein imaginäres *Er* kreisenden vom Anfang 1920 mit als erste genannt werden (vgl. Tb 847-862). Sie könnten also auch als Indiz für eine andere Datierung der Projektskizze herangezogen werden.

dert wurde.⁴⁰ Während die ersten beiden Charakteristika Anfang 1922 wiederzufinden sind, gibt es statt einer rigorosen Verhinderungstaktik bloß ein Schreiben im Hinblick auf die Ermöglichung von Literatur. Die Vielzahl von Unmöglichkeiten, die den Zusammenbruch kennzeichnen, haben eine umfassende Dynamisierung zur Folge: die »Jagd« (Tb 877). Wie das Kunstwerk beim Verzehr der Genesis immer wieder neues zu Verzehrendes produziert,⁴¹ so kommt die Selbstbeobachtung im Zusammenbruch nicht zur Ruhe:⁴²

Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen lässt, jede emporjagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. (Tb 877)

Im Zusammenbruch findet Kafka mit der sich selbst jagenden Jagd einen solchen Bestandteil seiner selbst, den er beim Plan der Selbst-Untersuchungen aufzufinden gedachte und aus dem sich ein schreibendes Selbst wieder aufbauen könnte. Das wird auch daran deutlich, dass die Jagd »am Zwingendsten« zum »Irrsinn« führt, der durch Kafka hindurchgeht und ihn zerreißt, sofern er ihm nicht standhalten kann (vgl. Tb 877f.). Es dürfte der gleiche »Irrsinn« sein, der bei glücklichem Verlauf in Literatur mündet und der in der Beschreibung des Plans als ein Kosakentanz zwischen dem halb zerstörten und dem halb fertigen Haus oder Selbst beschrieben wird.⁴³ Zugleich ist die Aufzeichnung ein gutes Beispiel für ein mögliches anderes Tagebuchschreiben, insofern nicht bloß alltägliche Ereignisse verzeichnet werden, sondern insofern sich beim Tagebuchschreiben das sich selbst beobachtende Selbst selbst beobachtet, und wie beim Bild vom Malen eines Bildes vom Malen eines Bildes wird es zum Beobachter x-ter Ordnung seiner selbst. Das diaristische Schreiben »verkriecht« (Tb 863) sich und öffnet zugleich den Raum für das literarische als dasjenige Schreiben, in dem das Selbst der Dynamik, die das Selbst fortreißt, widersteht und sich von ihr tragen lässt: »Oder aber ich kann – ich kann? – sei es auch nur zum winzigsten Teil mich aufrechterhalten, lasse mich also von der Jagd tragen.« (Aufzeichnung vom 16. Januar 1922, Tb 878).

Im Vokabular von Deleuze und Guattari ist die Jagd nichts anderes als die »literarische Maschine«, die im Programm der »kleinen Litteraturen« unter anderem eine »Deterritorialisierung der Sprache« und »kollektive Aussageverkettenungen« bewirkt.⁴⁴ Ein Beispiel dafür gibt Kafka gleich im Anschluss:

⁴⁰ Vgl. Kleinwort, *Kafkas Verfahren*, s. Anm. 3, 36–61.

⁴¹ Vgl. Kap. 1.5 und Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Darmstadt: WBG 1998, 267.

⁴² Reiner Stach verknüpft diese Dynamik des Tagebuchschreibens zu Beginn des Jahres 1922 mit dem Konzept der Bilanzierung: »Kafka zieht Bilanz, fast täglich nimmt er jetzt das Tagebuch vor, um sich die veränderte Situation so präzise wie möglich vor Augen zu führen.« (*Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 455).

⁴³ Vgl. NSF II 373 und Kap. 3.1.

⁴⁴ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur* [frz. 1975], übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 26f.

Wohin komme ich dann? ›Jagd‹ ist ja nur ein Bild, ich kann auch sagen ›Ansturm gegen die letzte irdische Grenze‹ und zwar Ansturm von unten, von den Menschen her und kann, da auch dies nur ein Bild ist, es ersetzen durch das Bild des Ansturmes von oben, zu mir herab. (Tb 878)

Bei der Frage, wohin er kommt, wenn er sich von der Jagd tragen lässt, führt Kafka vor, wie die Jagd funktioniert. Im Stil eines Abschnitts aus seinem frühen Novellenprojekt *Beschreibung eines Kampfes* werden unterschiedliche und sogar widersprüchliche Bilder oder Benennungen miteinander verkettet und zugleich Individuelles kollektiviert:⁴⁵ Kafkas Jagd als Ansturm von »unten, von den Menschen her« (s. o.). Die Dynamisierung, die in früheren Schaffensphasen eine Folge brieflicher Kommunikation ist, entsteht beim späten Kafka – und das ist ein wichtiger Unterschied – bei der methodischen Selbst-Untersuchung oder -Beobachtung. Dementsprechend adressiert die Literatur des späten Kafka in stärkerem Maße sich selbst. Am offensichtlichsten ist diese methodische Selbstadressierung sicherlich an der Häufung von Künstlerfiguren abzulesen, etwas versteckter, aber kaum weniger evident sind die in den weiteren Kapiteln herausgearbeiteten Rückbezüge auf frühere Werke, die auf eigentümliche Textverwandtschaften verweisen.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass Kafka mit der Jagd eine Bewegung der Deterritorialisierung bemerkt, die nicht nur für sein Jahre vorher skizziertes *Schema zur Charakteristik kleiner Litteraturen* (Tb 326) konstitutiv gewesen ist, sondern die sich auch in seinen eigenen Texten nachweisen lässt. Einer allzu leichtfertigen Parallelisierung des Konzepts mit Kafkas Texten ist indes entgegen zu halten, dass in den Texten die gegenläufigen Bewegungen der Reterritorialisierung eine größere Bedeutung haben, als von Deleuze und Guattari zugestanden wird. Nicht nur Kafka als Autor glaubte nicht an die Realisierung des Konzepts der kleinen Litteraturen und sah sie in seinem schriftstellerischen Tun nicht verwirklicht,⁴⁶ auch an den Texten ließe sich zwar eine tendenzielle Adaption, aber keine konsequente Umsetzung des Konzepts nachweisen. Beim späten Kafka trägt eine wichtige Tendenz zur Reterritorialisierung den Namen *Zionismus*. Kafka schreibt in einer weiteren Aufzeichnung vom 16. Januar 1922: »Diese ganze Litteratur ist Ansturm gegen die Grenze und sie hätte sich, wenn nicht der Zionismus dazwischen gekommen wäre, leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala entwickeln können.« (Tb 878).

Was sich bereits angedeutet hatte, die Verbindung von Jagd und Literatur, wird hier explizit. Die Kabbala als eine Bewegung der Deterritorialisierung verweist auf Wirkungs- und Ausdruckspotentiale der Sprache jenseits traditio-

⁴⁵ »Die Pappel in den Feldern, die ihr den ›Thurm von Babel‹ genannt habt, denn ihr wußtet nicht oder wolltet nicht wissen, daß es eine Pappel war, schaukelt namenlos und ihr müßt sie nennen ›Noah, wie er betrunken war.« (vgl. FKA BeK 131).

⁴⁶ Vgl. Neumann, »Hungerkünstler und singende Maus«, s. Anm. 19, 238.

neller Semantik.⁴⁷ Jene Potentiale werden von Kafka in seiner Rede über die jiddische Sprache und in mehreren kleinen Aufzeichnungen über die Bedeutung einzelner Buchstaben oder Buchstabenkombinationen thematisiert.⁴⁸ In welcher Weise ist der Zionismus nun eine Gegenbewegung zur Kabbala?⁴⁹ In zionistischen Texten ist der Eigenwert der Sprache eher gering, da sie meist als bloßes Mittel zum Zweck der Gründung eines jüdischen Staates oder der Besiedlung Palästinas fungiert, während in kabbalistischen Texten die intensive Beschäftigung mit den Rätseln und Wirkungspotentialen der Sprache im Mittelpunkt steht und zu keinem definitiven Abschluss führt; immer wieder neue Rätsel sind auffindbar.⁵⁰ Aus Kafkas Sicht ist die durch die Kabbala geprägte Literatur darüber hinaus eine in hohem Maße kreative, aus sich selbst heraus schaffende Kunst. Über die Ansätze einer Literatur als Kabbala schreibt Kafka: »Allerdings ein wie unbegreifliches Genie wird hier verlangt, das neu seine Wurzeln in die alten Jahrhunderte treibt oder die alten Jahrhunderte neu erschafft und mit dem allen sich nicht aus gibt, sondern jetzt erst sich auszugeben beginnt.« (Tb 878).

Kafkas literarische Neudeutungen von mythologischen Stoffen aus der Übergangszeit zum Spätstil (1917-1920) könnten im Rahmen eines solchen Ansatzes verstanden werden.⁵¹ Der Zionismus als Gegenbewegung zu jenem Ansatz steht also auch in Opposition zum Genie als der Ermöglichungsinstanz eines Künstlers, der aus sich heraus Neues schafft. Der Anspruch auf Singularität tritt in einer Literatur, welcher der Zionismus dazwischen gekommen ist, hinter dem Projektcharakter zurück. Der Projektcharakter wiederum ist in enger Beziehung zur Skepsis an den Ausdrucksmöglichkeiten des Selbst zu sehen, die nach Adorno für den Spätstil fundamental sind.⁵² Weniger geht es bei Kafkas späten Texten darum, dass sich ein wie auch immer geartetes Selbst

⁴⁷ Karl Erich Grözinger führt in seinem Standardwerk zu den möglichen Verbindungen von Kafkas Texten mit kabbalistischer Literatur jene Wirkungsmöglichkeiten auf die »Sprache als Schöpfermacht« zurück (vgl. *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, Frankfurt a. M.: Eichborn 1994, hier: 168).

⁴⁸ Vgl. NSF I 188-193 und Kleinwort, *Kafkas Verfahren*, s. Anm. 3, 150-162.

⁴⁹ Giuliano Baioni untersucht von dieser Tagebuchnotiz ausgehend den Widerstreit zwischen einer als Kabbala verstandenen Literatur und einem gegen die Literatur gerichteten Zionismus. Der Zionismus erscheint in dieser Darstellung weniger selbst als eine literarische oder poetologische Produktivkraft denn als bloßer Opponent zur literarischen Praxis (vgl. *Kafka – Literatur und Judentum*, übers. v. Gertrud Billen und Josef Billen, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, 266-281). Ein triftiges Argument für diese Sichtweise lässt sich aus Kafkas intensiver Beschäftigung mit der hebräischen Sprache im Winter 1922-23 nach dem Abbruch des Schreibens am Schloss entwickeln.

⁵⁰ Vgl. Andreas B. Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*, Stuttgart: Metzler 1998.

⁵¹ Vgl. Kap. 2.

⁵² Vgl. Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 182f. und Kap. 1.5.

ausdrückt, als vielmehr um eine Literatur, in deren Mittelpunkt das Schreiben steht als ein von Vorläufigkeit infiziertes Projekt, in welcher das Selbst figural in Form von Funktionsträgern wie dem Impresario, Landvermesser oder Hungerkünstler erscheint.

Ein weiteres wichtiges Moment des Zionismus ist die Fokussierung auf ein Territorium, das erkundet und besiedelt werden soll. Der territorialen Erschließung ist der Landvermesser natürlich nicht nur qua Beruf sehr nahe, insofern er sich als Fremder in der Topographie von Schloss und Dorf zu orientieren versucht, um dort sesshaft zu werden. Andere zu erkundende Territorien in Kafkas späten Erzählungen sind das Zirkuszelt als der Rückzugsort des Trapezkünstlers, der tunnelartige Bau des grabenden Tieres oder der Käfig des Hungerkünstlers.

Abgesehen von der Tagebuchaufzeichnung zu Zionismus und Kabbala und den erwähnten Textbefunden zur Bedeutung des Zionismus, gibt es eine Reihe von Belegen dafür, dass Kafkas Interesse am Zionismus in den letzten Jahren seines Lebens signifikant zugenommen hat.⁵³ Ablesbar ist das aus Briefen vor allem an Robert Klopstock, den er im Jahr 1921 kennenlernte und den er mit zionistischen Ideen bekannt machte, aus weiteren Tagebuchaufzeichnungen und schließlich aus seinem Engagement beim Lernen der hebräischen Sprache, dokumentiert durch seinen Hebräisch-Unterricht und mehrere Hefte mit hebräischen Vokabeln von Kafkas Hand. Indes dürfen die persönlichen Vorlieben des Autors nicht als hinreichender Grund dafür angesehen werden, dass etwas, was den Autor interessierte, auch für dessen Texte relevant gewesen ist. Zudem führt eine Konzentration auf derartige Indizien oder Belege häufig vom Text weg und hin zu Spekulationen über Motivationen und Einstellungen des Autors, die für sich schon fraglich sind, fraglicher aber noch in ihrem Verhältnis zum Text. Wenn überhaupt, dann wäre Kafkas Haltung zum Zionismus, wie es Benno Wagner pointiert formuliert hat, »als Problem und Gegenstand seiner literarischen Produktion zu rekonstruieren.«⁵⁴

In aktuellen Beiträgen wird in gradueller Differenz zu früheren das Verhältnis von Zionismus und Kafkas Texten meist als eines angesehen, bei welchem die Einstellungen und Motivationen Kafkas keine entscheidende Rolle spielen.⁵⁵ Dadurch werden auch spekulative Deutungen wie jene von Philipp Thei-

⁵³ Vgl. bspw. Ekkehard W. Haring: »Auf dieses Messers Schneide leben wir ...«. *Das Spätwerk Franz Kafkas im Kontext jüdischen Schreibens*, Wien: Braumüller 2004, 229.

⁵⁴ Benno Wagner: »»Ende oder Anfang?« Kafka und der »Judenstaat««, in: Mark Gelber (Hg.): *Kafka, Zionism, and Beyond*, Tübingen: Niemeyer 2004, 219-238, hier: 219. Bereits 1916 zeigt sich Kafkas äußerst ambivalente Einstellung zum Zionismus bei der überaus zurückhaltend behandelten Frage, ob er ein Zionist sei (BaF 697f.).

⁵⁵ Vivian Liska geht dementsprechend bei ihrem Artikel von der Distanz zu psychologischen oder biographischen Interpretationen markierenden Frage aus: »[W]as haben wir davon, Kafka zu lesen, wenn wir über Zionismus nachdenken?« (»Nachbarn, Feinde und andere Gemeinschaften«, in: Mark Gelber [Hg.]: *Kafka, Zionism, and Beyond*. Tübingen: Niemeyer 2004, 89-105, hier: 91).

sohn möglich.⁵⁶ Vorbehaltlos stimme ich Theisohn zu, wenn er meint, dass der Zionismus bei Kafka in Form eines »Produktionsverfahren[s]« oder einer »anderen Poiesis« zu finden ist.⁵⁷ Ebenso stimme ich zu, dass dieser Zionismus einer bestimmten Topologie gehorcht, die auf Landnahme oder -erschließung ausgerichtet und damit gegenläufig ist zu der für Kafka wichtigen Tendenz zur Deterritorialisierung: Das »zionistische Projekt der Rückkehr der Erde« zeige sich, so Theisohn, in der »Motivik der Grabung« als das »Verlangen der Schrift nach einer Materialisierung, die eben nicht in eine universale Deterritorialisierung ausläuft.«⁵⁸ Schwierigkeiten habe ich damit, dass, wie am bereits Zitierten deutlich geworden sein sollte, der Zionismus in Kafkas Texten nach Theisohn etwas Undeutliches und zuweilen sogar Esoterisches bekommt. Als Stichworte möchte ich die für Theisohn zentrale Verwandlung von Erde in Papier, die »Unterbrechung der Schrift«⁵⁹ oder die Neudeutung dessen, was Grenze oder Margo heißt, nennen.⁶⁰

Ohne abstreiten zu wollen, dass in jenen Punkten theoretisches Potential für weitere Überlegungen vorhanden ist, scheint mir gerade beim späten Kafka der *Zionismus* als poetologische Metapher für ein Schreiben zu stehen, das einerseits durch eine konstruktive Rekapitulation der Vergangenheit geprägt wird und das sich andererseits mit den materialen Bedingungen für eine Literatur als Projekt und Praxis beschäftigt. Demgegenüber steht die *Kabbala* poetologisch für ein Schreiben im schöpferisch-destruktiven Umgang mit der Vergangenheit, das auf eine dynamisch und energetisch gedachte Literatur abzielt. In schematischem Verständnis ist das von Kafka poetologisch gefasste Verhältnis von *Kabbala* und *Zionismus* analog zu sehen zu Selbstzerstörung und Selbstaufbau aus seinem Plan der Selbst-Untersuchungen.

3.4 DER G-PUNKT ALS SCHNITTSTELLE

Dem Plan der Selbst-Untersuchungen gemäß folgt nach der unvollständigen Doppelbewegung von Selbstaufbau und -zerstörung ein »Irrsinn« (NSF II 373). Im alternativen Tagebuch-Projekt heißt es nach den Eintragungen zum Zusammenbruch, zum Jagen, Ansturm und dem dazwischen gekommenen Zionismus sowie einem weiteren Tag, der von Kafka mit der schlichten Eintra-

⁵⁶ Vgl. Philipp Theisohn: *Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne*, Stuttgart: Metzler 2005.

⁵⁷ Vgl. ebd., 212. In die gleiche Richtung weisen auch die Überlegungen von Casper Battegay: *Das andere Blut. Gemeinschaft im deutsch-jüdischen Schreiben 1830-1930*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011, 237-296.

⁵⁸ Theisohn, *Zionismus und Literatur*, s. Anm. 36, 216.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd., 212.

gung »Kaum anders« (Tb 878) bedacht wird: »18.1. Jenes etwas stiller, dafür kommt G. Erlösung oder Verschlimmerung wie man will.« (Tb 879).

Die Formulierung »etwas stiller« bezieht sich recht pauschal und knapp auf Kafkas Zusammenbruch zwei Tage vorher, auf das Jagen und die Unmöglichkeit, das eigene Leben zu ertragen. Wer oder was aber ist »G.«? Zwei Antworten sind möglich, die *beide* richtig sein könnten. Die erste Antwort ergibt sich aus den folgenden Eintragungen und lautet: G. ist die Abkürzung für das »Geschlecht«. Die zweite Antwort lautet: G. ist erst einmal nur G., eine grundsätzlich offene Variable, die für Kafka im Moment der Aufzeichnung und wahrscheinlich auch noch danach vor allem »das Geschlecht« bezeichnen sollte,⁶¹ die aber durch ihre prinzipielle Offenheit zum Träger von zwei weiteren funktionalen Bedeutungen wird.⁶²

Erstens weist das G. auf das oder den K. aus Kafkas *Process* und später auch aus Kafkas *Schloss* hin und damit auf die Möglichkeit, eine Abkürzung von ihrer wahrscheinlichsten und nächstliegenden Ergänzung – im Falle von K. also Kafka – zu emanzipieren. K. geht nicht auf in dieser bei einer oberflächlichen Betrachtung naheliegenden autobiographischen Referenz, sondern steht im *Process* und im *Schloss* ganz für sich da und damit für irgendein K., für das Unpersönliche einer jeden Person als Person, letztlich also für die Unbestimmtheit schlechthin, für alles außer Kafka und zugleich nichts außer K.⁶³ Das G. erinnert also an die Möglichkeit, qua Abkürzung in der Literatur ein unent-

⁶¹ Die Offenheit dokumentiert sich sogar im Tagebuch selbst. So schreibt Kafka am 5. Juni 1922 ins Tagebuch den kryptischen Eintrag: »Schlimme Tage (G.) Vier oder 5 Tage schon. Talent für ›Flickarbeit‹« (Tb 922). Und am 16. Juni 1922 heißt dann kaum weniger kryptisch: »Ausbrüche der Geschmacklosigkeit, Verwirrung. – G. nach H.« (Tb 923). Zu beiden Einträgen notiert Hans-Gerd Koch im Kommentarband, dass eine Erklärung »nicht ermittelt« werden konnte (vgl. Tb Komm.218f.). Zwar ist es möglich, dass mit G. auch wieder das Geschlecht gemeint gewesen sein konnte, ebenso gut hätte es aber auch sein verschlechternder Gesundheitszustand sein können, auf den mit dem G. referiert wird, oder aber als eine Art *Prosopopoiia* des Geschlechtes irgendeine mit G. abgekürzte Frau, vielleicht ja die am 17. Februar nach der Rückkehr aus Spindelmühle erwähnte namenlose »Germanistin« (Tb 907), bei der Koch spekuliert, es könnte »[m]öglicherweise eine Urlaubsbekanntschaft« sein (vgl. Tb Komm.213). Keine Erklärungen oder Referenzen, nur Unbestimmtheit und mögliche Spekulationen.

⁶² Implizit belegt auch Hartmut Binder die Offenheit der Variable, wenn er apodiktisch formuliert, dass G. Kafkas »eigene Geschlechtlichkeit« meine, und das mit einem der erwähnten Zitate zum »Geschlecht« nachweist, denn er ignoriert dabei die Differenz zwischen Geschlecht und Geschlechtlichkeit (vgl. *Kafka. Der Schaffensprozeß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 328). Wie G. nicht einfach Geschlecht oder Geschlechtlichkeit »meint« – dieses Wort gebraucht Binder (vgl. ebd.) –, so meint Geschlecht eben auch nicht einfach Geschlechtlichkeit.

⁶³ In die gleiche Richtung weist folgende Überlegung von Deleuze und Guattari: »Die Abkürzung K. bezeichnet weder einen Erzähler noch eine Romanperson, vielmehr eine Verkettung, die um so maschineller, einen Agenten, der um so kollektiver wird, je fester sich ein Individuum in seiner Einsamkeit daran koppelt« (vgl. *Kafka*, s. Anm. 44, 27).

scheidbares, energetisches Zentrum zu installieren,⁶⁴ das einen autobiographischen Zug hat und nicht hat.

Zweitens weist das G. zurück und voraus auf eine Zaudersituation. Zurück weist es auf das Zögern vor dem vollen Ausschreiben des Wortes, voraus weist es als prinzipiell offene Variable auf den Irrsinn des Zauderns, der in den Überlegungen zu der wahrscheinlichen Bedeutung »Geschlecht« dokumentiert wird und der schließlich in den Beginn der Arbeit am *Schloss* mündet. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden nachgezeichnet werden. Direkt im Anschluss an das G., das kommt, und unter dem gleichen Datum beginnt Kafka eine weitere Aufzeichnung mit den Worten:

Ein Augenblick Denken: Gib Dich zufrieden, lerne (lerne 40 jähriger) im Augenblick zu ruhn (doch, einmal konntest du es). Ja im Augenblick, dem schrecklichen. Er ist nicht schrecklich, nur die Furcht vor der Zukunft macht ihn schrecklich. Und der Rückblick freilich auch. (Tb 879)

Die Diktion, die Einschübe, die direkte Selbstanrede, das Abgebrochene: Aus allem spricht ein Drängen, eine Dringlichkeit, ein Gedrängtsein, eine Unruhe. In krassem Gegensatz dazu steht der Inhalt des Selbstappells: Kafka ermahnt sich im Augenblick zu ruhen, der, eingekeilt zwischen Zukunftsangst und Rückblick, so schrecklich und schwer zu ertragen ist. In das Vokabular von Kafkas autobiographischem Plan übertragen, wäre das der Appell, nicht am Irrsinn zu verzweifeln, sondern ihn zu erdulden, den Kosak zwischen dem halbzerstörten und halffertigen (Selbst-)Haus, durch den er sich sein Grab schaufelt, in Ruhe tanzen und scharren zu lassen.

Auf den ersten Blick scheint mit der Ruhe im Augenblick eine zauderfreie Untätigkeit gemeint zu sein. Nicht zuletzt angesichts von Kafkas folgenden Überlegungen wird aber deutlich, dass im ruhenden Augenblick das, was im Augenblick geschieht, affirmiert werden soll; und was im Augenblick geschieht, ist ein Zaudern, ein schwankendes Bedrängtsein von Zukunftsangst und Vergangenheitsbewältigung. Die Affirmation des Zauderns wäre dann ein Sich-Einlassen auf das in den Augenblick hineinragende Ungewisse und Furchtbare der Zukunft sowie auf das den Augenblick beschwerende Unbewältigte der Vergangenheit, ohne sich aber an die Vergangenheit oder die Zukunft zu verlieren. Kafka fährt in derselben Aufzeichnung fort:

Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan? Es ist misslungen, wird man schliesslich sagen, das wird alles sein. Aber es hätte leicht gelingen können. Freilich eine Kleinigkeit und nicht einmal erkennbar, so klein ist sie, hat es ent-

⁶⁴ In gleichem Maße könnten die Metaphern beim späten Kafka aufgrund ihrer Offenheit – Mark Harman spricht in diesem Zusammenhang von »fundamental interchangeability of metaphors« (»Torturing the Gordian Knot: Kafka and Metaphor«, in: Stanley Corngold und Ruth Gross [Hg.]: *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester: Camden House 2011, 48-63, hier: 58) – energetische Zentren seines Schreibens markieren: »[E]ven amidst the crisis of his final years he managed to have a little fun deploying his mobile army of metaphors.« (ebd., 59).

schieden. Was findest Du daran? Bei den grössten Schlachten der Weltgeschichte ist es so gewesen. Die Kleinigkeiten entscheiden über die Kleinigkeiten[.] (Tb 879)

Im Rückblick kommt das Geschlecht explizit zur Sprache und wird zum Anlass eines Selbstdialogs, der trotz seines Vergangenheitsbezugs augenblickliche Gedanken, Gedanken aus dem Hier und Jetzt des Schreibens – »Was findest du daran?« (s. o.) – formuliert. Mit den Kleinigkeiten lässt sich einerseits ein Bogen zu den möglichst kleinen Bestandteilen schlagen, die Kafka bei den Selbst-Untersuchungen zu finden hoffte. Andererseits verdeutlicht die knapp umrissene minoritäre Politik einen unergründbaren (»nicht einmal erkennbar«, s. o.) Kausalnexen, der Ereignisse auf die Interaktion von Unscheinbarem, Unbemerktem zurückführt.⁶⁵

Hans Gerd Koch vermutet in seinem Kommentar zu den Tagebüchern, dass Kafka mit dem »G.« und dem »Geschlecht« möglicherweise um einen Bordellbesuch kreist, von dem Kafka Brod wenige Tage später erzählt hatte (vgl. Tb Komm. 208). Im Anschluss an diese naheliegende Vermutung stellt sich die Frage, welche Bedeutung der von Brod in seinem unveröffentlichten Tagebuch dokumentierte Bordellbesuch für den Wiederbeginn von Kafkas literarischem Schreiben haben könnte. Ohne den physiologischen Zusammenhang zwischen einer Körpererfahrung und einer Schreibdisposition leugnen zu wollen,⁶⁶ möchte ich mich auf die Bedeutung des Bordellbesuchs als Schwellenerfahrung, als Übertritt in einen fremden Raum, der durch obszöne Gesetze strukturiert wird, konzentrieren: »Nichts Böses; hast Du die Schwelle überschritten, ist alles gut. Eine andere Welt und Du musst nicht reden.« (Aufzeichnung vom 19. Januar 1922, Tb 881).

Nach der Überschreitung der Schwelle verliert die Scham ihre Verbindlichkeit als Wertmaßstab: Alles ist gut. Während der Geschlechtsverkehr als Liebesakt von der zumeist sprachlichen Interaktion lebt, ist der Geschlechtsverkehr im Bordell an einen geschäftlichen Akt gebunden, der vom Zwang zur Verführung befreit ist. Der Bordellbesuch oder – allgemeiner formuliert – die lustbetonte, aber moralisch fragwürdige Überschreitung einer Schwelle ist bei Kafka eng mit einem komplexen Zaudersystem verbunden,⁶⁷ in dem Angst

⁶⁵ Es ist dabei an die von Deleuze und Guattari eingehend untersuchte »Deterritorialisierungsbewegung« (*Kafka*, s. Anm. 44, 28) zu denken, an die »Fluchtlinie quer durch die Sinnsprache« (ebd., 30).

⁶⁶ Gerhard Neumann hat im Anschluss an Foucaults Untersuchungen zur Selbstsorge den Zusammenhang zwischen Sexualität und literarischer Produktion eingehend untersucht (vgl. »Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?« Franz Kafkas Tagebücher als Lebenswerk«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg: Winter 2004, 153-174). Auch wenn er dabei die Bemerkungen zum G. und die zeitliche Nähe zwischen den Tagebuch-Aufzeichnungen und dem Beginn der Arbeit am *Schloss* außen vor lässt, benennt er die Grundstrukturen des eigentümlichen Verhältnis zwischen Selbstverhältnis und Schreiben bei Kafka.

⁶⁷ Zur Verbindung von Schwelle und Zaudern bei Kafka vgl. Vogl, *Über das Zaudern*, s. Anm. 26, 75-105. Die folgenden Überlegungen profitieren sehr von Vogls Ausführungen zum Zaudern.

und Scham, Drang und Zwang und Gesetz und Gelegenheit auf verwirrende, wenn nicht gar irrsinnige Weise miteinander interagieren. Kafka schreibt am 18. Januar 1922:

Zwinge dich zu nichts, aber sei nicht unglücklich darüber, dass Du Dich nicht zwingst oder darüber, dass Du, wenn Du es tun solltest, Dich zwingen müsstest. Und wenn Du Dich nicht zwingst, umlaufe nicht immerfort lüstern die Möglichkeiten des Zwanges. (Tb 879f.)

Kafka ermahnt sich, keinerlei Selbstzwang auszuüben, obwohl ein Selbstzwang sowohl dafür nötig ist, das Zaudern durch eine Tat, einen Schwellenübertritt zu überwinden, als auch dafür, diese Tat zu verhindern. Die Zwangsenthaltung in einem Zwangssystem installiert unvermeidlich ein Zaudersystem:

Freilich so klar ist es niemals oder doch, so klar ist es immer z. B.: das G. drängt mich, quält mich Tag und Nacht, ich müsste Furcht und Scham und wohl auch Trauer überwinden um ihm zu genügen, andererseits ist es aber gewiss, dass ich eine schnell und nah und willig sich darbietende Gelegenheit sofort ohne Furcht und Trauer und Scham benutzen würde; dann bliebe nach dem obigen doch Gesetz, die Furcht u. s. w. nicht zu überwinden (aber auch nicht mit dem Gedanken der Überwindung zu spielen) wohl aber die Gelegenheit benutzen (aber nicht zu klagen, wenn sie nicht kommt)[.] (Tb 880)

Was an der exemplarischen Erklärung klar und deutlich wird, ist das Zaudern, das durch das drängende G. ausgelöst wird. Bereits bei der Niederschrift zaudert Kafka, schreibt zuerst »Ges.«, korrigiert das dann aber in »G.« (vgl. Tb App. 405). Mit den zaudernden Reflexionen geht eine konstitutive Unklarheit einher, die der Grund dafür ist, dass das Zaudern zugleich niemals und immer so klar ist wie in Kafkas Erklärung; niemals, weil das Zaudern jeder Meta-Erklärung über das Zaudern widersteht und grundsätzlich jede Form der Klarheit unterläuft; immer, weil sich selbst in seiner Meta-Erklärung das Zaudern überdeutlich als verunklärendes Moment bemerkbar macht. Im Schema der Selbst-Untersuchungen heißt das, dem Zwang zu Selbstaufbau oder -abbau durch grüblerischen Irrsinn zu entsagen und eine Gelegenheit zur Grenzüberschreitung, also eine Gelegenheit zur Wiederaufnahme des Schreibens zu nutzen, wenn sie sich denn bietet. Das »Herbeiführen, Herbeilocken der ›Gelegenheit‹« wiederum ist »trotz ›wörtlicher‹ Übereinstimmung mit dem ›Gesetz‹« des zu vermeidenden Selbstzwangs »etwas Abscheuliches und unbedingt zu Vermeidendes« (Tb 880). In diesem moralischen Urteil oder Affekt potenziert sich der Irrsinn, denn nur mit dem zu vermeidenden Zwang lässt sich das Herbeilocken vermeiden: »Freilich Zwang gehört dazu es zu vermeiden und zu einem Ende komme ich damit nicht.« (Tb 880).

Auch einen Tag später in der Relektüre hatte es noch kein Ende mit den Grübeleien. Kafka ließ einen Freiraum von knapp drei Zeilen, um das Zu-keinem-Ende-Kommen später möglicherweise noch zu verlängern, und grübelt

schreibend über dem Geschriebenen: »Was bedeuten die Feststellungen heute? Bedeuten das Gleiche wie gestern, sind wahr, nur dass das Blut in den Rinnen zwischen den großen Steinen des Gesetzes versickert.« (TB 881).

Wie das Scharren der Stiefelabsätze lässt sich auch das Versickern des Blutes auf das Schreiben übertragen, das Blut als die Tinte, die das Papier in sich aufsaugt. So gelesen dokumentieren die beiden kleinen Schreibszenen Kafkas Schreibdrang ebenso wie die Zwänge, die ihn daran hindern. Die Scham ist bei Kafka der für die Zwänge zentrale Affekt. Schon Benjamin wies darauf hin, dass die Scham bei Kafka die »stärkste Gebärde« ist.⁶⁸ Selbstaufbau und -abbau aus dem Plan der Selbst-Untersuchungen werden, obgleich Funktionselement in einer kalkulierten Operation, von der Scham vereinnahmt, die sowohl eine Expertin auf dem Gebiet der Selbstbilder und Selbstvergleiche, als auch eine Expertin auf dem Gebiet der zwanghaften Handlungsblockade ist. Indem Kafka über den geschlechtlichen Drang und die Gelegenheit zum Geschlechtsverkehr sowie die damit verbundenen Zwänge und Schamgrenzen grübelt, entwirft er ein Zaudersystem, das im Plan der Selbst-Untersuchungen als Tanz zwischen zwei Häusern veranschaulicht worden ist. Der Bordellbesuch markiert in diesem System eine momentane Überlegenheit des Drangs über die Zwänge, die in eine Tat mündet. Das Ich der Tat wiederum wird als bloßes Opfer einer energetischen Auseinandersetzung aus der Verantwortung genommen. In einer verantwortungslosen Tat verortet Kafka die Selbsterkenntnis und das Selbstgefühl, die in traditionellen Moralvorstellungen nur mit Handlungen verbunden werden, denen eine Entscheidung des Handelnden zugrunde liegt und für die Verantwortung übernommen wird.

Beim Kragen gepackt, durch die Straßen gezerrt, in die Tür hineingestoßen. Schematisch ist es so, in Wirklichkeit sind Gegenkräfte da, nur um eine Kleinigkeit – die leben- und qualerhaltende Kleinigkeit – weniger wild als jene. Ich der beiden Opfer. Hier in einem solchen abgewogenen Gegensatz müsste man eigentlich das Ich bis zur Erkenntnis stark fühlen. (Aufzeichnung vom 20. Januar 1922, Tb 882)

Der Bordellbesuch als triebgesteuerte, affektive Tat offenbart ein von Kräften und Gegenkräften bestimmtes Ich, dessen Selbsterkenntnis an die Erkenntnis jener Kräfte gebunden ist: Autonomie als Einsicht in die eigene Heteronomie – oder in Kafkas larmoyanten Worten: »Als bekäme ich das wahre Gefühl meiner Selbst nur wenn ich unerträglich unglücklich bin.« (Tb 882). In gleicher Weise erschließt sich in einer weiteren Aufzeichnung vom 20. Januar 1922 »die Möglichkeit des ruhig schaffenden Lebens« gerade durch ihren Verschluss, durch den jahrelangen »Zustand der Qual«, der jene Möglichkeit zu verschließen scheint (Tb 882). In der Nacht vom 21. auf den 22. Januar nach dem Besuch

⁶⁸ Vgl. Walter Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« [1934], in: Hermann Schweppenhäuser (Hg): *Benjamin über Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 9-38, hier: 28. Zum Gestischen bei Kafka und Benjamin vgl. Werner Hamacher: *Die Geste im Namen. Benjamins Kafka-Lektüre*, in: *Entferntes Verstehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 280-324.

einer Aufführung von Beethovens *Fidelio* kommt es wahrscheinlich in der »Aufregung der 2 Stunden« (Tb 884) von 5 bis 7 Uhr in der Frühe zu dem, was Kafka kurz und knapp als »Nächtliche[n] Entschluss« (Tb 884) bezeichnet.

Es ist zwar nicht sicher, dass Kafka mit dem nächtlichen Entschluss tatsächlich die Wiederaufnahme des literarischen Schreibens in Spindelmühle, wo Kafka sich vom 27. Januar bis 17. Februar 1922 aufhielt, und den Beginn der Arbeit am *Schloss* meinte.⁶⁹ Auffällig aber ist die Dynamik, von welcher die folgenden Einträge im Tagebuch geprägt werden. In einem dicht gedrängten autobiographischen Resümee seines Lebens vergleicht er sich in einer Aufzeichnung vom 22. Januar 1922 Detail für Detail mit seinem Onkel Rudolf Löwy und kommt ganz nebenbei auch zu einer versteckten Würdigung seiner bisherigen literarischen Arbeiten: »Ein Unterschied zu seinen [Onkel Rudolfs, M. K.] Gunsten oder Ungunsten war, dass er eine kleinere künstlerische Begabung hatte als ich, also in der Jugend einen bessern Weg hätte wählen können, nicht so zerrissen war« (Tb 886). Kurz vor Kafkas Abreise nach Spindelmühle am 25. oder 26. Januar lässt sich dieser Zusammenhang von Zerrissenheit und künstlerischer Arbeit auch auf den nächtlichen Entschluss zurückbeziehen, wenn Kafka schreibt: »Auch im Sinne des ›Entschlusses‹ habe ich das Recht über meine Lage grenzenlos verzweifelt zu sein.« (Tb 891).

Am 27. Januar 1922 in Spindelmühle schreibt Kafka – sehr wahrscheinlich nach Beginn der Arbeit am *Schloss* – in einem berühmten Tagebucheintrag vom »[m]erkwürdige[n], geheimnisvolle[n], vielleicht gefährliche[n], vielleicht erlösende[n] Trost des Schreibens« (Tb 892). Gern wird in der Forschung auf das anschließende »Herausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung« und auf die »höhere Art der Beobachtung« verwiesen, die mit dem Schreiben einhergehen.⁷⁰ Wie bei dem fast schon zum geflügelten Wort gewordenen Schreiben »in einem Zug«, auf das Kafka im Anschluss an seine Niederschrift von *Das Urteil* kam (vgl. Aufzeichnung vom 23. September 1912, Tb 460f.), sollte auch die Bedeutung der höheren Beobachtungsart nicht überbewertet werden.⁷¹ Beide Selbstbeschreibungen der literari-

⁶⁹ Auf den wahrscheinlichen Zusammenhang zwischen dem Entschluss und dem Beginn der Arbeit am *Schloss* weist Giuliano Baioni hin (vgl. *Kafka – Literatur und Judentum*, s. Anm. 49, 252 u. 263f.). Ausführlich diskutiert Hartmut Binder die Frage, wann Kafka wahrscheinlich mit der Arbeit am *Schloss* begonnen haben könnte. Einerseits versammelt er Argumente dafür, dass er kurz vor dem Aufenthalt, am 25. Januar 1922, begonnen hat, andererseits Argumente dafür, dass er erst nach Spindelmühle angefangen haben könnte, womit er der Mehrheitsmeinung der Forschung, die von einem Beginn in Spindelmühle ausgeht, widersprechen würde (vgl. *Der Schaffensprozess*, s. Anm. 62, 306-321).

⁷⁰ Vgl. Tb 892 und bspw. Georg Guntermann: *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*, Tübingen: Niemeyer 1991, 120f.

⁷¹ Zur Einschränkung der Bedeutung der Selbstbeschreibungen im Anschluss an die Niederschrift von *Das Urteil* vgl. Joseph Vogl: »Lebende Anstalt«, in: Friedrich Balke, ders. und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 21-33, hier: 33.

schen Produktion spiegeln zwar Kafkas Idealvorstellung vom Schreiben wider, wie es sich ihm im Rausch des Schaffens darstellt, sie geben aber noch keine Auskunft über die übliche, alltägliche Schreibpraxis. Kaum denkbar ist, dass sich Kafka bei fortschreitender Arbeit am *Schloss*, bei der er zunehmend die Orientierung verlor (vgl. Kap. 6),⁷² immer noch eine solche »höhere Art der Beobachtung« (Tb 892) zugesprochen hätte. Bedeutsamer für das Schreiben des späten Kafka scheinen mir Überlegungen wie die beiden folgenden, in denen Kafka in nächster zeitlicher Nähe zu dem erwähnten »[n]ächtliche[n] Entschluss« ein eigentümliches Begehren formuliert:

Ohne Vorfahren, ohne Ehe, ohne Nachkommen, mit wilder Vorfahrens-, Ehe- und Nachkommens-lust. Alle reichen mir die Hand: Vorfahren, Ehe und Nachkommen, aber zu fern für mich. [Zwischen den beiden Aufzeichnungen ein für Kafka charakteristischer Querstrich, M. K.] Für alles gibt es künstlichen, jämmerlichen Ersatz: für Vorfahren, Ehe und Nachkommen. In Krämpfen schafft man ihn und geht, wenn man nicht schon an den Krämpfen zugrunde gegangen ist, an der Trostlosigkeit des Ersatzes zugrunde[.] (Tb 884f.)

In drei Sätzen werden Vorfahren, Ehe und Nachkommen gleich dreimal erwähnt, erst im Modus eines Defizits, dann im Modus des Begehrens und schließlich im Modus der Ersetzung. Zunächst ist der Zusammenhang mit Kafkas Überlegungen zum G. im Allgemeinen und zum »Geschenk des Geschlechtes« (Aufzeichnung vom 18. Januar 1922, Tb 879) im Besonderen bedeutsam, insofern Kafka mit Vorfahren, Ehe und Nachkommen drei mögliche Bedeutungen des Geschlechtes angibt: Das Geschlecht als seine jüdische Identität, das Geschlecht als Sexualität und das Geschlecht als eine durch die Familie vorgeprägte Intimbeziehung.⁷³ Markiert der Bereich der Sexualität eine Art energetisches Zentrum, aus dem heraus Kafka wieder zum Schreiben findet, ist sein ambivalentes Verhältnis zum Judentum und Zionismus einer der wichtigsten Ausgangspunkte für den späten Kafka und die Frage der Nachkommenschaft eine der wichtigsten Fragestellungen. In allen drei Bereichen sieht Kafka Defizite bei sich, markiert sie aber zugleich als Fluchtpunkte des Begehrens, um schließlich ihren Ersatz kritisch zu beurteilen.

Es liegt nahe, den »jämmerliche[n] Ersatz« von Vorfahren, Ehe und Nachkommen in Kafkas literarischen Texten zu verorten. Das Schreiben wäre dann eine Ersatzhandlung für ein unerfülltes Begehren. Diese Demystifikation der literarischen Arbeit ist konstitutiv für den späten Kafka und weist zurück auf die Unselbständigkeit Schreibers und voraus auf die große Bedeutung von Impresario-Figuren in Kafkas späten Texten. Kafka beantwortet sich am 18. Februar 1922, einen Tag nach der Rückkehr aus Spindelmühle, die Frage nach den »wichtigen Teaterarbeiten« von dem »Teaterdirektor, der alles von Grund

⁷² Vgl. Kap. 6.

⁷³ Auf diese dreifache Bedeutung des Geschlechtes bei Kafka hat bereits Gerhard Neumann hingewiesen (vgl. »Franz Kafkas Tagebücher als Lebens-Werk«, s. Anm. 66, 158f.).

auf selbst schaffen muss« dementsprechend lakonisch: »Er wechselt die Windeln eines künftigen Schauspielers.« (Tb 907).

Der Weg zurück zum Schreiben geht von einem ungewöhnlichen auto(bio)graphisches Schreibprojekt in einem *anderen* Tagebuch aus, erkundet das Schwellenland von Kabbala oder Zionismus, von Drang oder Zwang und von »Erlösung oder Verschlimmerung« (Tb, 879) durch G. und endet am 22. Januar 1922 mit dem knappen Eintrag »Nächtlicher Entschluss« (Tb 885) kurz vor dem Beginn der Arbeit am *Schloss*. Der Weg zu den Texten des späten Kafka verschwindet nicht in ihnen, sondern wirkt in ihnen fort, was vor allem an Kafkas letztem großen Romanprojekt *Das Schloss* zu zeigen sein wird.⁷⁴

⁷⁴ Auch Manfred Engel weist auf die Bedeutung von Kafkas »selbstbiographischen Untersuchungen« (NSF II 373) für seine späten Texte im Allgemeinen und *Das Schloss* im Besonderen hin (»Polyperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas Schloss«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl [Hg.]: *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«. Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 [im Erscheinen]).

4. KAPITEL: ZUM VORLÄUFIGEN IM ERSTEN SCHLOSS-HEFT

Das Wichtigste aber ist, dass Ihr ihm ein wenig erheitert. Wie man mir berichtet, nimmt er alles sehr schwer. Er ist jetzt ins Dorf gekommen und gleich ist ihm das ein grosses Ereignis, während es doch in Wirklichkeit gar nichts ist.¹

Zurück zum Anfang und zurück zum Anfang und zurück zum Anfang und so weiter. Das Bild des zwischen Selbstaufbau und Selbstzerstörung tanzenden Kosaken, der sich durch den Tanz sein eigenes Grab schaufelt (vgl. NSF II 373), ist für die Texte des späten Kafka zugleich Initial und Menetekel: Sie setzen dort an und kommen nicht davon los. Wie eine hyperaktive Kontrollmacht kehren die Texte immer wieder zu ihren Anfängen und deren Voraussetzungen zurück und haben es schwer, aus der Rückkehr ein stabiles Verhältnis zu dem zu finden, was ihnen vorausgeht. Vorläufigkeit ist das Hauptmerkmal dieser Problematik und ist zugleich ein Hauptmerkmal des unvollendeten Romanprojekts *Das Schloss*.

4.1 VORLÄUFIGE ANKUNFT VOR DER ANKUNFT

Schon bevor Kafka den ersten Satz im ersten *Schloss*-Heft niederschreibt, beginnt er erneut mit einer zwischen Selbstaufbau und Selbstzerstörung schwankenden Aktivität. Kafka nimmt sich einige Hefte vor, die annähernd Quartformat haben und die er in den Jahren zuvor zum Schreiben genutzt hatte, und trennt leere oder fast leere Seiten aus den Heften heraus, um sie dann in einem neuen Schreibheft zusammenzuführen (vgl. S App. 31-33). Beim Heraustrennen wird Kafka mit einer Reihe von Fragmenten oder unvollendet gebliebenen Projekten konfrontiert, begegnet also aus seiner eigenen Sicht Dokumenten, die seine Schwäche oder seine Misserfolge belegen können, und nimmt sich zugleich die Möglichkeit, Angefangenes in den Heften fortzuführen.² Das ist die Situation, in der Kafkas späte Texte entstehen. Der Raum, den frühere

¹ Nach Aussage von Artur, einem der beiden Gehilfen des Landvermessers, gegenüber K. soll so Galater, der Vertreter von Klamm, zu Artur und Jeremias gesprochen haben, bevor er beide als Gehilfen zu K. schickte (vgl. S 367f.).

² Desillusionierende Selbstkonfrontationen wie diese werden mitverantwortlich gewesen sein für Kafkas berühmte Testamente aus den Jahren 1921 und 1922, in denen er um Vernichtung fast aller seiner Texte bittet (vgl. BaB 365, 421f. und Kap. 1.6).

Schreibarbeiten gelassen haben, wird den früheren Arbeiten genommen, um ihn für ein neues Projekt zu nutzen.

Erfolgreich kann das neue Projekt nur sein, wenn es in der Lage ist, sich von seinem Unvermögen, etwas zu Ende zu bringen, zu distanzieren, frühere Misserfolge in künftige Erfolge umzuwandeln und etwas zu produzieren, das seiner selbstkritischen Beurteilung standhält. Die entnommenen Blätter könnten als beschreibbare Flächen und damit als eine vermeintlich ephemere und selten beachtete, aber zugleich materiale Grundbedingung des Schreibens durchaus als jene unscheinbaren Bestandteile eines schreibenden Selbst angesehen werden, die Kafka nach seinem auto(bio)graphischen Plan aufzufinden und zu untersuchen trachtete, um sich aus ihnen aufzubauen. Auch diese erst destruktive und dann konstruktive Arbeit am und mit dem Schreibmaterial ist mit dem Beginn des Schreibens nur vorläufig beendet. Doch davon später mehr.

»Der Wirt begrüßte den Gast.« (S App. 115). Der erste Satz im ersten *Schloss*-Heft drückt eine bemerkenswerte Distanz zu der als »Gast« bezeichneten Hauptfigur aus. Im Verlauf der zum Satz gehörigen Wirtshaus-Szene, deren Verhältnis zu dem, was normalerweise als Anfang des *Schlusses* bezeichnet wird, zu klären sein wird, verliert der Text zusehends seine Distanz zum Gast. Nach einer durchaus kahlen Beschreibung des »in seiner Kahlheit« (S App. 115) großen Zimmers, bei welcher er nur eine Nebenrolle einnimmt, drängt der Gast ins Zentrum: »Warum flüstert ihr?« (S App. 115) schreit er Wirt und Dienstmädchen als Frage entgegen. »Wer hat Dir meine Ankunft angezeigt?« (S App. 115) fragt er, weil er ein verheimlichtes Wissen beim Wirt vermutet, das aber eigentlich er selbst mit sich herumträgt: die mysteriöse »schwere Aufgabe«, welcher er sein »ganzes Leben gewidmet« hat (S App. 116).

Seine eigentümliche, durch Rührung und Verdächtigung gedoppelte Reaktion führt in der parataktischen Gegenüberstellung die Eigentümlichkeit vor: »Die Erscheinung des Mädchen rührte den Gast, ihre Worte waren ihm verdächtig« (S App. 116). Wenige Sätze später geht die Fremdheit, von der das Mädchen spricht und die eine Nachfrage des Gastes provoziert, direkt in die Beschreibung des Mädchens über: »[E]s sah gleichzeitig zutraulich und fremd aus [...].« (S App. 117). Die Erzählperspektive ist zugleich die Gast-Perspektive und die Gast-Perspektive ist von einem hohen Maß an Misstrauen bestimmt, zerrissen zwischen der Begierde, mehr zu wissen, und der Angst vor dem, was erfahren werden könnte, und vor denen, die ihm Auskunft geben könnten: »Ihr seid alle ein Pack aber Du bist noch gefährlicher als der Wirt [...].« (S App. 117).

Die Erwartung des Mädchens, der Gast würde nach dem und durch das Gespräch gleich wieder fahren, führt in der Logik des uneingeschränkten Misstrauens dazu, dass er bleibt: »[...] nicht einmal dieses: mich von hier zu vertreiben, hast Du erreicht.« (S App. 117). Der anschließende Kollaps – »[p]lötz-

lich aber schwankte er, hielt sich noch ein paar Schritte und fiel dann über das Bett hin« (S App. 117) – läutet zugleich das Ende der Aufzeichnung ein. In durchaus romantischer Tradition bringt das Erscheinen des unheimlichen fremden Gastes einiges durcheinander, gefährdet die Grundfeste des Narrativs, in das er eindringt und das er selbst mit repräsentiert.³ Wie der Gast zwischen Bleiben und Fahren schwankt, schwankt auch der Text zwischen Abbruch und Fortsetzung. Die Entkräftung des Protagonisten, dessen nichts und niemandem vertrauende Sichtweise auf den Text übergeht, entkräftet zugleich den Text. Gast wie Text, überfordert von der Situation im Wirtshaus, scheinen zerrieben zwischen den Alternativen und fallen damit zurück ins Bild des Kosaken, der sich zwischen Selbstaufbau und Selbstzerstörung sein eigenes Grab ertantzt. Die Aufzeichnung wird, was der Kosak ist: nachwirkender und wiederkehrender Anfang vor dem Anfang.

Von dort erklärt sich die eigentümliche Angst des Gastes davor, dass er bereits vor seiner Ankunft angegriffen werden könne: »Zum Kampf bin ich ja hier, aber ich will nicht angegriffen werden vor meiner Ankunft.« (S App. 116). Wenn der Gast zugleich dem Wirt unterstellt, er habe schon vorher von der Ankunft des Gastes erfahren, und wenn er von dem Mädchen die Erklärung verlangt, wie der Wirt und sie von seiner Ankunft erfahren haben konnten, so ist aus der von Misstrauen und Unsicherheit gesättigten Sicht des Protagonisten die Zeit der Ankunft zugleich die Zeit vor der Ankunft. Demnach ist die Ankunft eine Ankunft vor der Ankunft, eine noch nicht bei sich angekommene, unvollständige und vorläufige *Vor*-Ankunft. Eine solche Ankunft ist also noch gar nicht *Ankunft*, sondern wird erst in der und durch die *Zukunft* eine solche. In der Gegenwart ist sie weniger *Ankunft* als *Kunft* ohne *An*, *Vorkunft*, vorläufige *Ankunft* oder schlicht: ein Vorlauf, der ungestrichen im Heft bleibt.⁴ Lediglich ein Querstrich, der in den *Schloss*-Heften auch zur Unterteilung von Kapiteln verwendet wird,⁵ trennt den Vorlauf – oder, um eine in der

³ Vgl. bspw. E. T. A. Hoffmann: »Der unheimliche Gast«, in: *Die Serapiens-Brüder*, 5. Aufl., Darmstadt: WGB 1995, 600-642.

⁴ Es ist nicht klar, an welcher Stelle *Das Schloss* tatsächlich beginnt oder nach Ansicht Kafkas hätte beginnen sollen; dadurch werden die »Paradoxien der Selbstreferenz« aktiviert, die für Anfänge in der Moderne nach Albrecht Koschorke typisch sind (vgl. »System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem« in: Robert Stockhammer [Hg.]: *Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 146-163, hier: 152). K.'s Wunsch, vor der Ankunft nicht angegriffen zu werden, eignet sich somit als ein gutes Beispiel für Koschorkes Diagnose: »Das Wissen vom Anfang verstrickt sich in seiner eigenen Historizität.« (ebd., 152). Auf die gleiche Problematik stieß Davide Giuriato bei seiner Lektüre einer Szene aus Georg Büchners *Woyzeck*: »Das Reden am Anfang über den Anfang [...] erzeugt das zeitliche Paradox einer vorgängigen Nachträglichkeit [...]« (»Anfang von Anfang«. Verfahren der Verdoppelung bei Georg Büchner (*Woyzeck* H 1/1)«, in: Frauke Berndt und Stephan Kammer [Hg.]: *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: K&N 2009, 205-222, hier: 219).

⁵ Eine Typologie von Kafkas Querstrichen ist zu finden in Malte Kleinwort: »Kafkas Querstrich – Der Schreibstrom und sein Ende«, in: Caspar Battegay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): *Schrift und Zeit in Kafkas Oktavheften*, Göttingen: Wallstein 2010, 37-66, hier: 44-48.

Forschung kursierende Bezeichnung zu verwenden, das *Fürstenzimmer-Fragment*⁶ von dem, was üblicherweise als Anfang des *Schlusses* angesehen wird.

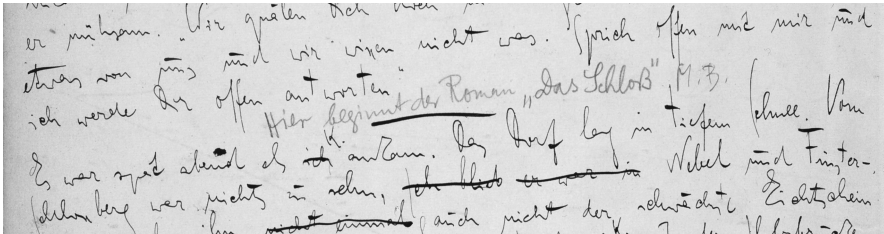


Abb. 1: MS. Kafka 34, 2v. (Ausschnitt verkleinert im Verhältnis 1:1,7; vgl. S 7)

Wie überhaupt beim späten Kafka ist hier das Problem nicht, einen Anfang zu finden, sondern es ist ein Zuviel an Anfängen, die Fortentwicklung eher behindern als befördern.⁷ Befördert werden vor allem weitere Anfänge, Neuanfänge, deren Verhältnis zu vorherigen Anfängen dunkel bleibt.⁸ Drei Alternativen des Verhältnisses zwischen den beiden Anfängen sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Erstens könnte der Vorlauf »der erste (verworfen) Ansatz zum ›Schloss‹-Roman« (S App. 63) sein. Diese durch Malcolm Pasley im Kommentar der KKA vertretene Auffassung ist in der Forschung die Mehrheitsmeinung, die auch der erste Anschein bestätigt. Das behauptete Verwerfen kann allerdings nicht durch ein Streichen bestätigt werden und auch der Querstrich signalisiert bei Kafka keine strikte Abtrennung.⁹ Außerdem werden dadurch seman-

⁶ Vgl. Matthias Schuster: *Franz Kafkas Handschrift zum Schloss*, Heidelberg: Winter 2012, 124-128.

⁷ Über Kafkas generelle Arbeit an und mit Anfängen schreibt Alexander Honold: »Kafka ist ein Autor, dem die Anfänge eine besondere Last bedeuten und der auf jeden neuen Anfang aberwitzige Hoffnungen setzt. In seinen Texten stehen verschwindend wenige Fertigstellungen einer riesigen Zahl von Anfängen gegenüber. Des Beginnens ist kein Ende« (»Initiationen und Initia- len. Franz Kafka in seinen Oktavheften«, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees und Michael Schläfli [Hg.]: *Anfangen zu schreiben. Ein kardinale Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München: Fink 2009, 77-96, hier: 80). Vgl. auch Kleinwort, »Kafkas Querstrich«, s. Anm. 5. Beim späten Kafka wird diese Arbeitsweise vermehrt zu einem konzeptionellen Problem.

⁸ Martin Kölbel hat sich intensiv mit der Frage beschäftigt, in welchem Verhältnis die beiden Anfänge vom *Schlöss* stehen und kommt zu dem Schluss: »Der erste Anfang wird produktbedingt durch den zweiten entkräftet; der zweite bleibt aber produktionsbedingt dem Einfluss des ersten ausgesetzt.« (vgl. *Die Erzählrede in Franz Kafkas »Das Schloss«*, Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2006, 26).

⁹ Die in der Forschung kursierende Behauptung, der Vorlauf sei gestrichen worden, ist schlicht falsch (vgl. bspw. Mark Harman: »Making everything a ›little uncanny‹: Kafka's deletions in the manuscript of *Das Schloß* and what they can tell us about his writing process« in: James Rolleston [Hg.]: *Companion to the Works of Franz Kafka*, New York, Suffolk: Camden House 2002, 325-346, hier: 327). Auch von einem in Kap. 7.2 untersuchten längeren Fragment aus dem sechsten *Schlöss*-Heft wird fälschlicherweise behauptet, es sei gestrichen worden (vgl. Hans Politzer:

tische oder stilistische Interferenzen zwischen dem Vor-Anfang, dem öffentlich akzeptierten Anfang und allem, was folgt, verdrängt. Gestützt werden kann diese Auffassung allerdings dadurch, dass der Text sich durch die Übernahme der paranoiden Perspektive des Gastes in eine Sackgasse zu manövrieren scheint.

Der Vorlauf könnte zweitens das Kondensat dessen sein, was folgt.¹⁰ Die Szene mit Wirt, Gast und Mädchen wäre dann der Blick in die Kristallkugel, in welcher die Grundstrukturen vom *Schloss* vorgezeichnet sind: die gegenseitigen Unterstellungen und Verdächtigungen, das Misstrauen, der Kampf, die Funktionalisierung von Personen durch den Gast beziehungsweise durch K. und schließlich die Erschöpfung im Bett. Drittens könnte der Vorlauf in Anlehnung an eine auf Platon zurückgehende und vor allem in der Romantik beliebte literarische Praxis die Rahmenhandlung sein, von der das Folgende umschlossen wird. Der Vorlauf endet mit den Worten: »Warum quält ihr mich so?« sagte er mühsam. »Wir quälen Dich doch nicht« sagte das Mädchen »Du willst etwas von uns und wir wissen nicht was. Sprich offen mit mir und ich werde Dir offen antworten« (S App. 117). Danach bricht der Vorlauf ohne Satz- oder Anführungszeichen ab.

Unter dem erwähnten Querstrich fährt Kafka mit den Worten fort: »Es war spät abend als ich ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehn.« (vgl. S 7 und S App. 121). Direkt nach der Aufforderung des Mädchens, offen mit ihr zu sprechen, wechselt die Erzählperspektive und eine Ich-Erzählung setzt ein. Der Gast scheint also der Aufforderung des Mädchens nachgekommen zu sein, seine Ankunft wäre dann zugleich seine Rückkehr. All das, was normalerweise zum *Schloss* gezählt wird, hätte zur Zeit der Vor-Ankunft oder Rückkehr des Gastes je schon stattgefunden; die eigentliche Ankunft hingegen würde weiterhin ausstehen – es sei denn, die Zeit der Erzählung wäre zugleich die Zeit des eigentlichen Ankommens. Die Möglichkeit einer solchen Rahmung der »Schlossgeschichte«¹¹ wurde in der Forschung, so weit ich weiß, noch nicht einmal erwogen. So unwahrscheinlich es ist, dass der Vorlauf tatsächlich als Rahmenhandlung fungiert, so fruchtbar ist es, die Mög-

Franz Kafka. *Parable and Paradox*, Ithaca: Cornell Univ. Press 1962, 253). Derartige Fehlinformationen oder Gerüchte, die nicht den Tatsachen entsprechen, sind wahrscheinlich der Editionsgeschichte vom *Schloss* geschuldet (vgl. Kap. 7.2). Während die Gerüchte auch durch die unübersichtliche Darstellung in der KKA weiter am Leben gehalten wurden, wird ihnen die kurz bevor stehende Veröffentlichung vom *Schloss* im Rahmen der FKA voraussichtlich ein Ende bereiten.

¹⁰ In gleicher Weise deutet auch Gerhard Neumann die Szene: »Im Selbstfindungsspiel dieser ersten Szene des Romans zeichnet sich so der Grundriß künftigen Geschehens ab« (vgl. »Franz Kafkas ›Schloß‹-Roman. Das parasitäre Spiel der Zeichen«, in: ders. und Wolf Kittler [Hg.]: *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach 1990, 199-221, hier: 309). Jüngst plädierte Matthias Schuster dafür, die Szene aufgrund der Anspielungen auf das Geschehen im weiteren Verlauf des Romanfragments als Prolog des *Schlusses* zu begreifen (vgl. *Franz Kafkas Handschrift zum Schloss*, s. Anm. 6, 128)

¹¹ Das ist Kafkas eigene Bezeichnung nach dem Abbruch der Arbeit am *Schloss* (vgl. BaB 415).

lichkeit der Rahmung zu denken. Die mögliche Rahmung zu denken, heißt, das *Schloss* von der Arbeit am *Schloss* her anzugehen;¹² die Rahmung wäre dann keine bewusste und dauerhafte Entscheidung, sondern eine kaum bewusste und temporäre Möglichkeit, die, obwohl sie in rationalisierter Form wahrscheinlich wieder verworfen worden wäre, doch Wirkungen zeitigen kann: den überraschenden Wechsel in die Ich-Perspektive, die Zurückhaltung beim Verwerfen und Abtrennen des Vorlaufs und überhaupt den Fortgang der Handlung im *Schloss*, in dem die initiale Gesprächssituation beständig wiederholt wird.

Mit der Aufforderung, offen zu sprechen, sich zu offenbaren, und dem anschließenden Wechsel in die Ich-Perspektive wird die Annäherung oder der Zusammenfall von Erzählperspektive und Gast- oder Ich-Perspektive manifest. Dieser Rückfall ins Selbst oder ins Ich, der bei Kafkas anderen beiden großen Romanprojekten nicht zu finden ist,¹³ ist zugleich der Rückfall in die Zaudersituation zwischen Selbst-Aufbau und -Zerstörung. Nach dem Satz »[v]om Schlossberg war nichts zu sehn[!]« knüpft Kafka an die Frage des Bleibens oder Nicht-Bleibens aus dem Vorlauf in konsequenter Zauderpraxis an, indem er erst »Ich blieb« hinschreibt und dann wieder durchstreicht (vgl. S 7 und S App. 116). Der Ort, an dem er »~~blieb~~«, dürfte treffenderweise die wenige Sätze später erwähnte Brücke gewesen sein, ein Ort oder klassischerweise *der* Ort des Übergangs. Die Brücke als Übergang zwischen der Welt des Schlosses und dem indifferenten Jenseits als der Herkunft des Ich und späteren K. ist zugleich einer der privilegierten Orte für das Zaudern, das sich darüber hinaus in der Indifferenzzone des Undeutlichen und Unerkannten bewegt. Charakteristisch für die Indifferenzzone sind Rätsel wie jene von dem Ursprung des Vorwissens über den Schlossberg, der ja gerade nicht zu sehen war, weil ihn Nebel und Finsternis umgaben.¹⁴

¹² Im Anschluss an Jacques Derrida, der für die Literatur das »Spiel der Rahmung« als konstitutiv erachtet (vgl. *Préjugés. Vor dem Gesetz* [frz. 1985], übers. v. Detlev Otto und Axel Witte, 2. unv. Aufl., Wien: Passagen 1999, 77), könnte dieses Spiel mit möglichen Rahmungen zu Beginn der Arbeit am *Schloss* als eine Art Vorspiel zum eigentlichen Spiel der Rahmung angesehen werden. Steht ein jedes literarisches Werk vor der »subversive[n] Gesetzlichkeit« der Literatur (ebd., 82), so steht *Das Schloss* hier gewissermaßen vor dem *Werk*, das vor der Literatur steht. Strukturell betrachtet, wäre das lediglich ein weiterer Rahmen oder eine schlichte Erweiterung des Feldes, in dem das Spiel der Rahmung statthaben kann. Die Gesetze und Subversionen, die diesen erweiterten Rahmen prägen, sind indes andere als bei dem von Derrida untersuchten, es sind gewissermaßen Vorformen der »subversive[n] Gesetzlichkeit« der Literatur. Diese Vorformen, die Entitäten wie *Autor* und *Werk* im Gegensatz zu Derridas Ausführungen zur Rahmung der Literatur nicht voraussetzen können, subvertieren daher selbst das, was bereits an der Literatur subversiv ist.

¹³ Ein Ansatz dazu ist bei Josef K.'s angedachter Möglichkeit, eine Art autobiographische Eingabe vor Gericht zu machen, zu finden (vgl. P 170) oder im Schlusskapitel vom *Process*, in dem K. unvermittelt zum Ich wird (FKA P *Ende* 22f. oder P App. 153).

¹⁴ Wie Joseph Vogl nachgewiesen hat, ist die Perspektive des Protagonisten im *Schloss* nicht einsinnig, sondern in sich verschachtelt, statt einer »einheitliche[n] Stimme« gibt es nur »das System

4.2 ICH UND K. BEI K.

Das anfängliche Schwanken zwischen Gast- und Ich-Perspektive, zwischen Bleiben und Fahren und möglicherweise auch zwischen den drei eben skizzierten Möglichkeiten, das Verhältnis von Vorlauf und Anfang zu denken, rückt fünfzig beschriebene Manuskript-Seiten später erneut ins Zentrum. Die Begegnung mit Frieda ist das Initial für einen erneuten Anfang, eine Rückkehr zum Anfang.¹⁵ Mitten bei der Arbeit am *Schloss* kehrt Kafka zum Anfang nach dem Vorlauf zurück und korrigiert rückwirkend alle bisher geschriebenen 50 Seiten.¹⁶ Jede grammatikalische Instanz des Protagonisten-Ich wird in eine K.-Instanz verwandelt. Erst die Beischlafszene macht aus dem Ich ein K., erst nach der Beischlafszene kommt K. auf dem Papier an. Damit wiederholt sich das ominöse »G.« aus dem Tagebuch in doppelter Hinsicht: Erstens zeitigt die Dynamik des geschlechtlichen Begehrens dort wie hier Wirkungen: So lösen ein plötzliches Begehren und ein spontaner Bordellbesuch im Tagebuch eine letztlich im Beginn der *Schloss*-Arbeit mündende Reflexions-Kaskade aus, und so verändert ein überraschender Geschlechtsakt des Protagonisten mit der Konkubine Klamm die Erzählperspektive. Außerdem streben im *Schloss* Klamm und K. ganz so aufeinander zu, ohne zueinanderzufinden, wie »Geschlecht« und »G.« im Tagebuch (vgl. Kap. 3.4). Die erste indirekte Begegnung von Klamm und K. durch Klamm's Geliebte lässt K. als ein mächtiges, ambivalentes Abkürzungszeichen erscheinen, wie G. eines war. Die Erinnerung an die Funktionsweise des abbreviativen Zeichens, mit dem ein autobiographischer Kontext zugleich aufgerufen und negiert wird,¹⁷ dürfte ein Grund dafür gewesen sein, in nimmermüder Kleinarbeit die aus der Ich-Perspektive verfassten ersten 50 Seiten zu korrigieren und mit unzähligen K.'s und K.-Instanzen zu versehen.¹⁸

ihrer Differenzen« (vgl. »Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: *DVjs* 68 [1994], 745-756, hier: 756).

¹⁵ Wolf Kittler hat ebenfalls die besondere Verbindung der ersten Wirtshausszene mit der Beischlafszene herausgearbeitet. Ausgehend von der Möglichkeit, dass der Gast aus der ersten Wirtshausszene auch Klamm gewesen sein könnte, sammelt Kittler Argumente dafür, dass K. und Klamm im *Schloss* Doppelgänger des jeweils anderen sein könnten (vgl. »Daten und Adressen. Verwandtschaft, Sexualität und Kommunikation in Kafkas Romanfragment ›Das Schloß‹«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann [Hg], *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, 255-283, hier: 255-258).

¹⁶ Zu dieser bemerkenswerten Korrekturarbeit vgl. Dorrit Cohn: »K. Enters the Castle. On the Change of Person in Kafka's Manuscript«, in: *Euphorion* 62 (1968), 28-45.

¹⁷ Vgl. dazu und zu den weiteren Funktionsweisen die Ausführungen in Kap. 3.4.

¹⁸ Im Anschluss an Malcolm Pasley und Dorrit Cohn hat Mark Harman versucht, Kafkas Korrekturen im *Schloss* zu katalogisieren und zu rationalisieren (»Making everything a ›little uncanny‹«, s. Anm. 9). Er unterscheidet biographische Varianten, Varianten von K., narrative, selbstreflexive und mystische Varianten. Bemerkenswerterweise rechnet er den von ihm, wie erwähnt, fälschlicherweise als gestrichen erachteten Vorlauf mit Verweis auf Parallelstellen in den Tagebüchern und den Briefen an Milena Jesenská zu den biographischen Varianten (vgl. ebd.,

Der ersten 54 Manuskript-Seiten im *Schloss* sind also kein Anfang, der den Vorlauf hinter sich gelassen hat, sondern selbst Vorlauf für die Ankunft des K., die dann im Verlauf des Vorlaufs durch die Korrektur statthat. Nachträglich wird aus dem Vorlauf des Ich die Ankunft des K. Bei der Korrektur durchläuft K. zwangsläufig exakt dieselben Stationen, die das Ich durchlaufen hat, bis es zum K. geworden ist, und beweist dadurch: K. war vorläufig Ich. Ist damit das Vorläufige Geschichte, eine bloße Geschichte von der Arbeit am *Schloss* und nicht vom *Schloss* selbst? Wird der Hiatus zwischen Ich und Er, der für Kafkas Schreiben von entscheidender Bedeutung ist, durch den Fleißakt einer kompletten Durchsicht und Korrektur von 50 Manuskript-Seiten erfolgreich übersprungen?

Tatsächlich ist der gerade angekommene K. selbst immer wieder nur vorläufig: Vorläufig ist er im Telefongespräch mit dem Schloss sein alter Gehilfe, vorläufig ist er Lehrer, vorläufig angestellt im Wirtshaus, und vor allem anderen ist er vorläufig – und diese Zuschreibung ist so vorläufig, dass sie fast schon falsch ist – der Landvermesser vom Schloss. Bis zum Abbruch vom *Schloss* wird er zwar immer wieder als Landvermesser angesprochen, als Landvermesser tätig, vom Schloss akzeptiert wird er aber nicht. Ein genauer Blick in die Handschrift offenbart weitere Hintergründe der Metamorphose vom Ich zum K. und der unvollständigen Metamorphose vom K. zu einem vom Schloss anerkannten Landvermesser.

Nach der Frage Friedas, ob der Landvermesser sie »vielleicht von Klamm abziehn« wolle, erscheint im Manuskript das erste nicht aus der Korrektur einer Ich-Instanz hervorgegangene K.: »Sie haben mich durchschaut«, sagte K. wie ermüdet von so viel Misstrauen [...].« (vgl. S 64 und S App. 183). Die entlarvende Frage enttarnt die Absichten des Landvermessers und verwickelt ihn zugleich in die *Schloss*-Narration. Die Enttarnung durch und anschließende Zuwendung von Frieda, einer der Hauptfiguren vom *Schloss*, kappt die Verbindung des Landvermessers zu einem aus diegetischer Perspektive fiktiven Autor-Ich. Während der Landvermesser als Ich-Figur beständig die mögliche Übereinkunft von Erzähl- und Figurenperspektive aufruft und damit zugleich die Reintegration in einen möglichen autobiographischen Kontext heraufbeschwört, verdeutlicht der Landvermesser als Er-Figur die tatsächliche Heteronomie der Erzählperspektiven¹⁹ und lässt den autobiographischen Kontext als bloßes Schlossgeschichten-Korsett erscheinen. Mit dem Wechsel vom Ich zum Er entledigt sich die Schlossgeschichte des Eindrucks, hier wäre nur ein Ich namens »Franz Kafka« vorläufig Landvermesser geworden, um zu einem späte-

327-329). Damit unterstreicht er einerseits die hier untersuchte Verbindung zwischen autobiographischem und literarischem Schreiben, andererseits unterschlägt er andere konzeptionelle Gründe, die für den Neuanfang des *Schlusses* eine Rolle gespielt haben können und die in Kap. 4.1 diskutiert worden sind.

¹⁹ Jene Heteronomie der Erzählperspektiven wird bei Joseph Vogl als die Stimme einer vierten Person gefasst (vgl. »Vierte Person«, s. Anm. 14).

ren Zeitpunkt in seinen autobiographischen Ursprung zurückzukehren. Tatsächlich ist ein solcher Ursprung nicht mehr als eine fiktive Rückprojektion und die Rückkehr nicht mehr als ein schlechter Witz.

Bevor ich einen dieser Witze namens *Josef K.* nacherzählen werde, möchte ich das Nachwirken der Ich-Perspektive in der Handschrift verfolgen. Wenige Sätze nach dem Wechsel der pronominalen Zuordnung fällt der Text, als Frieda den Landvermesser drohend anschaut, ebenso zurück ins Ich wie zwei Seiten später, als der Landvermesser sich vor dem ihn suchenden Wirt versteckt hält (vgl. S 64 und S App. 183 sowie S 67 und S App. 184f.). Der Rückfall ins Ich scheint ein empathischer Reflex des schreibenden Autors für den bedrohten Protagonisten gewesen zu sein. Derartige intime Identifikationen auf pronominaler Ebene haben, wie bereits erwähnt, mit der geschlechtlichen Begegnung vom Landvermesser und Frieda ein Ende. Markanterweise ist die Intimbegegnung im Wirtshaus keine bloße Feier der Zweisamkeit, sondern deziert eine Begegnung mit einer obskuren Fremde und deren deterritorialisierenden Effekten. K. hatte während der gemeinsamen Stunden mit Frieda

immerfort das Gefühl [...], er verirrte sich oder er sei soweit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, eine Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren. (S 68)

Wie sich die Reflexionen aus Kafkas Tagebuch Ende 1921 im Zauder-Labyrinth des G. zwischen Drang und Zwang zu verirren drohten (vgl. Kap. 4.3), so hat der Landvermesser hier das Gefühl, er würde sich in den Verlockungen der Fremde trotz der Gefahr des Erstickens verlieren. Der Landvermesser erfährt damit an sich jene Veränderung, die Kafka durch die Ersetzung der Subjekt-Homogenität vorgaukelnden Ich-Instanzen auf pronominaler Ebene umsetzt. Mitten in der Beischlafszene ganz am Ende der letzten Seite, auf der eine Er-Ersetzung vorgenommen werden musste, stehen zwei unscheinbare Worte, deren Bedeutsamkeit ich im Folgenden nachweisen möchte. Es sind die Worte »bei K.«:

Er konnte das Zimmer noch gar nicht verlassen haben, schon hatte Frieda das elektrische Licht ausgedreht und war bei K. [Ende von Seite 26r., M. K.] unter dem Pult, »Mein Liebling! Mein süßer Liebling!« flüsterte sie, aber rührte K. gar nicht an, wie ohnmächtig vor Liebe lag sie auf dem Rücken und breitete die Arme aus, die Zeit war wohl unendlich vor ihrer glücklichen Liebe, sie seufzte mehr als sie sang irgendein kleines Lied. (S 68)

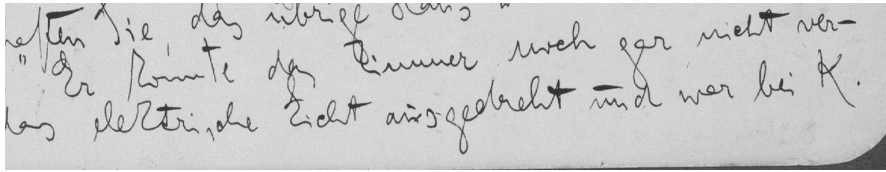


Abb. 2: MS. Kafka 34, 26r. (Ausschnitt vom Ende der Seite, rechts unten)

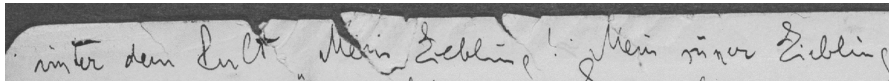


Abb. 3: MS. Kafka 34, 26v. (Ausschnitt vom Anfang der Seite, links oben)

Der vom Nicht-Verlassen des Landvermessers bis zum Liedseufzer Friedas reichende Satz veranschaulicht nicht bloß Friedas auf die Unendlichkeit ausgerichtete Zeiterfahrung,²⁰ sondern überspringt die Seitengrenze und den kleinen Stolperstein »bei K.«. Denn bei »bei K.« hätte der Satz, ohne dass ihm etwas gefehlt hätte, enden können. Pasley spekulierte bei seiner Untersuchung über den Schreibduktus Kafkas, dass der Übergang von einem *Schloss*-Heft zum nächsten mit Schwierigkeiten beim Schreiben verbunden gewesen sein könnte.²¹ Für das Schreiben ist die Bedeutung eines Heftwechsels, der eine Form der Unterbrechung darstellt, unzweifelhaft. In abgeschwächter Form markieren auch das Seitenende oder das Zeilenende derartige Unterbrechungen. Insofern Kafkas Schreiben auch von einer Art Selbstbeobachtung begleitet wird, und dafür gibt es in den Handschriften zahlreiche Hinweise,²² erfährt es durch die kontingenten Grenzen von Zeilen-, Seiten- oder Heftenden Zäsurierungen, die zuweilen auch für das Geschriebene bedeutsam werden.²³ Die Bedeutsamkeit muss nicht in einem kalkulierten Umgang zum Ausdruck kom-

²⁰ Dazu passt auch das Fehlen eines Satzzeichens zwischen »Pult« und »Mein süßer Liebling!« (vgl. Abb. 3). Malcolm Pasleys Einfügung eines Kommas nach dem »Pult« in die Transkription wird im Übrigen im Abschnitt »Editorische Eingriffe« nicht dokumentiert (vgl. S App. 96); bloß eine kleine Nachlässigkeit und doch symptomatisch für den problematischen Umgang der KKA mit den Manuskripten, bei deren Transkription allzu häufig etwas verändert worden ist.

²¹ Vgl. Malcolm Pasley: »Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Entstehung von Kafkas Texten«, in: »Die Schrift ist unveränderlich ...«. *Essays zu Kafka*, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, 99-120, hier: 103.

²² Zu denken ist da, um nur drei Beispiele zu nennen, an seinen kalkulierten Umgang mit Freiflächen wie in der Handschrift von *Erstes Leid* (vgl. Kap. 4.4) oder an seinen zuweilen spielerischen Umgang mit den Grenzen markierenden Querstrichen in den Oktavheften (vgl. Kleinwort, »Kafkas Querstrich«, s. Anm. 5, 48-52) und nicht zuletzt an die hohe Anzahl an Sofortkorrekturen.

²³ Vgl. als ein weiteres von vielen Beispielen für das bedeutsam Werden des Endes einer Zeile Roland Reuß: »Running Texts, Stunning Drafts«, in: Stanley Corngold und Ruth Gross (Hg.): *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester: Camden House 2011, 24-47, hier: 43f.

men, sondern kann sich auch jenseits subjektiver Kontrolle äußern. Das zeigt sich an weiteren markanten Buchstabenverschreibungen im *Schloss* oder an eben jener Stelle »bei K.«.²⁴

Zum Schreiben gehört die erste Lektüre, wie das Ein- zum Ausatmen. Wer schreibt, schaut auf das Blatt, und die Vielzahl an Sofortkorrekturen zeugt davon, dass Kafka durchaus aufmerksam beobachtete, was auf dem Blatt gerade passierte. Durch die Seiten- und die mögliche Satzunterbrechung wird das »bei K.« Kafka bei der Schreib-Lektüre oder der Relektüre aufgefallen sein. In mehrfacher Hinsicht scheint mir »bei K.« ein für den weiteren Verlauf der Geschichte wichtiges Kraftzentrum zu sein: Während der Protagonist ansonsten meist nur bei anderen Figuren ist – bei der Wirtin, beim Vorsteher, bei Amalia, bei Barnabas, ... –, ist das Verhältnis an dieser Stelle umgekehrt. Mit Frieda ist eine andere Figur explizit »bei K.«. Derart topologisch ins Zentrum gerückt, gewinnt der Protagonist an Substanz, Energie und Eigenständigkeit. Gegenüber der Ermüdung durch die Gespräche bei anderen steht hier die Ermunterung zum Kampf gegen das Schloss. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass K. während der Begegnung mit Frieda daran denkt, die »Eroberung« sei ein wichtiges »Machtmittel« für ihn (vgl. S App. 185). Der Wechsel von Ich zu K. verfestigt sich mit der K.-Ermächtigung.

Die eigentümliche Verknüpfung von Intimität und Fremdheit bei der Begegnung von Frieda und K. ist vorgezeichnet an der Stelle »bei K.«. Die Formulierung »bei K.« ist nahezu gleichlautend mit »bajka« (tsch. für »Fabel«) oder »bajkař« (tsch. für »Fabeldichter«) und der Pult, unter dem sich K. und Frieda am Anfang der Seite begegnen, heißt auf Tschechisch buchstabengleich »pult« und kann in beiden Sprachen auch den Schreibpult meinen.²⁵ Der intime Moment von Friedas »bei K.«-Sein ist also zugleich der Moment, in dem eine dem *Schloss* fremde Sprache hörbar wird, in dem »bei K.« zu einem Fremdwort wird.²⁶ In dieser zu erlauschenden Fremde wiederum sind sich Autor und Werk oder Fabel und Fabeldichter so nah, dass sie in gesprochener

²⁴ Zu weiteren markanten Buchstabenverschreibungen im *Schloss* vgl. Kap. 5.4.

²⁵ Die Interferenz mit dem Tschechischen wird von der Forschung zum *Schloss* vor allem beim Namen Klamm bemerkt (vgl. bspw. Hulda Göhler: *Franz Kafka: ›Das Schloß‹. ›Ansturm gegen die Grenze‹. Entwurf einer Deutung*, 2. Aufl., Bonn: Bouvier 1984, 99). Grundsätzliche Überlegungen zur Bedeutung des Tschechischen für Kafkas literarische Texte sind zu finden bei Anne Jamison: »Kafka and Czech. Away From Minor Literature«, in: *The Journal of the Kafka Society of America* (2003/2004), 31-37; vgl. außerdem Malte Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, Würzburg: K&N 2004, 150-161. Zur Frage nach Kafkas Sprachkompetenz im Tschechischen vgl. Marek Nekula: *Franz Kafkas Sprachen. ... in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes ...*, Tübingen: Niemeyer 2003.

²⁶ Yasemin Yıldız hat in ihrer Studie zur Frage der Muttersprachlichkeit überzeugend nachgewiesen, dass sowohl Kafka, bspw. in seinem *Einleitungsvortrag über Jargon*, als auch Adorno mit seinen Überlegungen zum Fremdwort auf die interne Mehrsprachigkeit einer jeden Sprache abzielen: »[A]ny language is always already internally multilingual« (Yasemin Yıldız: *Beyond the Mother Tongue*, New York: Fordham Univ. Press 2012, 30-108, hier: 66).

Form nur durch die Betonung und die Länge des zweiten »a« auseinandergehalten werden können. Wenn für K. Frieda zum Machtmittel wird, so ist er damit der Perspektive eines Autors nahe, der Figuren zur Komposition der Geschichte funktionalisiert. Die Streichung der Vokabeln »Eroberung« und »Machtmittel« in der Handschrift geht analog zur Abwehr identifikatorischer Möglichkeiten von Autor, Protagonist und Werk im Ich-Protagonisten durch den Vollzug des Wechsels zur K.-Perspektive (vgl. S App. 185).

Kaum hat sich K. in der Handschrift konstituiert und verfestigt, setzt eine neue Transformation ein, durch die K. bloß als Vorlauf für einen vom Schloss anerkannten Landvermesser erscheint. Als Frieda, mit K. unter dem Pult liegend, von Klamm gerufen wird, ruft sie in der Handschrift zuerst durch die Tür: »Bei K.! Bei K.!« Sollte das »bei K.« und sein fremd-vertrauter Anklang einer Verbindung von Erzählung und Erzähler im Tschechischen bei Kafkas schreibender Lektüre von »bei K. unter dem Pult« noch nicht bemerkt worden sein, so spätestens bei seiner Relektüre von »Bei K.! Bei K.!«:

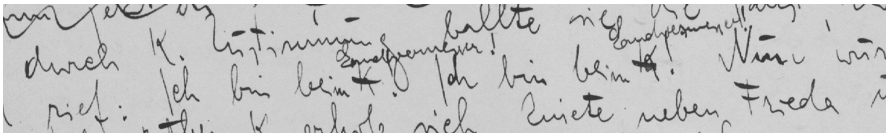


Abb. 4: MS. Kafka 34, 26v. (Ausschnitt mittig kurz vor dem Ende der Seite)

Die nachträgliche Korrektur der Stelle in »Beim Landvermesser! Beim Landvermesser!« (S 69) könnte auf folgende Weisen erklärt werden: Die auf den ersten Blick wahrscheinlichste Möglichkeit ist, dass die Miss- oder Schwerverständlichkeit des Rufes »Bei K.! Bei K.!« – nicht zuletzt wegen des Beiklangs aus dem Tschechischen – Kafka zu der Korrektur veranlasst haben könnte.²⁷ Der tschechische Beiklang könnte Kafka nicht bloß als etwas Missverständliches, sondern als etwas Unangenehmes aufgestoßen sein, denn das Schreiben lässt sich nur so lange von derartigen Klangdynamiken beeinflussen, wie ihm kein bewusst-kalkuliertes Klangspiel zugrunde liegt. Dementsprechend sind die Stellen, an denen sich Kafka explizit über Buchstaben und Klänge äußert, meist Teil nachträglicher Reflexionen, die sich dagegen sträuben, in ein literarisches Kalkül integriert zu werden.²⁸

²⁷ Gerade der Sprachwechsel oder die Mehrdeutigkeit über Sprachgrenzen hinweg offenbaren, dass Sprache weniger ein »determinierendes und stabilisierendes Element von Identität« ist als vielmehr etwas, dass Identität »als Frage oder Schein erkennbar« macht (Dirk Weissmann: »Mehrsprachigkeit in Wedekinds *Büchse der Pandora*: ein (fast) vergessenes Charakteristikum der *Lulu*-Urfassung«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, Bd. 61 [2011], H. 3, 283-299, hier: 296..

²⁸ Vgl. die nachträglichen Überlegungen zum *Urteil* am 11. Februar 1913 (Tb 492), frühe Tagebuchaufzeichnungen vom 20. August 1911 (Tb 39) und vom 15. Dezember 1910 (Tb 130), einige Bemerkungen in den Briefen an Milena Jesenská aus dem Jahr 1920 (BaM 28, 61 und 70) oder:

Schließlich lässt sich »bei K.« am Ende von Seite MS. Kafka 34, 26 r. als eine Art Mantra der Handschrift deuten, das Zugang zum Ort der ebenso intimen wie befremdlichen Begegnung verschafft – »unter dem Pult« am Anfang von Seite 26 v. –, wäre Friedas »Bei K.! Bei K.!« im unteren Bereich von Seite 26 v. eine doppelte Wiederholung, die aus dem versteckten Mantra ein leeres Wortspiel macht, das in wechselnder Betonung auf die Fiktionalität des Geschehens hinweist: »Die Fabel! Der Dichter!« Mit Friedas entlarvendem Ruf – sei es die Entlarvung der Beziehung von Frieda und K. oder durch den Beiklang die Entlarvung der Fiktionalität des Geschehens – wurde »Klamm allerdings still« und es war »alles verraten« (S 69). Die Korrektur zielt auf die Rücknahme des Verrats an der verschwiegenen Fiktionalität des Geschehens; das doppelte »Bei K!« wird durch ein doppeltes »Beim Landvermesser!« ersetzt.²⁹

Die Szene, in der sich die K.-Perspektive stabilisiert, ist zugleich die Szene, in welcher die fragwürdige Landvermesserschaft auf den Plan gerufen wird.³⁰ So sicher, wie der Protagonist in Friedas Armen K. ist, so unsicher ist seine berufliche Identität als vom Schloss bestellter Landvermesser. Wie Adolf Schreiber für die Ausübung und Verbreitung seiner Kunst der Unterstützung Max Brods bedurfte, so war K. zur Ausübung seiner Tätigkeit auf die Hilfe Klamms angewiesen. Die Ankunft K.'s im Manuskript ist direkt mit der Frage nach der Ankunft des vom Schloss anerkannten Landvermessers verbunden. Landvermesser ist K. nur vorläufig, bis auf Weiteres, vorbehaltlich der Anerkennung durch das Schloss. Kaum, dass »alles verraten« (S 69) war, erschienen die beiden Gehilfen wieder auf der Bildfläche.

Die störrischen Witzfiguren sind beispielhafte Figuren radikaler Nicht-Identität. Äußerlich kaum auseinanderzuhalten, sind sie doch zwei Personen, die

Kleinwort, *Kafkas Verfahren*, s. Anm. 25, 32-25, 51-58 und 150-161. Eine literarische Ausnahme der nachträglichen Explikation bilden Teile von Kafkas frühem Novellenprojekt *Beschreibung eines Kampfes*, die von Hans Thies Lehmann untersucht worden sind (»Der buchstäbliche Körper«, in: Gerhard Kurz [Hg.]: *Der junge Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 213-241).

²⁹ Insofern wäre die Streichung auch das Resultat von einem »kaleidoscopic effect«, mit dem Reuß die spezifische Prozessualität von Kafkas Schreiben begrifflich umschreibt (vgl. »Running Texts, Stunning Drafts«, s. Anm. 23, 38 und 42). Durchaus im Sinne der Argumentation von Reuß und analog zu den erwähnten Streichungen der Wörter »Eroberung« und »Machtmittel« (vgl. S App. 185) könnte die Streichung auch als Abwehr einer Art der Selbstermächtigung gesehen werden: »It becomes clear that Kafka's chief predirection is to see himself producing work through not wanting it to be produced by himself qua a powerful ego.« (»Running Texts, Stunning Drafts«, s. Anm. 23, 46f.).

³⁰ Auch die fragwürdige Landvermesserschaft lässt sich auf ein Problem der Sprachenvielfalt Prags zur Zeit Kafkas beziehen. So liest Anne Jamison die Probleme K.'s bei seinen Bemühungen um Anerkennung als Landvermesser sowie bei der Kommunikation zwischen ihm und der Dorfbevölkerung vor dem Hintergrund der sprachpolitischen Probleme, mit denen die gerade erst gegründete Tschechoslowakei nach dem Ersten Weltkrieg konfrontiert worden war (vgl. »Klamm and the Double Asymmetry of *The Castle*«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl [Hg.]: *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«. Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 [im Erscheinen]).

mal als Narren und mal als Störenfriede, mal als Kinder und mal als Lüstlinge, mal als Saboteure und mal als untertäniges Gesindel erscheinen. Was Kafka Ende 1921 über die Metaphern schrieb, könnte K. über die Gehilfen sagen: Sie sind »eines an dem Vielen«, was ihn an der Ausübung seiner Tätigkeit »ver zweifeln« lässt, sie erinnern ihn an die »Unselbständigkeit« des Landvermessens, von dessen Tätigkeit er sodann sagen könnte, sie sei »hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung« (vgl. Tb 875).³¹ Verschärfend kommt hinzu, dass K. ja gar nicht zum Landvermessen kommt, sondern in den das Landvermessen vorbereitenden Aktivitäten stecken bleibt.³² Im Sprung zurück in die Analogie, hieße das: Selbst – und vor allem – dasjenige Schreiben, das weiteres Schreiben erst vorbereiten soll, ist hilflos und unselbständig. Was wäre ein solches Schreiben anderes als ein bloß vorläufiges Schreiben zur Unterstützung eines noch unbestimmten zukünftigen? Und der Schreiber wäre auch noch kein Schreiber, sondern ein Vor-Schreiber, ein Hilfs-Schreiber und damit – von seiner Tätigkeit her – die mehr oder weniger hilfreiche Hilfe des eigentlichen Schreibers: sein Gehilfe. Es ist an der Zeit, den angekündigten Witz namens »Josef K.« nachzuerzählen.

4.3 JOSEF K., DER ALTE GEHILFE

Kafka schreibt am 27. Januar 1922 in Spindelmühle, wo er wahrscheinlich mit der Arbeit am *Schloss* begonnen hatte, in sein Tagebuch: »Trotzdem ich dem Hotel deutlich meinen Namen geschrieben habe, trotzdem auch sie mir zweimal schon richtig geschrieben haben, steht doch unten auf der Tafel Josef K. Soll ich sie aufklären oder soll ich mich von ihnen aufklären lassen?« (Tb 893). Welche Aufklärungen meint Kafka in dieser Witzfrage über das Verhältnis des Protagonisten eines zu jener Zeit unveröffentlichten Romanfragments zu dessen Autor? Die erste Aufklärung ist unzweifelhaft jene darüber, dass Franz Kafka nicht Josef K. ist, die zweite fiktive Aufklärung durch das Hotel, der Kern des Witzes, ist dagegen alles andere als eindeutig.

Kafka scheint damit auf die Möglichkeit anzuspielen, dass die Leute vom Hotel bereits viel mehr über Kafka wissen, als er selbst gedacht hätte. Dieses fiktive Mehrwissen könnte Folgendes beinhalten: Die Leute könnten wissen,

³¹ Mit der Parallele zwischen den Gehilfen und sprachlichen Phänomenen, die sich schwer kontrollieren lassen, bin ich David Suchoff nahe, der die Gehilfen mit den Frühformen des Ivrit verglich, denn zur Zeit Kafkas erschien das Ivrit noch unfertig aus zwei Hilfssprachen (»assistant languages«), dem altem Hebräisch und modernen europäischen Sprachen, zusammengeschustert (vgl. *Kafka's Jewish Languages*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2012, 189f.).

³² Wolf Kittler spekuliert, ob K. nicht eigentlich danach streben würde, Landvermesser zu werden, sondern vielmehr »Beamter im Dienst des Schlosses, und das heißt: im Dienst der Schrift zu werden« (vgl. »Daten und Adressen«, s. Anm. 15, 274). Diese alternative Berufswahl wäre indes kaum als eine realisierte zu denken, sondern würde auch dem Verdikt der Vorläufigkeit anheimfallen.

dass Franz Kafka der Autor des zu jener Zeit unveröffentlichten Romanfragments *Der Process* ist, dessen Protagonist den Namen »Josef K.« trägt. Sie könnten wissen, dass Franz Kafka in diesem Hotel ein neues Romanprojekt starten möchte und dass der Protagonist möglicherweise wieder Josef K. heißen könnte. Sie könnten wissen, dass das Verhältnis Franz Kafkas zu seinen Protagonisten von Ähnlichkeiten geprägt ist. Und nicht zuletzt könnten sie wissen, dass sich Franz Kafka gerade bei seinem neuen Romanprojekt unsicher ist, wie der Protagonist heißen und ob der Roman aus der Er- oder Ich-Perspektive geschrieben werden soll. Eine besondere Note bekommen die auf den ersten Blick abwegigen Spekulationen dadurch, dass Max Brod Ende 1921 in einem Artikel der *Neuen Rundschau* den Inhalt von Kafkas unveröffentlichtem *Process* nacherzählte und den *Process* als Muster literarischer Vollkommenheit feierte.³³ Brod fungiert hier also auch als Impresario eines Witzes.

Natürlich sind das alles nur Spekulationen, Deutungsversuche eines Witzes, den ein Phantom auf die Hoteltafel und Franz Kafka ins Tagebuch geschrieben hat; worin der Witz genau besteht, darüber hätte wahrscheinlich weder Kafka noch das Phantom, wenn es Kafka denn aufgeklärt hätte oder sich von Kafka hätte aufklären lassen, eine zufriedenstellende Auskunft geben können. Wie die beiden Gehilfen des Landvermessers selten allein sind, so hat auch dieser Witz »Josef K.« seinen Zwillingbruder »Josef«, den alten Gehilfen des Landvermessers. Die Probleme, diesen zweiten Witz auszudeuten, sind kaum geringer als beim ersten – und auch kaum geringer als bei den Gehilfen vom Schloss. Die Deutungsmöglichkeiten scheinen darüber hinaus miteinander verstrickt zu sein.

Bei einem Telefongespräch mit dem Beamten Oswald von der Schlossbehörde gibt sich der Landvermesser nach »einem plötzlichen Entschluss« als »der Gehilfe des Herrn Landvermessers« (S 37) aus. Auf die Frage, welcher Gehilfe er sei, antwortet K. mit »Der Josef« (S 37). Im folgenden Streitgespräch behauptet K., dass Artur und Jeremias die neuen Gehilfen sind und er als der alte Gehilfe »dem Herrn Landvermesser heute nachkam« (S 37). Der Widerstand des Schlosses gegenüber der These – »»Nein«, schrie es nun.« – war unüberhörbar; auf die faustische Frage »Wer bin ich also?« antwortet dann aber nach einer Pause »die gleiche Stimme mit dem gleichen Sprachfehler und war doch wie eine andere tiefere achtungswertere Stimme: ›Du bist der alte Gehilfe.«« (S 37).

Während bei der Ankunft Kafkas das Hotel dem Gast einen falschen Namen verpasst, ist es hier der Gast, der gegenüber dem Schloss eine falsche Identität annimmt. Kafkas Überlegung, ob er sie aufklären solle, entspricht dem Widerstand des Schlosses, die falsche Identität zu akzeptieren. Ein literarisches Äquivalent zu der verabgründenden zweiten Aufklärung aus der Ta-

³³ Vgl. Max Brod: »Der Dichter Franz Kafka«, in: *Die neue Rundschau* (November 1921), 1210-1216 (zit. n.: Reiner Stach: *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 448).

gebuchnotiz von Kafka könnte der Grund für die überraschende Akzeptanz der falschen Identität durch das Schloss sein. Um den möglichen Grund für die Akzeptanz näher zu bestimmen, ist es wichtig vorzuschicken, dass das Schloss als der Ort, in dem alle Informationen zusammenlaufen, verwaltet, verschoben und verlegt werden, zugleich chaotisches Datenarchiv und Verschiebebahnhof von Botschaften ist. Insofern ist es kaum verwunderlich, dass Oswald mal mit der einen und mal mit einer anderen Stimme spricht und dass es in einer Pause des Gesprächs scheint, er würde die Namen der Gehilfen jemand anderem abverlangen (vgl. S 37).

Von Oswald werden situationsabhängig verschiedene Register der Datenverarbeitung gezogen.³⁴ Die Nachfrage »Welcher Gehilfe? Welcher Herr? Welcher Landvermesser?« (S 37) auf K.'s Vorstellung, er sei der alte Gehilfe des Herrn Landvermessers, zeugt von Problemen beim Zugriff auf einen bereits verarbeiteten Datensatz. Die pfiifige Antwort »Fragen Sie Fritz« (S 37), mit welcher der Landvermesser auf das erste Telefongespräch mit dem Schloss Bezug nimmt, erleichtert den Datenzugriff ganz so, wie wenn in einem großen Unternehmen über den letzten Bearbeiter der gesamte Fall aufgerufen werden kann. Oswalds Antwort ist dementsprechend auch ein Kommentar über den aus unzähligen Eingaben und Diskussionen zusammengesetzten Datensatz zum Fall des Landvermessers: »Ich weiß schon. Der ewige Landvermesser.« (S 37). Da dieser Datensatz jetzt aufgerufen ist, kann Oswald in Erwiderung auf die Selbstbenennung »Josef« nach einer kurzen Pause problemlos die Namen der Gehilfen des Landvermessers – Artur und Jeremias – abrufen.

Wie konnte es nun aber zur Bestätigung kommen, dass der Landvermesser nicht er selbst, sondern Josef ist, sein eigener alter Gehilfe? Analog zur Tagebuchnotiz stellt sich die Frage, welche Aufklärung durch den Landvermesser das Schloss befürchten musste, wenn es ihm seine falsche Identität nicht abgenommen hätte? Zu befürchten war eine Aufklärung über die Instabilität des Verweisungs- und Kommunikationssystems des Schlosses, das über den diegetischen Rahmen hinausweist. Die Aufklärung hätte nicht nur die Stabilität des Schlosses, sondern auch die Stabilität des *Schlusses* gefährdet. Anstelle der Aufklärung steht mit dem »Du bist der alte Gehilfe« etwas, das durchaus als eine Aussage im foucaultschen Sinne angesehen werden könnte.³⁵ Es ist eine Aussage über das Machtgefüge in der fiktionalen Welt des Schlosses. Das

³⁴ Zur Bedeutung statistischer Verfahren für Kafkas literarische Arbeit generell vgl. Benno Wagner: »Poseidons Gehilfe. Kafka und die Statistik«, in: Hans-Gerd Koch und Klaus Wagenbach (Hg.): *Kafkas Fabriken* (= Marbacher Magazin Nr. 100/2002), 2. Aufl., Tübingen: Gulde-Druck 2003, 109-130. In Bezug auf *Das Schloss* stellte jüngst Markus Jansen fest: »Das Schloss ist keine geschlossene Disziplinararchitektur à la Bentham, sondern eine *Konstrollinstanz*, die über statistische Dispositive und die sich Ende des 19. Jahrhunderts entwickelnde elektronische Datenverarbeitung Macht – und Herrschaft ausübt.« (*Das Wissen vom Menschen. Franz Kafka und die Biopolitik*, Würzburg: K&N 2011, 281).

³⁵ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* [frz. 1969], übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 115-190.

Schloss fungiert in diesem Fall als Subjekt der Aussage und entscheidet qua der ihm eigenen institutionellen Macht über die berufliche Identität der zum *Schloss* gehörigen Figuren.³⁶ Deutlich werden die Kontingenz der Entscheidungen und die Wankelmütigkeit der jeweils Entscheidenden. Selbstgefährdend ist die Aussage, insofern als Grund, Ab-, oder Ungrund der Identitäts-Entscheidung allzu deutlich die Leerstelle markiert wird, die im Zentrum der literarischen Welt des *Schlusses* steht.

Das Schloss als ein besonderes Stück moderner Literatur schreibt sich nach Maurice Blanchot von einem Neutrum her, das konstitutiv für die Erzählstimme in Kafkas Texten ist. Dieses eigentlich unbenennbare Neutrum lässt sich nach Blanchot annäherungsweise durch den Ausdruck »scheinbare Leere« umschreiben; der scheinbare Landvermesser schaut auf der Holzbrücke in sie hinein (vgl. S 7).³⁷ Die scheinbare Leere wiederum als der Ort, an dem die Entscheidung, den alten Gehilfen zu akzeptieren, gefallen sein könnte, verweigert sich der Aufklärung durch den vermeintlichen Landvermesser. Was könnte die abgewendete Erörterung darüber, ob der Landvermesser einen alten Gehilfen mit Namen Josef gehabt hat und ob dieser gerade mit dem Beamten Oswald telefoniert, zur Aufklärung über das Schloss beitragen? Das Schloss als Schaltstelle des *Schlusses* könnte seine Indifferenz verlieren, das Neutrum seine Neutralität, indem das *Schloss* und mit ihm das Schloss als eine auto- oder werkbiographische Konstruktion vereindeutigt werden.

Das Wissen über »Josef K.«, den Protagonisten im *Process*, ist für das Schloss ebenso tabu wie das Wissen über eine mögliche Verbindung von *Process* und *Schloss* oder das Wissen über die Verflechtung des *Schloss*-Autors mit dem *Schloss*-Protagonisten. Die Selbstbenennung, »Josef«, der »alte Gehilfe« des Landvermessers, ist ein Einbruch in die Tabu-Zone des Schlosses wie des *Schlusses* und zugleich ein ebenso apokrypher wie privater Witz, der in der Welt des Schlosses wie des *Schlusses* nicht verstanden werden kann, aber umso besser von dessen Autor oder Schreiber bei der Niederschrift.³⁸ Die Bestätigung der Benennung normalisiert jenen Bereich wieder, weil sie weitere destabilisierende Erörterungen verhindert. Im Witz, der sich sowohl aus der kuriosen Selbstbenennung als auch aus der überraschenden Bestätigung zusam-

³⁶ Die Figuren sind, wie Markus Jansen über die *Schloss*-Welt schreibt, der Gefahr einer »zunehmenden biopolitischen Verwaltung des Lebendigen« ausgesetzt, wie K., wenn es um die Frage seiner beruflichen Identität geht, drohen sie, auf »Vorgänge der Informations- und Datenverarbeitung« reduziert zu werden (vgl. *Das Wissen vom Menschen*, s. Anm. 34, 290).

³⁷ Vgl. Maurice Blanchot: »Die Holzbrücke. Die Wiederholung, das Neutrum« [frz. 1964], in: *Von Kafka zu Kafka*, übers. v. Elsbeth Dangel, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, 153-167.

³⁸ Damit kommt der Witz dem nahe, was Malcolm Pasley als *halbprivate Spielerei* bezeichnet hat (vgl. »Kafkas halbprivate Spielereien« [engl. 1971/72], in: »Die Schrift ist unveränderlich ...«, Essays zu Kafka, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, 61-83). Zugleich ist es die parodistische Miniatur einer »Erinnerungsarbeit[]«, die Sandro Zanetti zu den fünf von ihm unterschiedenen »Spätwerk-Typen« zählt (*Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Fink 2012, 303f.).

mensetzt, laufen verschiedene Spuren des Vorläufigen zusammen. Die kuriose Selbstidentifikation, die auf eine literarische Figur der Vergangenheit anspielt, verdeutlicht erstens die Vorläufigkeit der Identität des Protagonisten, der im ersten *Schloss*-Heft zwischen Ich, K. und einem um Anerkennung kämpfenden Landvermesser schwankt und über dessen vergangene Identität nur spärliche Informationen gegeben werden. Der Protagonist als sein eigener alter Gehilfe setzt die Spaltung in eine hilfsbedürftige Instanz – anerkannter Landvermesser – und in eine helfende Instanz – ambivalentes Ich oder rätselhafter K. – in Szene. Zugleich wirft die Selbstbenennung die Frage auf, inwiefern der *Schloss*-Protagonist nur eine Nachfolge-Figur des *Process*-Protagonisten sein könnte oder umgekehrt Josef K. im Rückblick betrachtet ein bloßer Vorläufer von K., dem Landvermesser. Die Bestätigung durch das Schloss demonstriert die Vorläufigkeit der Schloss-Entscheidungen, die jederzeit widerrufen werden können oder – wie im Falle des alten Gehilfen – nur für den Moment eines Telefonats Bestand haben. Darüber hinaus wird die Vorläufigkeit des *Schlusses* selbst angedeutet, das als Teil einer durch Vorläufigkeit und Unfertigkeit gekennzeichneten fiktionalen Welt keine scharfen Grenzen zu seinen Produktionsbedingungen im Allgemeinen und zu vorhergehenden Texten wie dem *Process* im Besonderen ziehen kann.

Wenn der vermeintliche Landvermesser als sein eigener, fiktiver alter Gehilfe vom Schloss anerkannt wird, dann ist er nicht davor gefeit, in bester donquijotesker Manier, als sein eigener Autor angesehen und bestätigt zu werden, der gerade dabei ist, sich von sich ein Bild zu verschaffen. Genauso wenig wie das *Schloss* sich sicher sein kann, nicht als ein Vorläufer von jenem *Schloss* betrachtet zu werden, das Teil eines vom Autor autorisierten *Schlusses* hätte werden können und nicht nur Teil eines vorläufigen, per Hand in Heften aus zusammengesuchten Blättern niedergeschriebenen *Schloss*-Entwurfs. Die Unsicherheit belegt: Das *Schloss* ist im Anfangsstadium; es ist, wie Kafka in einem Brief an Brod vom 20. Juli 1922 über eines der *Schloss*-Hefte schrieb, »nur da [...] zum Geschrieben-, nicht zum Gelesenwerden« (BaB 389). Und wenn dieses Heft und mit ihm die Schlossgeschichte eigentlich nur da sind, um geschrieben zu werden, so sind das eine und die anderen Hefte eben *noch nicht* geschrieben oder noch nicht fertig geschrieben oder höchstens geschrieben in einem vorläufigen, weiteren Schreibens bedürftigen Sinne.

»Du bist der alte Gehilfe.« Die eigentlich »gleiche Stimme« ist, als sie diesen Satz spricht, »wie eine andere tiefere achtungswertere Stimme« (S 37). Der Anschein stimmlicher Differenz verweist nicht nur auf die komplexe Stellvertreter-Struktur der Schlossbehörde, sondern sie bringt mit der naheliegenden Frage »Wer spricht?« die Stimme aller Stimmen ins Spiel: die Stimme des Autors. Als Personalstil wird häufig der Ton eines Textes bezeichnet. Jener Ton oder jene Stimme steht in beständiger Konkurrenz und Interferenz mit anderen Stimmen, die sich im Text bemerkbar machen wollen – sei es die Stimme einer

Figur oder die einem Diskurs gemäße Stimme. Die Stimme des Autors dokumentiert ihre Schwäche bereits dadurch, dass sie, anstatt im Hintergrund ihre Aufgabe zu erfüllen, »wie eine andere tiefere achtungswertere Stimme« im Vordergrund des Textes erscheint. Wenn jene andere Stimme tatsächlich auf die Autorstimme hindeuten sollte, so ist wichtig festzuhalten, dass Oswalds eigentlich »gleiche Stimme« bloß *wie* jene andere war. Die Stimme, die den Satz sagte, war also nur dem Anschein nach – im Gewand des *Als-ob* – die Autorstimme, es war die Autor-Stimme im besten Falle vorläufig bis zu einer genaueren Untersuchung.

Etwas, das nicht die Stimme einer Person ist, sondern sich nur wie die Stimme einer Person anhört, kann beispielsweise das Echo einer Stimme sein. Das Echo wiederum ist etwas, das demjenigen, dessen Stimme für das Echo verantwortlich war, beim Weiterreden störend ins Wort fällt. Verkoppelt mit einem Verstärker kann das zu schwer kontrollierbaren Rückkopplungseffekten führen.³⁹ Was in romantischer Perspektive ein Selbstgespräch des Autors sein könnte, eine Selbstanrede, ist bei genauerem Hinsehen an dieser Stelle der Schlossgeschichte die Stimme des Autors, die als Echo und Einspruch gegen sich selbst zurückgeworfen wird. Was wäre, wenn Kafka den Satz »Du bist der alte Gehilfe« auf sich beziehen würde? Dieses vermeintliche Missverständnis ist gar nicht so abwegig, wie es zuerst den Anschein haben könnte. Tatsächlich ist die Gewährleistung einer dem Text genügenden Identität und Konsistenz von Figuren in einem literarischen Text die Hauptaufgabe eines Autors, der für die Ordnung und Stabilität eines literarischen Gebildes verantwortlich gemacht wird.⁴⁰ Insofern wird in dem Telefongespräch eine für die Autor-Funktion zentrale Frage verhandelt. Mit der Bestätigung der falschen Identität des Protagonisten spricht sich nicht nur die Vorläufigkeit der Identität des Protagonisten, die Vorläufigkeit der Entscheidungen des Schlosses oder die Vorläufigkeit dessen, was in den *Schloss*-Heften niedergeschrieben wurde, aus, sondern auch die Vorläufigkeit des Autors in seiner Funktion als Schreiber des *Schlosses*. Kafka in seiner Funktion als Autor infiziert sich mit der Vorläufigkeit, von der die Arbeit am *Schloss* und das *Schloss* selbst bestimmt werden.

Nicht nur die Hauptfigur, sondern auch Kafka selbst als Autor wird mit Josef, dem alten Gehilfen, von seiner apokryphen autobiographischen Vergan-

³⁹ Vgl. Malte Kleinwort: »Rückkopplung als Störung der Autor-Funktion in späten Texten von Friedrich Nietzsche und Franz Kafka«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 179-200.

⁴⁰ Nach Foucault wird dem Autor seit dem 18. Jahrhundert die Rolle als »Regulator der Fiktion« zugeordnet (»Was ist ein Autor? (Vortrag)« [frz. 1969], übers. v. Hermann Kocyba, in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 234-270, hier: 260). Bei Kafka indes ist diese Rolle bereits einem dramatischen Veränderungsprozess ausgesetzt, der unter dem auf Roland Barthes zurückgehenden Schlagwort vom »Tod des Autors« von Foucault untersucht wird: »Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka.« (Ebd., 239).

genheit heimgesucht. Mit der Vergangenheit machen sich unbequeme Fragen bemerkbar: In welchem Verhältnis steht der Kafka vom *Schloss* zum Kafka vom *Process*? Wie konsistent ist die Identität des Autors Kafka? Ist sie von einer ähnlichen Spaltung wie derjenigen in Landvermesser und Gehilfe geprägt?⁴¹

4.4 NEBENSÄCHLICHES SCHREIBEN

Die Fragen werden in einem weiteren Anfang verhandelt, einem Anfang und Übergang mitten im *Schloss*, der dem *Schloss* so nah und zugleich so fern scheint wie Josef K. aus dem *Process* dem vom Schloss bestellten und nicht anerkannten Landvermesser. Dieser erneute Anfang erscheint 1924 als erste Erzählung im Band *Ein Hungerkünstler* unter dem Titel *Erstes Leid*. Wie bei so vielen anderen Texten Kafkas gibt es auch bei diesem keine Sicherheit über das genaue Entstehungsdatum. Darüber hinaus ist nicht sicher, ob sich das Blatt mit der zeitlich früheren der beiden überlieferten Handschriften tatsächlich im ersten *Schloss*-Heft befand, als die Erzählung niedergeschrieben wurde. Fest steht, dass Kafka die Hefte und Aufzeichnungen, die er zu seinen Tagebüchern zählte, im Herbst 1921 an Milena Jesenská übergab. Durch die Entnahme seiner letzten Aufzeichnungen aus dem zu jener Zeit als Tagebuch benutzten Heft lösten sich ein paar noch nicht beschriebene Seiten. Auf einem der vier Blätter befindet sich die Erzählung, die Kafka später unter dem Titel *Erstes Leid* veröffentlichte.

Es ist möglich, dass er das mit *Erstes Leid* beschriebene Blatt von den anderen abtrennte, bevor er die anderen drei Blätter dem Konvolut der Zettel zuführte, aus denen er dann das erste *Schloss*-Heft zusammenstellte.⁴² Ebenfalls ist möglich – diese von Gerhard Neumann und Wolf Kittler vertretene Möglichkeit hat derzeit wohl die größte Anhängerschaft in der Forschung –, dass er alle Zettel dem ersten *Schloss*-Heft zuführte und in einer Phase, als er mit der Arbeit am *Schloss* ins Stocken geriet, die Erzählung auf dem Blatt niederschrieb und das Blatt danach aus dem Heft heraustrennte.⁴³ Möglich ist es aber auch, dass Kafka für *Erstes Leid* eine leer gelassene und leer gebliebene Seite in

⁴¹ Foucault weist explizit darauf hin, dass der Autor in seiner Funktion nicht durch die einfache Identifikation mit dem wirklichen Schriftsteller zu suchen ist, sondern in der »Trennung und Distanz« (ebd., 250); dementsprechend ist das »Ego, das im Vorwort einer mathematischen Abhandlung spricht [...] weder in seiner Position noch einer Funktion mit dem identisch, das im Verlauf einer Beweisführung spricht« (vgl. ebd.). Im *Schloss* wie in anderen späten Texten äußern sich die mit dem funktional verstandenen Autor verbundenen Differenzen als Störgeräusche (vgl. Kleinwort, »Rückkopplung als Störung der Autor-Funktion«, s. Anm. 39).

⁴² Vgl. Hartmut Binder: *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München: Winkler 1975, 252.

⁴³ Vgl. Wolf Kittler und Gerhard Neumann: »Kafkas »Drucke zu Lebzeiten«. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung«, in: dies. (Hg.): *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach 1990, 30-74, hier: 56f.

seinem *Schloss*-Heft nutzte. Diese Möglichkeit nehme ich als Ausgangshypothese meiner Deutung, die selbstredend die anderen Möglichkeiten nicht widerlegen, aber zumindest ein paar Argumente für die von mir favorisierte Möglichkeit bereitstellen kann. Mehrere Streichungen und Überschreibungen unten auf der Seite 32 v. des ersten *Schloss*-Heftes dokumentieren die Probleme, einen Übergang vom ersten Gespräch mit der Wirtin zum Besuch beim Vorsteher zu finden.

Die Leere der Straße, die Kafka bei seinen Übergangsversuchen wiederholt beschreibt und streicht – markanterweise in der Formulierung, dass die Straße »wieder [Hervorhebung, M. K.] völlig leer war« (S App. 195f.) –, geht einher mit dem Fehlen einer geeigneten Beschreibung des Wegs vom Herrenhof zum Haus des Gemeindevorstehers. Er verhandelt damit ein Grundproblem von einer großen Prosa wie dem *Schloss*: Wie ist der konsistente Übergang von einem Kapitel zum nächsten zu gestalten? Im Manuskript zieht Kafka einen Querstrich, der in den *Schloss*-Heften meist benutzt wird, um ein Kapitelende anzuzeigen, beschreibt und streicht wiederholt den Übergang mit der leeren Straße und zieht dann erneut einen Querstrich, unter dem in einem ersten Satz die Ankunft von K. beim Landvermesser beschrieben und wieder gestrichen wird. Mit dem Schreiben nach dem ersten Querstrich könnte Kafka die Beschreibung des Wegs zum Vorsteher als Teil des *Vorsteher*-Kapitels erachtet haben, dann nach Unsicherheit über die Wegbeschreibung einfach direkt ins *Vorsteher*-Kapitel gesprungen sein, um schließlich für die ausstehende Wegbeschreibung als Teil des vorangehenden Kapitels den Beginn des *Vorsteher*-Kapitels gestrichen und dann auf das übernächste Blatt verschoben haben. Das nächste Blatt als das Blatt zwischen Blatt 32 und Blatt 33 des ersten *Schloss*-Heftes, das für die Wegbeschreibung und damit für das Ende des Kapitels vom ersten Gespräch mit der Wirtin freigehalten worden sein könnte, ist jenes ominöse Einzelblatt, auf das Kafka die Erzählung *Erstes Leid* gequetscht hat.

Wie im *Schloss* die leere Straße vom Herrenhof zum Haus des Vorstehers als frei gelassener Raum im Heft erscheint, so ist die Beschreibung der »unvermeidlichen Reisen von Ort zu Ort« (DzL 318) in *Erstes Leid* der Versuch, den frei gelassenen Raum im Heft durch die Beschreibung von Wegen in einer alternativen Erzählung zu füllen. Die zeitliche Abfolge könnte folgendermaßen ausgesehen haben: Nachdem Kafka entschieden hatte, dass er die versuchte Wegbeschreibung einfach ausspart und das Kapitel mit dem Verlassen des Wirtshauses beendet, steht er vor dem Problem, dass zwischen dem Ende des Wirtshaus-Kapitels und dem bereits erfolgten Anfang des *Vorsteher*-Kapitels noch ein Blatt frei geblieben ist. Das leere Blatt fungiert als Lücke und Menetekel, das ihn an die Schwierigkeiten erinnert, kleinere narrative Einheiten wie Kapitel durch adäquate Übergänge und unter optimaler Ausnutzung des Schreibraums zu größeren narrativen Einheiten zusammenzufügen. Wie bei früheren Schreibprojekten Seiten frei geblieben waren, die er im ersten *Schloss*-

Heft zusammenfügte, so bleibt auf einmal auch beim aktuellen Projekt ein Blatt frei. Das erste *Schloss*-Heft als Reste-Verwerter von leeren Blättern und als der Ort, an dem im übertragenen Sinne die Blätter als Bestandteile eines vergangenen Selbst Bestandteile eines neu aufzubauenden Selbst werden sollten, produziert demnach selbst wieder Reste, unbeschriebene Lücken. Das *Erste Leid* lässt sich in seiner Funktion als Lückenfüller zugleich als eine literarische Reflexion über die Entstehung und Bewältigung von Lücken und Resten in narrativen Strukturen verstehen.

Was könnte in einem solchen Zusammenhang der Wunsch nach einem zweiten Trapez bedeuten? Bereits Wolf Kittler und Gerhard Neumann haben die Trapeze als Blätter gedeutet, allerdings entsprach bei ihnen der Wunsch des Trapezkünstlers nach einem zweiten Trapez dem Wunsch, vom Blatt (Trapez), das zu *Erstes Leid* gehört, zurück zu den unzähligen Blättern (Trapezen), die zum *Schloss* gehören, zu springen.⁴⁴ Tatsächlich will der Trapezkünstler aber »immer zwei Trapeze haben, zwei Trapeze einander gegenüber« (DzL 320), also nicht bloß einmal von einem Trapez zu einem oder einer Reihe von anderen springen. Wenn der Trapezkünstler stets zwei Trapeze einander gegenüber haben möchte, so scheint er damit eine neue Raumordnung im Sinn zu haben. Tatsächlich lässt Kafka ab dem zweiten *Schloss*-Heft stets die linke Seite für Korrekturen oder Ergänzungen frei. Durch das permanente Freihalten der linken Seite ist es bei unvollendeten Kapiteln nicht unbedingt notwendig, außerplanmäßig Seiten frei zu lassen, die dann als unbeschriebene Lücken dazu herausfordern, für andere Zwecke genutzt und möglicherweise herausgerissen zu werden. Außerdem wird dem Problem des Platzmangels bei nachträglichen Ergänzungen oder Korrekturen vorgebeugt. – So weit die Theorie. Und die Praxis?

Die neue Raumordnung ähnelt dem topographischen Verhältnis von Dorf und Schloss. Während das Dorf als die rechte Seite voll von unüberschaubaren Schlossgeschichten ist, ist das Schloss als die linke Seite allein für die Kontrolle zuständig, denn wie meinte der Vorsteher auf die Frage, ob es Kontrollbehörden gebe, apodiktisch: »Es gibt nur Kontrollbehörden«. (S 104). Da beide Seiten Teil ein- und desselben Heftes sind, die rechte Seite Rückseite der linken Seite und vice versa, sind Schloss und Dorf einerseits bei aufgeschlagenem Heft deutlich durch die Heftnaht voneinander getrennt und andererseits praktisch eins. Was über Schloss und Dorf im ersten *Schloss*-Heft vor der Änderung der Aufschreibep Praxis gesagt worden war, gilt also auch noch danach: »Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermassen im Schloss.« (S 8).

⁴⁴ Diese Deutung bleibt trotz der überzeugenden Schlusswendung, nach der es »für Kafka Fälle gegeben« habe, »in denen noch das Laster des Stockens zu einer Tugend des Schreibens gemacht wurde« (vgl. ebd., 56f.), allzu sehr dem fragwürdigen Ideal eines dahinfließenden Schreibstroms verhaftet (vgl. Kleinwort, »Kafkas Querstrich«, s. Anm. 5, 37-44).

In der Praxis hat Kafka die linke Seite nicht deshalb kaum genutzt – das *Schloss* kaum betreten –, weil es keine konzeptuellen Probleme mehr gegeben hätte, sondern weil er diese nicht mithilfe der linken Seite lösen konnte. Seitenlange Streichungen und Versuche, das Gestrichene durch Neuansätze (auf der rechten Seite) zu retten, zeugen von dem Ausufern der Schlossgespräche, das durch die *Kontrollorgane* und *Überflutungsbecken* auf der linken Seite nicht gebändigt werden konnte.⁴⁵ Das Problem ist der infinite Regress, der mit jeder Kontrolle einhergeht (vgl. Kap. 4.5). Wer kontrolliert die Kontrolle? Oder »wer darf behaupten, dass die zweiten Kontrollämter ebenso urteilen und auch die dritten und weiterhin die andern?« (S 105). Ebenso wird in *Erstes Leid* das zweite Trapez nicht als zuverlässige Lösung angesehen, sondern nur als Beginn einer die Künstlerexistenz bedrohenden Gedankenescalation: »Wenn ihn einmal solche Gedanken zu quälen begannen, konnten sie je gänzlich aufhören? Mußten sie sich nicht immerfort steigern? Waren sie nicht existenzbedrohend?« (DzL 321).

Mit diesen Fragen kommt zugleich die Frage nach der Zeitlichkeit ins Spiel, die darauf stößt, dass die aktuellen Schreib- und Organisationsprobleme, wie sie aus *Erstes Leid* herauszulesen sind, eng mit den Schriften und dem Schreiben der Vergangenheit verbunden sind. Wie die momentane falsche Identität des Landvermessers als Josef, der alte Gehilfe des Landvermessers, zurückweist in den *Process* und auf ein autobiographisches Kuriosum bei der Ankunft in Spindelmühle im Januar 1922, so arbeitet die Erzählung *Erstes Leid* nicht nur eine momentane Schreibproblematik ab, sondern auch eine vergangene und mit ihr das Verhältnis zum Schreiben der Vergangenheit. Kafkas Ideal vom Schreiben in einem Zug, das er im Anschluss an seine von ihm hoch geschätzte und in einer Nacht niedergeschriebene Erzählung *Das Urteil* formuliert hatte (vgl. Tb 460f.), verleitet viele Forscher dazu, dieses Ideal als konstitutiv für Kafkas Schreiben anzusehen.⁴⁶ Tatsächlich ist das Ideal eher ein Idol der Vergangenheit, das von Kafkas durch Unterbrechungen, Abbrüche und Neuansätze geprägte Schreibpraxis Lügen gestraft wird.⁴⁷ Es lebt fort in Verklärungen wie jener im nicht enden wollenden ersten Satz von *Erstes Leid*, in welchem voller Ehrfurcht die Kunst des Trapezkünstlers beschrieben wird und der in die Feststellung mündet, dass der Künstler, »so lange er im glei-

⁴⁵ Mathias Schuster schreibt zur Parallele von Kafkas Schreiben und der Arbeit der kontrollierenden Behörden im *Schloss*: »So wie die Kontrollbehörden des Schlosses für K.s Berufung zum Landvermesser zu keinem endgültigen Ergebnis kommen, so versagt auch die Kontrolle Kafkas über seinen Text [...].« (*Franz Kafkas Handschrift zum Schloss*, s. Anm. 6, 345).

⁴⁶ Vgl. Gerhard Neumann: »Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14 (1982), 92-112.

⁴⁷ Zur Einschränkung der Idealisierung Kafkas im Anschluss an das Schreiben vom *Urteil* vgl. auch Joseph Vogl: »Lebende Anstalt«, in: Friedrich Balke, ders. und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 21-33, hier: 33.

chen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapeze blieb« (DzL 317).

Die Probleme, mit denen der Trapezkünstler im Verlauf der Erzählung konfrontiert wird, sind keine, die direkt mit seiner künstlerischen Arbeit zusammenhängen. Vielmehr geht es um lebenspraktische Probleme aus dem Umfeld der Kunst wie Hunger, Einsamkeit und Reisestress des Künstlers, die stets durch die freundliche Hilfe von Dienern, Turnerkollegen oder dem Impresario gelöst werden. Auch der Wunsch nach einem zweiten Trapez wird nicht aus einem Bedürfnis heraus erklärt, das direkt mit seinen künstlerischen Darbietungen verbunden ist, sondern aus einem geradezu existenziell formulierten Wunsch: »Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!« (DzL 320). Trotz der Hilfe des Impresarios befürchtet dieser die bereits zitierte Gedankenescalation und Grübelkrankheit beim Trapezkünstler. Statt das Bild eines Künstlers, der sich ganz auf den ureigensten Bereich seiner Kunst konzentriert, skizziert der Impresario das Bild eines Künstlers, der durch Nebensächlichkeiten aus der Bahn geworfen, dezentriert werden kann. Die Male jener Dezentrierung sind »die ersten Falten«, die »auf des Trapezkünstlers glatter Kinderstirn sich einzuzeichnen begannen« (DzL 321), auch wenn es nur der Impresario war, der sie zu sehen glaubte.

Der zukünftige Trapezkünstler figuriert aus der Sicht des Impresarios einen Künstler, der sich durch Nebensächlichkeiten vom Eigentlichen ablenken lässt, der im Grübeln über die Lösung von ephemeren Problemen den Überblick verliert, bei dem, insofern die Trapezkunst in ihrer Analogie zu Kafkas Schreiben gesehen wird, die Materialität des Schreibens das Schreiben als literarische Produktion in den Hintergrund drängt. Das Verzehren der Genese, das jedem Kunstwerk nach Adorno obliegt,⁴⁸ wird dadurch erschwert und behindert. Aus einer solchen Perspektive ist das Problem der zwei Trapeze Symptom für eine krankhafte Überbetonung von nebensächlichen Problemen und damit ein Übersehen des eigentlich Nötigen. Der Autor würde seinen eigentlichen Arbeitsbereich verlassen, sich auf nebensächliche Arbeiten im Umkreis der eigentlichen Arbeit konzentrieren, er würde zu einer Art Hilfsautor oder schlicht zu seinem Gehilfen. Was früher Autor war, ist jetzt Gehilfe. Hier liegt die Überzeugungskraft hinter der temporären falschen Identität vom Landvermesser begründet.

Wie der zukünftige Trapezkünstler sein eigener unbeholfener Gehilfe zu werden droht, so auch der Landvermesser. Und der Autor vom *Schloss* kariert damit zugleich die Gefahr, das eigentlich Nötige bei der Arbeit aus dem Blick zu verlieren. Das Spiel mit der falschen Identität dokumentiert ein Problem und stellt das Problem zugleich selbst dar, insofern sich der Josef-Witz im Rahmen des *Schlusses* nicht auflösen lässt. Das Gleiche gilt für die Erzäh-

⁴⁸ Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Darmstadt: WBG 1998, 267.

lung *Erstes Leid*, die ja nicht im Zusammenhang des ersten *Schloss*-Heftes veröffentlicht wird und die mit dem Verweis auf die Situation in der Handschrift aus dem klassischen Deutungsrahmen einer Erzählung herausfällt. Wie der Landvermesser durch Distanznahme von sich seine Identität stabilisiert, so wird in *Erstes Leid* die Problematik ebenfalls durch Distanznahme begrenzt, denn das Schildern dieser Problematik bietet zugleich eine Fluchtmöglichkeit. Die literarische Darstellung von Problemen der literarischen Produktion ist eine produktive Nutzung der Probleme. Allerdings geht damit eine markante Beschränkung auf die Künstlerproblematik in den Texten einher. Während in früheren Erzählungen Figuren geschildert werden, die auch, aber nicht nur als Künstler zu deuten waren, die also zu jener Deutungsmöglichkeit eine offensichtliche Distanz wahrten, finden sich unter den späten Texten Kafkas eine Reihe von Künstlernovellen, die das Thema der Kunst so unmittelbar, wie es eine Thematisierung zulässt, fokussieren.

Einerseits zeigt die Erzählung *Erstes Leid*, dass Literatur durch die einer Thematisierung inhärente Distanzierung Lösungsmöglichkeiten für interne Komplikationen bieten kann. Andererseits ist die Thematisierung für die Erzählung zugleich eine Bürde, die sie zu tragen hat, da mit ihr ein Rückbezug auf frühere Texte verbunden ist. In diesem Rückbezug wiederholt sich ein weiteres Mal das Projekt der auto(bio)graphischen Untersuchungen (vgl. Kap. 3), insofern Motive aus früheren Texten als jene »möglichst kleine[n] Bestandteile« (NSF II 373) in *Erstes Leid* verarbeitet werden. So betrachtet könnte *Erstes Leid* als eine im ersten *Schloss*-Heft niedergeschriebene Erzählung entweder als ein weiteres Beispiel dafür angesehen werden, dass Kafka von diesem autobiographischen Projekt nicht loskommt, oder als ein Beispiel dafür, wie die nochmalige Durchführung des Projekts eine in sich konsistente und publizierbare literarische Form annehmen kann.

4.5 VON DER DISZIPLINIERUNG ZUR KONTROLLE

In *Erstes Leid* wird auf der einen Seite ganz generell das Verhältnis zu Kafkas Schreiben vor 1921 ausgestaltet, auf der anderen Seite ist in der Erzählung der Rückbezug auf einen Text zu finden, den er 1916/17 geschrieben hat: *Auf der Galerie* erschien erstmals 1919 im *Landarzt*-Band und wurde 1921 in der *Prager Presse* wiederveröffentlicht.⁴⁹ Sowohl in *Erstes Leid* als auch in *Auf der Galerie* steht nicht nur ein(e) Zirkuskünstler(in) im Mittelpunkt, sondern auch eine

⁴⁹ Bianca Theisen hat die beiden Erzählungen im Hinblick auf die Bedeutung des Zirkus für Kafka bereits eingehend untersucht (vgl. »Kafka's Circus Turns: ›Auf der Galerie‹ and ›Erstes Leid‹«, in: James Rolleston (Hg.): *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York, Suffolk: Camden House 2002, 171-186). Der Standardtext für diese Zusammenhänge ist Walter Bauer-Wabnegg: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*, Erlangen: Palm & Enke 1986.

weitere Figur, welche die künstlerische Arbeit direkt oder indirekt beeinflusst. Was in *Erstes Leid* der Impresario ist, ist in *Auf der Galerie* der Direktor. Wie verhält sich zu beiden der martialische Chef aus dem berühmten Langsatz im Konjunktiv vom Anfang von *Auf der Galerie*? Während der Chef als Repräsentant einer Disziplinarmacht erscheint, scheinen der Direktor aus *Auf der Galerie* oder der Impresario aus *Erstes Leid* bloße Kontrollfunktionen zu erfüllen.

Gilles Deleuze hat im Anschluss an Michel Foucault Disziplinar- von Kontrollgesellschaften unterschieden. Kafka stehe nach Deleuze »schon an der Nahtstelle der beiden Gesellschaftstypen«. ⁵⁰ Der Vergleich zwischen *Auf der Galerie* und *Erstes Leid* veranschaulicht, dass in den späten Texten Kafkas Kontrolltechniken sowohl auf der Ebene der Darstellung als auch der Ebene des Dargestellten eine größere Bedeutung haben und dass diese nicht mehr plakativ mit Disziplinartechniken kontrastiert werden. Die Wirkung von *Auf der Galerie* ist eng mit der Spannung zwischen Chef und Direktor oder Disziplinar- und Kontrollmacht verbunden. Die Erzählung *Erstes Leid* demgegenüber hält die Erinnerung an den Direktor als Repräsentanten einer aufmerksamen Kontrollmacht in der Figur des Impresarios wach, stellt jene Figur aber als Teil einer Geschichte dar, der Geschichte eines Figurentypus bei Kafka wie auch einer Geschichte in historischer und in narrativer Hinsicht.

Auf der Ebene der Narration verliert *Erstes Leid* an Spannung, da die spannungsgeladene Kontrastierung von Chef und Direktor aus *Auf der Galerie* im späteren Text keine Entsprechung hat. ⁵¹ Stattdessen bietet die Erzählung von den zu regelnden Dingen im Leben des Trapezkünstlers wenige Spannungsmomente. Zwar ist die Reaktion des Artisten auf seinen eigenen Wunsch nach einem zweiten Trapez überraschend, nicht aber der Wunsch selbst, der in der Reihe der Alltagsprobleme nur als einer von vielen anderen erscheint. In gleicher Weise scheinen die Narration und die Aufzählung der für den Trapezkünstler zu regelnden Dinge zwar auf den Trapez-Wunsch zuzustreben, im Wunsch erreichen sie aber keinen Flucht- oder Zielpunkt, vielmehr eine Zwischenstation. Es bleibt die Frage nach all dem, was dem Künstler aus der Sicht des Impresarios zukünftig das Leben schwer machen wird. Das Dilemma des Sisyphus-Künstlers, der nicht aufhören kann, sich um immer wieder neue Dinge zu sorgen, ist dem Dilemma eines ewigen Anfangens gleich. Um alles, worum sich der Künstler sorgt, sorgt er sich nur vorläufig, da er sich im nächsten Moment wieder um etwas anderes sorgt. Dieses vom Impresario umrissene Zukunftsbild betrachtet der Impresario selbst auch mit Sorge – als eine Art Sorgenverstärker oder Rückkoppler der Sorge.

In der Erzählung *Erstes Leid* sind der Kontrast zwischen Chef und Direktor und damit der historische Übergang von einer Disziplinar- zu einer Kontroll-

⁵⁰ Gilles Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 254-262, hier: 257.

⁵¹ Zur Frage der Spannung bei Kafka vgl. Kap. 6.2.

gesellschaft vergessen und vergangen. Stattdessen werden die Probleme einer vom Direktor beziehungsweise vom Impresario geregelten beziehungsweise kontrollierten Kunst behandelt. Während in früheren Texten die Kontrollgesellschaft mitsamt ihren Repräsentanten und Repräsentationen zuweilen durchaus eine bessere Zukunft zu versprechen scheinen – sei es das »Teater von Oklahama« im *Verschollenen*, der neue Kommandant in der *Strafkolonie* oder eben der einfühlsame Direktor in *Auf der Galerie* –,⁵² wird in Kafkas späten Texten das Feld der Kontrolle nüchterner und kritischer abgesteckt. So lässt der Impresario im *Hungerkünstler* als Kontroll- und Schutzinstanz den asketischen Ästheten einfach im Stich, so wird im *Schloss* das von Grauzonen bestimmte Feld zwischen einer Kontroll-Institution wie dem Schloss und einem von dieser Institution abhängigen Individuum ausgeleuchtet, und so wirft in *Erstes Leid* der Impresario einen kritischen Blick auf die Zukunft eines auf Kontrolle und Regulierung angewiesenen künstlerischen Subjekts.

Die Bedenken des Impresarios sind die Bedenken, die auch mit der Kontrollgesellschaft verbunden werden können. Fordert die Sicherheit, welche die Kontrolle gewährt, nicht weitere Unsicherheiten oder Verunsicherungen heraus? Wenn Gefahren als Risiken kalkuliert und kontrolliert werden sollen, so erschließt die Kalkulation und Kontrolle immer neue Felder des zu Kontrollierenden, die trotz der Fokussierung auf Sicherheit ein Gefühl der Unsicherheit evozieren können. Die Versicherungsrationalität, wie sie von François Ewald untersucht worden ist,⁵³ erhöht die Zahl der Risiken, anstatt sie zu verringern. Das »strategische Ziel des Versicherungskalküls besteht gerade darin, Risiken zu *produzieren*, Wege zu finden, um das zu versichern, was zuvor als unversicherbar – und damit als unregierbar – galt.«⁵⁴ Sich steigende Gedanken über das, was neben den zwei Trapezen alles noch geregelt werden müsste oder hätte geregelt werden müssen, gefährden die gedankliche Freiheit und damit auch die künstlerische Arbeit des Artisten. Luftakrobatik erfordert Konzentration; gedankliche Ablenkung oder psychologische Verunsicherung können lebensgefährliche Folgen haben. Insofern gefährden die den Trapezkünstler quälenden Gedanken auch seine Existenz: »Waren sie nicht existenzbedrohend?« (DzL 321).

⁵² Jens Dreisbach analysiert anhand der Erzählung *In der Strafkolonie* und der unterschiedlichen Strategien des alten und neuen Kommandanten ein detail die literarische Einarbeitung sowohl von althergebrachten Disziplinartechniken als auch von Techniken der Normalisierung, die von Deleuze dem Feld der Kontrollgesellschaften zugerechnet werden würden (vgl. *Disziplin und Moderne. Zu einer kulturellen Konstellation in der deutschsprachigen Literatur von Keller bis Kafka*, Berlin: Lit 2009, 365–443). Laut Dreisbach werden die »verschiedenen und historisch teilweise weit auseinanderliegenden Formen der Macht [...] in ein und demselben Apparat zusammengeführt« (vgl. ebd., 418).

⁵³ Vgl. François Ewald: *Der Vorsorgestaat*, übers. v. Wolfram Bayer und Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

⁵⁴ Thomas Lemke: *Gouvernementalität und Biopolitik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, 52.

In *Erstes Leid* wie auch in anderen späten Texten Kafkas werden bereits die Probleme verhandelt, mit denen sich eine Kontrollgesellschaft konfrontiert sieht. Nach Foucault beziehen sich gouvernementale Praktiken der Regulation und Sicherung vor allem auf Massen-Entitäten wie die Bevölkerung. Es geht bei jenen Machttechniken »absolut nicht darum, sich auf einen individuellen Körper zu richten, wie es die Disziplin tut.«⁵⁵ Vielmehr soll durch neue Machttechniken, die Foucault unter dem Schlagwort »Bio-Macht« zusammenfasst, sichergestellt werden, dass die »biologischen Prozesse der Menschengattung« reguliert werden.⁵⁶ In *Erstes Leid* wie auch später im *Hungerkünstler* werden die Probleme aufgezeigt, die entstehen, wenn die Kontrolltechniken zu Selbsttechniken werden. Bevor diese Verwandlung im nächsten Kapitel genauer untersucht wird, sollen im Folgenden Etappen der Entwicklung der Impresario-Figur markiert werden. Als Impresario-Figuren fasse ich diejenigen Figuren auf, die Künstler-Figuren unterstützen beziehungsweise kontrollieren. Sie sind verwandt mit den Advokaten, Onkeln und Fürsprechern, die zwar auch andere Figuren unterstützen und kontrollieren, aber eben keine expliziten Künstler.⁵⁷

Die womöglich erste Impresario-Figur bei Kafka, die in seinen frühen Texten gänzlich zu fehlen scheint, ist der Personalchef und die mit ihm verwandten Transportleiter und Führer im *Teater von Oklahama*. Die gesamte Bevölkerung wird dort kategorial erfasst – Ingenieur, technischer Zeichner, gewesener Mittelschüler, europäischer Mittelschüler, usw. –, um Teil eines niemanden ausschließenden Kunstprojekts zu werden. Die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft – »Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen«⁵⁸ – geht ein in ein extravagantes künstlerisches Experiment: »Wir sind das Teater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort!« (V 387) Der Einteilung der Bevölkerung, die einer statistischen Erfassung gleicht, folgt allerdings keine Aufführung, so dass die Konsequenzen des künstlerischen Experiments ungewiss sind. Bevor klar werden kann, welcher Dramaturgie oder welchem Plot die Aufführungen des Theaters gehorchen werden oder ob es sich bloß um eine groß angelegte Werbe-Aktionen handelt, bricht der Text ab.

Das Ideal einer gänzlich autonomen Kunst, das möglicherweise mit Kafkas frühem Interesse für Junggesellen-Figuren korreliert,⁵⁹ bricht sich in der Wirk-

⁵⁵ Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am College de France (1975-76)*, übers. v. Michaela Ott, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, 291.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Zur Bedeutung der Fürsprecher-Figur für Kafkas Schreiben vgl. Doreen Densky: »Proxies in Kafka: Koncipist FK and Prokurist Josef K.«, in: Stanley Corngold und Ruth V. Gross (Hg.): *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester: Camden House 2011, 121-135.

⁵⁸ Karl Marx: »Kritik des Gothaer Programms«, in: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 19, Berlin: Dietz 1976, 13-32, 21.

⁵⁹ Vgl. Timothy J. Attanucci: »Der Junggeselle zwischen Familie und Amt«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 149-160.

lichkeit des Schreibens, die an Disziplinar- und Kontrolltechniken gebunden ist. Die unzähligen Meta-Reflexionen über das Schreiben und das Geschriebene zeugen von der Verbindung zwischen Schreiben, Disziplin und Kontrolle, die aber auch in den literarischen Texten selbst dargestellt wird. Während im *Teater von Oklahama* Kunst und Bio-Macht in einer groß angelegten Utopie aufeinandertreffen, vereint Titorelli aus dem *Process* in einer einzigen Person die Eigenschaften einer Künstler-Figur mit denen einer Impresario-Figur. Er ist ebenso Experte des juristischen Disziplinarwesens wie ein gewiefter Kunstverkäufer. Als Maler vermag er geschickt die Anforderungen seiner richterlichen Auftraggeber mit bildlichen allegorischen Verweisen zu kombinieren. Bei ihm scheint die Kunstausbübung nicht nur im Hinblick auf die seriellen Heideigenschaften kein autonomer Akt zu sein, sondern eine an Kontrolle und Regulation gebundene künstlerische Praxis. In gleicher Weise ist Rotpeter als Varietékünstler zugleich sein eigener Vermarkter und Übungsleiter. Sein zur Schau gestelltes Menschsein ist Resultat eines ausgefeilten Systems von Techniken der Disziplinierung und Normalisierung. Die Ruhe als einer der wichtigsten Erfolgsgaranten für Rotpeters Entwicklung zeugt beispielsweise von seiner Orientierung an Techniken des Ausgleichs und der Regulierung (vgl. DzL 305).

Die Maschine aus *In der Strafkolonie* wurde nicht erst durch die Rezeption des Textes mit der künstlerischen Praxis in Verbindung gebracht. Die Zeichnungen des alten Kommandanten, die für die Einstellung des Räderwerks als Grundlage genommen werden, werden bereits im Text vom Reisenden – wenn auch ausweichend – als »sehr kunstvoll« (DzL 217) klassifiziert, und die beschriebene Entzifferungsarbeit der in den Rücken geritzten Schrift erinnert nicht nur von Ferne an die Mühen, die auf die Lektüre heiliger oder literarischer Texte verwendet werden (vgl. DzL 218f.). Würde der ausführende Offizier als Künstler-Figur gedeutet, so wären der alte und der neue Kommandant zwei Impresarios, von denen der alte vor allem auf Disziplinar- und der neue vor allem auf Kontrolltechniken setzt. Der neue Kommandant wie auch der Direktor in *Auf der Galerie* oder die Kontroll-Figuren vom *Teater in Oklahama* stehen für eine noch ungewisse, aber durchaus mit Hoffnungen besetzte Zukunft.⁶⁰ Während Kafka in seinem Alltag die Arbeit bei der AUVA in Konkur-

⁶⁰ In der Spur einer esoterischen Lektüre von Malcolm Pasley, der die Söhne der Erzählung *Elf Söhne* elf Erzählungen von Kafka zuordnete, die er vorhatte, im *Landarzt*-Band zu veröffentlichen (»Drei Literarische Mystifikationen«, in: Jürgen Born, Ludwig Dietz, ders., Paul Raabe und Klaus Wagenbach [Hg.]: *Kafka-Symposium*, 2. Aufl., Berlin: Wagenbach 1966, 21-37, hier: 21-26), ließen sich – wenn schon nicht Argumente, so doch – spekulative Argument-Partikel für die Verortung von *Auf der Galerie* zwischen Disziplinar- und Kontrollgesellschaften finden. So könnte in der Beschreibung des siebten Sohnes, den Pasley mit *Auf der Galerie* in Verbindung gebracht hatte (ebd., 24f.), die »besondere Art von Witz«, mit welcher der Sohn »Unruhe« und »Ehrfurcht vor der Überlieferung [...] zu einem unanfechtbaren Ganzen zusammenfügt« (DzL 288), als Hinweis auf die erwähnte komplexe Verflechtung von der in der Vergangenheit dominanten Disziplinierung und der zukünftig an Bedeutung gewinnenden Kontrolle gelesen

renz zu seiner nächtlichen Arbeit am heimischen Schreibtisch erfahren haben wird,⁶¹ deuten die mit den erwähnten Impresario-Figuren verbundenen Hoffnungen darauf hin, dass er statt der strikten Trennung durchaus auf fruchtbare Synergien zwischen seinem amtlichen und seinem literarischen Schreiben setzte.⁶²

Demgegenüber desillusionieren die Impresario-Figuren in den späten Texten Kafkas die Hoffnungen, die mit den früheren Verwandten verbunden waren. Während der Impresario am Anfang von *Erstes Leid* noch wie der Direktor aus *Auf der Galerie* alle Probleme des Trapezkünstlers zu lösen vermag, steht er am Ende ohnmächtig vor dem Problem, dass der Künstler von den Gedanken, die sich normalerweise der Impresario machen müsste, gefährdet und behindert wird. Ebenso ist der Impresario am Anfang vom *Hungerkünstler* erst ein wichtiger Garant für seinen Erfolg und jagt – bei veränderter Interessenlage des Publikums – den Künstler zwar nochmal »durch halb Europa«, verschwindet aber schließlich, weil auch das keinen Erfolg bringt, und überlässt den Asketen seinem Schicksal (vgl. DZL 342f.). Aufgaben, die eigentlich ein Impresario lösen müsste, überfordern den allein gelassenen Hungerkünstler. So wagt

werden. Das »Rad der Zukunft« wiederum, das der Sohn zwar nicht ins Rollen bringen werde, das aber mit seiner »so aufmunternd[en], so hoffnungsreich[en]« Anlage in Verbindung gebracht wird, aufgrund derer ihm der Vater viele Kinder wünscht (vgl. ebd., 289), auch wenn eine Realisierung des Wunsches durch das Eigenbrödlertum des Sohnes unwahrscheinlich ist, könnte mit den Hoffnungen zusammengelesen werden, die in eine biopolitische Vermessung und Kontrolle der Bevölkerung gesetzt wurden und von deren wahrscheinlicher Desillusionierung Kafka aufgrund seiner Tätigkeit in der Prager AUVA wusste. Bernhard Böschenstein dagegen ordnet die Söhne – mit einer Ausnahme – jeweils anderen Erzählungen zu als Pasley (vgl. »Elf Söhne«, in: Claude David [Hg.]: *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, 136-151). Auch wenn die von Böschenstein vorgeschlagene Verbindung des fünften Sohnes zu *Auf der Galerie* weniger überzeugend ist als die von Pasley vorgeschlagene zum siebten Sohn (ebd., 142), weist dieses Spiel der Verbindungen auf eine grundsätzliche Deutungsproblematik hin, der Böschenstein ebenfalls nachgegangen ist. In Fortführung seines Arguments, dass die elf Söhne durch ihre »inadäquate Illustration« von elf Erzählungen auf die »Inadäquatheit der Erzählungen« selbst hindeuten, »die für anderes, nicht adäquat Darstellbares stehen« (ebd., 148), könnte die These aufgestellt werden: In der Erzählung *Elf Söhne* hat Kafka die Problematik literarisch verarbeitet, dass Deutungen, welche die Texte auf Bezüge bspw. zu diskursiven Formationen festzulegen bemüht sind, stets die Inadäquanz solcher Bezüge und Festlegungen mitzubedenken haben.

⁶¹ Diese Erfahrung steht nicht nur im Mittelpunkt der Kafka-Rezeption, sondern ist darüber hinaus der Normalfall, wenn es um das Verhältnis von Schreiben und Leben oder Schreiben und Verwaltung geht. Roland Barthes hat in seiner späten Vorlesung über die *Vorbereitung des Romans* unter dem Schlagwort Verwaltung all jene Tätigkeiten rund um das Schreiben verhandelt, die zum Aufgabenbereich eines Impresarios gehören und die nach Barthes vom Schreiben fernhalten (vgl. *Die Vorbereitung des Romans*, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, 333-344).

⁶² Das Verhältnis von amtlichem und literarischem Schreiben und deren interdiskursive Verflechtung hat Benno Wagner in zahlreichen Artikeln nachgezeichnet (vgl. bspw. »Kafkas phantastisches Büro«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner [Hg.]: *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, 104-118; sowie Kap. 1.3).

er es nicht, bei der Direktion des Zirkus, der ihn angestellt hat, vorstellig zu werden, um einen günstigeren Hungerplatz zugeteilt zu bekommen, weiter entfernt von den ihn in mehrfacher Hinsicht negativ beeinträchtigenden Raubtieren (vgl. DzL 346).

Wie die Künstler vergeblich versuchen, die unterstützende Tätigkeit des Impresarios selbst in die Hand zu nehmen, so ist beim Landvermesser das Bemühen, sich von der Arbeit der Gehilfen unabhängig zu machen, offensichtlich. Die Schloss-Gehilfen als das negative Zerrbild eines Impresarios versinnbildlichen die Störanfälligkeit der Landvermesserarbeit. Der ominöse alte Gehilfe des Landvermessers, als welcher sich der Landvermesser im Telefongespräch mit dem Schloss ausgibt, wiederum oszilliert zwischen einem erfolgreich im Hintergrund agierenden Direktor aus *Auf der Galerie* und einem hilflos die düstere Zukunft heraufbeschwörenden Impresario aus *Erstes Leid*. Der Landvermesser ist als Gehilfe wie ein Künstler als Impresario. Landvermesser wie Künstler erscheinen hilfsbedürftig aber unfähig, die Hilfstätigkeit an sich selbst erfolgreich durchzuführen.

Die Zukunftsvision des Impresarios aus *Erstes Leid* mit dem von Gedanken paralysierten Künstler trifft sich mit Adornos Rede von den späten Werken, in denen die freigegebenen, von Rissen und Sprüngen durchzogenen Stoffmassen die »endliche[] Ohnmacht des Ichs vorm Seienden«⁶³ bezeugen. »Vergeistigung«⁶⁴ ist nach Adorno ein konstitutives Merkmal des späten Stils; präziser gefasst, ist es ein Zuviel an *Vergeistigung*. Den späten Werken liegt keine geistige Bemächtigung, sondern die Ohnmacht in Folge einer fortwährenden Vergeistigung zugrunde. Der Rückblick in die Vergangenheit nimmt in diesem Zusammenhang eine Schlüsselfunktion ein. Einerseits wird in Kafkas späten Texten eine auf die Vergangenheit bezogene autobiographische Praktik, mithilfe derer das Schreiben in Gang gebracht wird, beständig wiederholt, andererseits erscheint das vergangene, durch Disziplinartechniken und auf eine zukünftige erfolgreiche Kontrolle ausgerichtete Schreiben nicht wiederholbar.

Ein Text wie *Auf der Galerie* mit seiner holzschnittartigen Gegenüberstellung von Chef und Direktor bildet lediglich die Kontrastfläche für *Erstes Leid*. Statt einer konstruierten Opposition ist in *Erstes Leid* nur eine nüchterne Situationsbeschreibung mit einem etwas überraschenden dramaturgischen Schlenker zum Schluss zu finden. Während die Handlung in Kafkas früheren Texten durch mehr oder weniger konstruierte Konfliktsituationen geprägt wird, fallen bei seinen späten Texten das *Mehr* an Reflexion und Gespräch und das *Weniger* an spannungsgeladener Handlung auf. Die Aufzählung der kleinen Beschwerlichkeiten aus dem Leben des Trapezkünstlers, die Fülle der volks-

⁶³ Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 183.

⁶⁴ Theodor W. Adorno und Hans Mayer: »Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch« [1966], in: *Frankfurter Adorno Blätter VII*, hg. v. Rolf Tiedemann, München: Edition text+kritik 2001, 135-145, hier: 135.

kundlichen Beobachtungen in den <*Forschungen eines Hundes*> oder die ausufernden Gespräche des Landvermessers im *Schloss* gehorchen eher dem Prinzip einer Datensammlung, denn einer an Spannungsbögen orientierten Handlungsstruktur (vgl. Kap. 6).

Die Aufwertung der Datensammlung gegenüber dem Spannungsbogen ist nur ein Beispiel dafür, dass Techniken zur Bewältigung großer Datenmengen im Hinblick auf die Regulierung von Versicherungsansprüchen, die Kafka aus seiner Arbeit der Prager AUVA bekannt und vertraut waren,⁶⁵ in seinen späten Texten an Bedeutung gewinnen. Es gibt mittlerweile eine Reihe von Arbeiten, die nicht nur die Darstellung von Kontroll- oder Sicherheitstechniken in Kafkas Texten untersuchen, sondern auch deren Verwandlung in poetologische Parameter. So schreibt Benno Wagner, dass Kafkas »literarische Datensätze« das nachvollziehen, was seine amtlichen »zahlenmäßig bewirken«,⁶⁶ oder Friedrich Balke, dass Kafka im *Schloss* »sein ›Thema‹ – die diagrammatische Deformation der Macht – mit den ästhetischen Mitteln des Diagramms behandelt«,⁶⁷ oder Joseph Vogl, dass die »Unförmigkeit« der »Erzähl- oder Romanform« bei Kafka mit den »dauerhaften Modulationen und Transformationen« der aktiven Institutionen der Kontrolle in Kafkas Texten korrespondiert.⁶⁸ Die klassische Romanform gerät unter dem Einfluss von Kontrolltechniken, die auf Normalisierung statt Normierung setzen, unter Veränderungsdruck.

Kafkas Texte zeichnet aus, dass in ihnen einerseits durchaus einschneidende Veränderungen wirksam werden und sie sich andererseits immer wieder an den Anforderungen der klassischen Romanform abarbeiten. In einer durch Versicherungstechniken bestimmten Gesellschaft gibt es nichts Endgültiges, keine Werte oder Normen, an denen sich noch eine Disziplinargesellschaft orientieren konnte, sondern nur temporäre Einstufungen oder Erlässe, die durch jede neue Datenerhebung oder jedes neue Ereignis wieder nachjustiert werden müssen.⁶⁹ Ein Roman, der diesem Gesetz gehorcht, ist, wie Kafka über einen Teil des *Schlusses* schrieb, zum Geschrieben- und nicht zum Gelesenwerden und damit in letzter Konsequenz und aller Radikalität vorläufig.

⁶⁵ *Schematisierung und Formalisierung* sind zwei der in der Prager AUVA auch von Kafka praktizierten Verfahren zur Bewältigung der »großen Zahl bei der k. k. Statthalterei einlaufenden und der Betriebsabteilung zur Stellungnahme weitergereichten Einsprüche« (Klaus Hermsdorf: »Schreibanlässe und Textformen der amtlichen Schriften Franz Kafkas«, in: AS 11-104, hier: 46).

⁶⁶ Vgl. Wagner, »Kafkas phantastisches Büro«, s. Anm. 62, 118.

⁶⁷ Friedrich Balke: »Fluchtlinien des Staates. Kafkas Begriff des Politischen«, in: ders. und Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, 150-178, hier: 172.

⁶⁸ Vgl. Vogl, »Lebende Anstalt«, s. Anm. 47, 33.

⁶⁹ »In einem Kontroll-Regime hat man nie mit irgend etwas abgeschlossen.« (Gilles Deleuze: »Kontrolle und Werden« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 243-253, hier: 251).

5. KAPITEL: ASKETISCHE POETIK

Sie sehen, es handelt sich hier um einen höchst wichtigen Praxis-komplex, bei dem Lektüre, Schreiben, persönliche Aufzeichnungen, Briefwechsel, Zusenden von Abhandlungen und ähnliches ein Ensemble von auf sich selbst und auf andere gerichteten Sorgetätigkeiten darstellen.¹

Das Schreiben im Zeichen von Vorläufigkeit, Ausdrucksschwäche und zirkulärer Selbstbezugnahme wird Mitte 1922 von Kafka zur Kunst erhoben. In der Erzählung *Ein Hungerkünstler* skizziert Kafka die Grundzüge einer asketischen Poetik. Wie der späte Foucault findet auch der späte Kafka Gefallen an Selbst-techniken, die in der üblichen Alternative Selbstermächtigung oder Selbstentmächtigung nicht aufgehen. Im Folgenden soll versucht werden, die Parallelen zwischen drei Formen der Annäherung zu erarbeiten: die Annäherung von Hans und K. im *Schloss*, die Annäherung der Buchstaben *H* und *K* am Ende des *Hans*-Kapitels vom *Schloss* und die Annäherung von Hungern und Kunst in der von Kafka mit dem Kürzel »H.-K.« bezeichneten Erzählung *Ein Hungerkünstler*.

In Hans als einer unfertigen und kaum mit Macht ausgestatteten Figur spiegeln sich K.'s grundlegende Probleme, seine in hohem Maße vorläufige berufliche Identität und seine Ohnmacht im Kampf gegen das Schloss.² Mehr als eine Spiegelung ist es aber eine von Vereinigungslust geprägte Begegnung. K. begegnet seinen eigenen Problemen in Gestalt eines Kindes und versucht in der geradezu lasziven Annäherung an Hans eine symbiotische Vereinigung mit dem, was eigentlich das Problem seiner eigenen Existenz ausmacht. Nicht nur bei K. soll das Problem zur Lösung werden, auch der Hungerkünstler nimmt Ausdrucksschwäche und Ertragslosigkeit, die normalerweise bedeutsame Problemfelder einer künstlerischen Tätigkeit ausmachen, als konstitutive Merkmale einer eigentümlichen Kunstpraxis. Führt der Trapezkünstler die Selbstkontrolle als lediglich von der Kunst ablenkende und wegführende Praxis vor, und erfährt K. bis zum *Hans*-Kapitel die beständig in Frage gestellte Existenz als bloßen Hemmschuh auf dem Weg zur Anerkennung als Landver-

¹ Michel Foucault: *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*, übers. v. Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, 441.

² Zum Unfertigen bei Kafka vgl. Walter Benjamins Überlegungen zur »Mittelwelt« und zur »Entstellung« bei Kafka (»Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« [1934], in: Hermann Schweppenhäuser [Hg]: *Benjamin über Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 9-38, hier: 16 und 31f.).

messer, findet im *Hans*-Kapitel und im *Hungerkünstler* eine radikale Umwertung statt, die für den späten Kafka folgenreich ist.

5.1 BRUNSWICKS FREUND BEETHOVEN

Als Hans von K. gefragt wird, wie er heiße, antwortet Hans, als wenn K. gefragt hätte, wer er sei: »Hans Brunswick«, sagte der Junge, »Schüler der vierten Klasse, Sohn des Otto Brunswick, Schustermeisters in der Madeleinegasse.« (S 223). Der in Kafkas Texten stets bedeutsame Name einer Figur wird von Hans in buchhalterischer Manier heruntergebrochen in seine schulische, familiäre und topographische Identität.³ Hans erscheint in dieser Selbstbeschreibung in mehrfacher Weise lokalisierbar in der für K. elementaren Macht-Kartographie des Schlosses. Als Schüler ist er Teil des Disziplinarsystems, in das K. als Schuldiener ebenfalls eingebunden ist. Als Otto Brunswicks Sohn ist er der Sohn desjenigen, der sich für die Besetzung einer Landvermesserstelle starkgemacht hatte, und als Bewohner des Hauses in der Madeleinegasse, in der früher die Familie von Barnabas wohnte, ist er Teil einer exemplarischen Fallgeschichte für die Macht des Schlosses, die in praktische Politik umschlägt. Zugleich ist diese Fallgeschichte vom Aufstieg der Familie Brunswick und Fall der Familie von Barnabas diejenige Schlossgeschichte mit dem größten Umfang und dem höchsten Vernetzungsgrad zu den anderen Schlossgeschichten.

Um zu verstehen, wer Hans ist, werde ich im Folgenden erst einmal zu klären versuchen, was es mit seinem Vater Otto Brunswick auf sich hat. Einerseits ist Hans geradezu das Gegenteil seines Vaters Otto, andererseits kommen beide darin überein, dass K. mit ihnen bestimmte Hoffnungen verbindet. Der Brunswick-Komplex im *Schloss* weist wie Josef, der alte Gehilfe des Landvermessers, in mehrfacher Hinsicht aus dem fiktionalen Rahmen des Romanfragments zurück in die Zeit seiner Entstehung. Am 22. Januar 1922 schreibt Kafka in sein Tagebuch die mysteriöse Bemerkung: »Nächtlicher Entschluss« (Tb 885). Wenige Tage später beginnt Kafka aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Arbeit am *Schloss* (vgl. S App. 63f.). Es liegt nahe, dass Kafka mit den beiden Wörtern den Entschluss, die Arbeit an einem Roman aufzunehmen, festhielt (vgl. Kap. 3).

Einen Tag vorher, am 21. Januar 1922, besuchte Kafka eine Nachmittagsvorstellung von Ludwig van Beethovens *Fidelio* im Tschechischen Nationaltheater.⁴ Im Tagebuch hält er dazu fest: »Es ist noch nicht zu still. Plötzlich im Theater angesichts des Gefängnisses Florestans öffnet sich der Abgrund. Alles, Sän-

³ Zur Bedeutsamkeit der Namen bei Kafka vgl. Bernd Stiegler: *Die Aufgabe des Namens. Zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, München: Fink 1994, 297-340, bes. 302f.

⁴ Roger Hermes, Waltraud John, Hans-Gerd Koch und Anita Widera: *Franz Kafka. Eine Chronik*, Berlin: Wagenbach 1999, 183.

ger, Musik, Publikum, Nachbarn, alles ferner als der Abgrund.« (Tb 883). Könnte der sich öffnende Abgrund auf die mögliche Wiederaufnahme des literarischen Schreibens hindeuten? Brunswick jedenfalls weist zurück auf Beethoven, insofern Beethoven eine Familie Brunswick mehrmals in ihrem Schloss besuchte, um dort zu komponieren, Musikstücke vorzuspielen oder den Schwestern des Grafen Franz Brunswick Klavierunterricht zu geben.⁵

Wahrscheinlich im Januar 1917 bedankt sich Kafka bei Paul Wiegler für das 1916 erschienene und ihm vom Autor zugesandte Buch über Beethoven (Briefe 1914-1917, 285). Dort ist die Entstehungsgeschichte der Oper *Fidelio* eng verzahnt mit Beethovens Bekanntschaft mit der brunswickschen Familie. Wiegler berichtet von einem Eklat nach der dritten Aufführung einer umgearbeiteten Fassung von *Fidelio* im Jahr 1806. Beethoven wähnt seine Oper vom Publikum und von seinem Impresario Baron Peter von Braun nicht richtig verstanden und gerät, als der Name *Mozart* fällt, derart in Zorn, dass er die überarbeitete Fassung von *Fidelio* zurückfordert und sie erstmal unter Verschluss hält.

Fast unmittelbar nach diesen Stürmen, im Sommer 1806, reist Beethoven nach Marton-Baszar zum Grafen Brunswick. In dieser Zeit ist, wie es scheint, das große Rätsel der Beethoven-Literatur entstanden, der dreiteilige Brief an die »unsterbliche Geliebte« [...] Therese Brunswick ist nach einer Hypothese, die vieles für sich hat, die ideale Empfängerin dieses mit Bleistift geschriebenen, überströmenden Liebeshymnus. Man glaubt, daß damals sie und Beethoven sich unter Mitwirken des Bruders heimlich verlobten, und daß es wegen der inneren und äußeren Unmöglichkeit nach Jahren zur Trennung kam. Therese ist unverehelicht, als Ehrenstiftsdame, 1850 in Brünn gestorben.⁶

Wie bei Adolf Schreiber ist das fehlende Verständnis beziehungsweise die fehlende Anerkennung für die eigene Kunst verbunden mit einer unerfüllten Liebe. Wie Brod für Schreiber ist Graf Brunswick für Beethoven der Freund, mit dem er seine Erfolge teilt, wie sich in dem von Wiegler wiedergegebenen Brief Beethovens an Brunswick zeigt, in dem er ihm 1816 freudig von der geplanten Wiederaufführung von Beethovens *Fidelio* berichtet.⁷ Franz Brunswick stand als Freund und Gönner Beethovens der Rolle eines Impresarios durchaus nahe, insofern er Beethoven über Jahre hinweg eine angenehme Umgebung zum Komponieren zur Verfügung stellte und ihm die Möglichkeit verschaffte, durch die Klavierstunden, die er seinen Schwestern gab, Geld zu verdienen.

Otto Brunswick wiederum ist, »wenigstens nach dem Bericht des Gemeindevorstehers, der Führer derjenigen gewesen, welche, sei es auch aus politischen Gründen, die Berufung eines Landvermessers verlangt hatten« (S 235). Im Vorfeld der Ankunft K.'s sorgte Otto Brunswick also dafür, dass die Frage, ob ein Landvermesser benötigt wird, auf der Agenda blieb. Trotz der ableh-

⁵ Vgl. Paul Wiegler: *Beethoven. Briefe, Gespräche, Erinnerungen*, Berlin, Wien: Ullstein 1916, 24.

⁶ Ebd., 41.

⁷ Vgl. ebd., 82f.

nenden Haltung gegenüber K. trat er als eine Art Fürsprecher oder Impresario für dessen berufliche Tätigkeit auf. Diese Funktion haben der reale Graf Franz Brunswick und der fiktive Schustermeister Otto Brunswick gemeinsam. Darüber hinaus scheint Otto Brunswick auch für Beethoven selbst zu stehen: Künstler und Impresario in einer Person. Möglicherweise hatte es Brunswick gar auf den durchaus künstlerischer Praxis nahen Landvermessungsauftrag abgesehen, was seine Ablehnung K. gegenüber erklären würde. Jedenfalls ist der Erfolg seiner politischen Praxis beeindruckend. Wie vor allem der mittlere Beethoven setzt er dabei auf seine Ausdrucksstärke und seine thematische Vielfalt. Die Ausdrucksstärke findet sich bei Brunswick profanisiert in dessen Lautstärke wieder – »ein Redner ist er zwar nicht, aber ein Schreier« (S 109) –, die Vielfalt äußert sich in den »immer neuen Erfindungen seiner Phantasie« (S 109). In gesellschaftlicher Hinsicht lassen sich Beethoven wie Otto Brunswick unschwer als Teil des aufstrebenden Bürgertums identifizieren:

Daß die Musik Beethovens strukturiert ist wie jene Gesellschaft, die man – mit fragwürdigem Recht – aufsteigendes Bürgertum nennt, oder wenigstens ihr Selbstbewusstsein und ihre Konflikte, hat zur Bedingung, dass seine primär-musikalische Anschauungsform in sich vermittelt war durch den Geist seiner Klasse in der Periode um 1800. Er war nicht der Sprecher oder Advokat dieser Klasse, obwohl es an rhetorischen Zügen solcher Art bei ihm nicht mangelte, sondern ihr eingeborener Sohn.⁸

Auch Brunswicks Aufstiegswillen ist deutlich bemerkbar; als Schuster-Gehilfe hat er begonnen, zu einer Art Schuhreparatur-Unternehmer – er nimmt die Aufträge für Schuster-Arbeiten an, um sie dann von anderen erledigen zu lassen – ist er aufgestiegen. Er erscheint im *Schloss* als Einzelkämpfer und ehrgeiziger Emporkömmling, der von der *geschassten* Barnabas-Familie das Haus und die angesehene gesellschaftliche Position – verantwortlich für die Erledigung von Schuster-Arbeiten – bereitwillig übernimmt (vgl. S 319). Bei seiner Insistenz im Falle der Landvermesser-Stelle nimmt er die Position des Querulanten ein, der von einem behördlichen Kontrollapparat wie dem Schloss nicht zu bändigen ist, im Gegenteil: Das Querulantum erscheint als Auslöser für die ausufernde Expansion behördlicher Vorgänge und Apparate.⁹ In Beethovens Stücken könnte dem die »Geste des Patzigen«¹⁰ entsprechen, die Adorno

⁸ Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 76f.

⁹ Während der Querulant von Seiten der Justiz normalerweise als unnützer Störenfried ausgegrenzt und psychopathologisiert wird (vgl. bspw. Andrea Dinger und Uwe Koch: *Querulanz in Gericht und Verwaltung*, München: Beck 1991), behauptete Helmut Höge in einem Zeitungsartikel die Nützlichkeit des Querulanten durch den unbelegten Verweis darauf, dass 80% der höchstrichterlichen Entscheidungen, die ja in praktischer Hinsicht Gesetzeskraft haben, durch Querulanten erwirkt seien (vgl. Helmut Höge: »Querulanten. Von Nervensägen, Erfindern und der Poesie des Leserbriefs«, in: *der Freitag* [05.10.2007], 19). Zur Querulanz bei Kafka vgl. Rupert Gaderer: *Querulanz. Skizze eines exzessiven Rechtsgefühls*, Hamburg: Textem 2012, 72-84.

¹⁰ Adorno, *Beethoven*, s. Anm. 8, 119.

als Bestandteil von »Beethovens Rebellentum«¹¹ ausmacht. Beethoven bemerkte selbst, dass seine Mitmenschen ihn »für feindselig, störrisch und misanthropisch« hielten, und führte als Erklärung sein schwindendes Hörvermögen an.¹² Das Titelbild von Wieglers Buch scheint dieser Vorstellung von Beethovens Charakter durchaus nachempfunden zu sein:

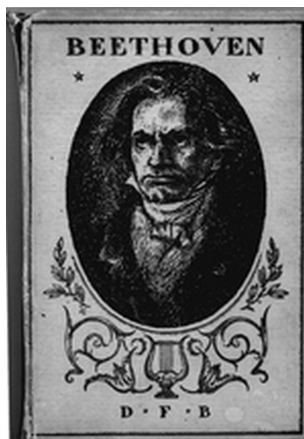


Abb. 5: Bild auf dem Umschlag von Paul Wieglers Buch *Beethoven*

Der Schreier¹³ Otto Brunswick konnte es, wie eine Bemerkung des Vorstehers verdeutlicht, an Unbeliebtheit durchaus mit Beethoven aufnehmen: »[W]enn wir ihn aus der Gemeinde ausschließen könnten, wären wir fast alle glücklich« (S 108). Trotz der gesellschaftlichen Erfolge, Brunswicks Aufstieg vom Schustergehilfen zu einem wichtigen Dienstleister im Dorf und Beethovens Karriere als Komponist, blieben Brunswick und Beethoven Außenseiterfiguren.¹⁴

Die politische Praxis Otto Brunswicks lässt sich mithilfe des Signalverstärkers Beethoven als poetische Praxis lesen. Die Schlüssel zum Erfolg der poetischen Praxis sind Erfindungsreichtum, Ausdrucksstärke, ein hohes Maß an Eigensinnigkeit, das Wissen von den besten Mitteln, um eine bestimmte ästhetische Wirkung zu erzielen, und die Kompetenz sie anzuwenden. Von da betrachtet, werden die Machtmittel, die im *Schloss* eine zentrale Rolle spielen

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Wiegler, *Beethoven*, s. Anm. 5, 32.

¹³ Bekanntlich können Schwerhörige die Lautstärke beim Reden kaum kontrollieren und sprechen tendenziell zu laut, insofern könnte hier eine Übertragung von Beethovens Schwerhörigkeit auf Brunswicks Schreierei stattgefunden haben.

¹⁴ Ein Kapitel von Wieglers *Beethoven*-Buch trägt bezeichnenderweise den Titel »Der Einsame« (Wiegler, *Beethoven*, s. Anm. 5, 5).

(vgl. S 235, S 314 und S App. 185), zu poetischen Techniken. Bevor die Machtmittel Brunswicks und Friedas genauer beleuchtet werden, möchte ich die Spur des Brunswick-Komplexes weiter in die Vergangenheit zurückverfolgen. Die poetische Praxis, die mit Brunswick verbunden werden kann, erfüllte bei Kafka eine Art Leitfunktion nicht für sein spätes, sondern für sein früheres Schreiben. Dieses frühere Schreiben ist eines, das ebenso das Ideal des einsam schaffenden Künstlers bedient wie das Ideal einer Kunst, die gesellschaftlich anerkannt und honoriert wird. Für den späten Kafka ist ein solches Schreiben nicht Teil der eigenen Gegenwart, sondern der Vergangenheit und Erinnerung.

5.2 VON BRUNSWICK ÜBER BROSKWA NACH BRESCIA UND ZURÜCK

Die Madeleinegasse als die Straße, in der Barnabas' Familie wohnte und in die Brunswicks einzogen, ist das geheime Zentrum der vergangenen Schlossgeschichten.¹⁵ Es ist indes nicht nur die fiktionale Vergangenheit vom Aufstieg und Fall der barnabasschen und brunswickschen Familien, die dort erinnert wird, sondern auch die Vergangenheit, die jenseits des fiktionalen *Schloss*-Rahmens liegt. Mit Broskwa und Brescia, um die es im Folgenden gehen wird, sind Orte gemeint, die zwei anderen explizit im *Schloss* erwähnten Orten nahe sind: Frieda nennt als mögliche Ziele einer Auswanderung »Südspanien oder Frankreich«, die bei der Lektüre als Realia in der fiktionalen Topographie des *Schlusses* verstören.¹⁶ Von Verstörungen dieser Art ist *Das Schloss* gezeichnet. Wie bei der Erzählung *Erstes Leid* und ihrer Verbindung zum ersten *Schloss*-Heft sind es auch (Ver-)Störungen aus der Schreibstube (vgl. Kap. 4).

Wenige Zeilen vor dem Ende des ersten *Schloss*-Heftes wird der Name Brunswick vom Vorsteher erstmals erwähnt. Auf dem vorderen Schutzblatt des zweiten *Schloss*-Heftes befindet sich eine stichpunktartige Rekapitulation des Geschehens im ersten *Schloss*-Heft, die bei der Rekapitulation des *Barnabas*-Kapitels mit dem Stichwort »Weg mit Olga ins Schloss Herrenhof« unvermittelt abbricht (vgl. S App. 89). K. geht mit Olga auf der Seite 22 v. im ersten *Schloss*-Heft in den Herrenhof, und auf der übernächsten Seite am unmittelbaren Ende vom *Barnabas*-Kapitel ist im Heft kopfstehend Kafkas »Broskwa«-

¹⁵ Möglicherweise hat Kafka an diesem Ort der vergangenen Geschichten auch auf *La Madeleine* angespielt, das Gebäck, das in Marcel Prousts *À la Recherche du temps perdu* beim Protagonisten unwillkürliche Erinnerungen (*mémoire involontaire*) auslöst, wenn es in Tee getunkt wird. Kafka und Proust sollen zwar, wie Brod in seiner Biographie schreibt, »nie etwas voneinander gehört haben« (*Über Franz Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 36), ausgeschlossen ist es aber nicht, dass ihm die Geschichte vom Gebäck bei Proust von jemandem aus der regen Prager Literaturszene einmal zugetragen worden ist.

¹⁶ Vgl. S 215 und Ludo Verbeeck: »Auswandern« - Unnütze Prolegomena zu Kafkas *Schloß*«, in: ders. u. a. (Hg.): *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*, Eggingen: Edition Isele 2007, 11-64.

Skizze zu finden (vgl. Broskwa). Sollte Kafka also im Übergang vom ersten zum zweiten *Schloss*-Heft das Geschehen noch einmal rekapituliert haben, um danach am Ende des ersten *Schloss*-Heftes mit der Einführung Brunswicks fortzusetzen, so könnte eben jene Skizze, die er wahrscheinlich einige Jahre vorher geschrieben hatte und die aufgrund der Tatsache, dass er, wie bereits ausführlich dargestellt, im ersten *Schloss*-Heft (fast) leere Blätter aus mehreren Heften zusammengesammelt hatte, ins Heft gelangt war, einen gewissen Anteil an der Entstehung der Brunswick-Figur gehabt haben.¹⁷ Vor jeder strukturellen Parallele zwischen Brunswick und Broskwa ist die Namensähnlichkeit auffällig: Beide Wörter haben zwei Vokale, beginnen mit den Buchstaben *Br* und haben drei weitere Konsonanten, *s*, *K* und *w*, gemeinsam.¹⁸ Die Skizze beginnt folgendermaßen: »Es ist möglich, dass es noch nördlicher gelegene europäische Ansiedlungen gibt als Broskwa, aber verlassener kann keine sein.« (Broskwa).

Von hier führt aufgrund der thematischen und der sich aus dem Papierzusammenhang ergebenden Nähe eine Spur zu der 1914 geschriebenen fragmentarischen Erzählung *Erinnerungen an die Kaldabahn*.¹⁹ Bevor ich diese Spur weiterverfolgen werde, möchte ich auf die Verwandtschaft mit einem anderen sehr frühen Text Kafkas über eine Flugschau in Brescia hinweisen. Als Erstes fällt erneut die Namensähnlichkeit auf, *Broskwa* und *Brescia* beginnen beide mit den Buchstaben *Br* und enden nach zwei Silben auf dem Buchstaben *a*. Darüber hinaus ist der Name des in der Skizze erwähnten Postboten in der Aussprache nur durch einen Buchstaben vom Namen der italienischen Stadt zu unterscheiden. *Brescia* wird wie *Brescha* ausgesprochen, und der Postbote in *Broskwa* heißt *Brascha*. Die wichtigste thematische Verbindung ist die des verlassenen Ortes. In *Die Aeroplane in Brescia* beschreibt Kafka das weite Feld, auf dem die Flugschau stattfindet, als so groß, »daß alles, was sich auf ihm befindet, verlassen scheint« (DzL 404). Bei der Beschreibung des Flugs von Glenn Hammond Curtiss steigert Kafka diesen Eindruck der Verlassenheit noch:

[S]chon rauscht der Motor von Curtiss, kaum sieht man hin, schon fliegt er von uns weg, fliegt über die Ebene, die sich vor ihm vergrößert, zu den Wäldern in der Ferne, die jetzt erst aufzusteigen scheinen. Lange geht sein Flug über jene Wälder, er verschwindet, wir sehen die Wälder an, nicht ihn. (DzL 409)

¹⁷ Die Skizze wurde bei der Edition des Bandes NSF II von Jost Schillemeit schlichtweg vergessen. Dieser für die Unübersichtlichkeit der KKA systematische Fehler wird von Hans-Gerd Koch nicht eingestanden, stattdessen wird der Eindruck erweckt, die »Broskwa«-Skizze müsste nach den Prinzipien der Ausgabe erst im letzten Band erscheinen: »In der Kritischen Ausgabe wird die »Broskwa«-Skizze erst im letzten Band erscheinen, der Texte dieser Art, die nach den Prinzipien der Ausgabe keine Aufnahme in den anderen Bänden gefunden haben, Nachträge, Konkordanzen und Register enthalten sind (vgl. Franz Kafka: »Broskwa«-Skizze. Mit einem Vorwort von Hans-Gerd Koch«, in: *EDIT. Papier für neue Texte* 42 [2007], 27-29, hier: 27).

¹⁸ Zur Relevanz derartiger Buchstabenspiele für Kafka vgl. Tb 492.

¹⁹ Vgl. Kafka, »Broskwa«-Skizze«, s. Anm. 17, 27.

Wenn die Größe der Ebene von Kafka als Grund für den Eindruck der Verlassenheit dessen, was sich auf ihr befindet, angenommen wurde, so muss die Vergrößerung, die nach Kafka mit dem Flug einhergeht, auch eine Steigerung jenes Eindrucks bewirkt haben. Mit dem ungewöhnlichen Komparativ aus der »Broskwa«-Skizze ließe sich formulieren: Die Ebene wird durch den Flug noch *verlassener*, und tatsächlich wird Curtiss bei seinem Flug in die Ferne »klein und einsam« (DzL 409). Bemerkenswert ist die geradezu symbiotische Verbindung von Apparat und Künstler – grammatikalisch ist es möglich, dass sich das Personalpronomen *er* in der oben zitierten Passage nicht auf Curtiss, sondern den Motor von Curtiss zurückbezieht – und das Wechselspiel von Vereinsamung und Fesselung des Publikums. In poetologischer Hinsicht entspricht dem eine Prosa, die auf das Wechselspiel von sprachlichen Ausdrücken, die direkt auf Wirkung angelegt sind, und Formulierungen, die Zurückhaltung und Distanz signalisieren, setzt. Dieses für Kafkas Texte charakteristische Wechselspiel bekommt in seinen späten Texten eine Schlagseite hin zur Nüchternheit (vgl. Kap. 6). Brunswick wiederum steht für das Ideal eines Künstlers, der Wirkung und Introspektion, das kalkulierte Spiel mit dem Publikum und den Rückzug in die einsame Schreibstube miteinander zu verbinden vermag.

Das Motiv der Verlassenheit in der Ferne, das Broskwa mit Brescia verbindet, verbindet beide auch mit dem kleinen Dorf Kalda, über das Kafka in dem bereits erwähnten Fragment aus dem Jahr 1914 schrieb. Das im Vergleich mit der »Broskwa«-Skizze, die nur über eine halbe Seite geht, ungleich längere *Kaldabahn*-Fragment beginnt folgendermaßen:

Eine Zeit meines Lebens – es ist nun schon viele Jahre her – hat ich eine Anstellung bei einer kleinen Bahn im Innern Russlands. So verlassen wie dort bin ich niemals gewesen. Aus verschiedenen Gründen, die nicht hierhergehören, suchte ich damals einen solchen Ort, jemehr Einsamkeit mir um die Ohren schlug, desto lieber war ich und ich will also auch jetzt nicht darüber klagen. (Tb 549)

Kafka arbeitete zur Zeit der Abfassung der Erzählung intensiv an mehreren Projekten (vgl. Tb 675). Es liegt daher nahe, die beschriebene Arbeit in der einsamen Ferne mit der Arbeit in der Schreibstube kurzzuschließen. Tatsächlich ist das – wie fast immer bei Kafka – nur einer von vielen möglichen Kurzschlüssen.²⁰ Trotzdem ist im Hinblick auf eine poetologische Deutung bemerkenswert, dass die einsame Ferne kaum als oder wie ein Ort der Innerlichkeit beschrieben wird, sondern vielmehr als und wie eine Art *Staat en miniature*, dessen Verwaltung beständiger Regulierung bedarf. Themen wie *Verkehr*

²⁰ Benno Wagner zeichnet in seiner Habilitation beispielsweise nach, in welcher Weise unter anderen kolonialpolitische und zionistische Diskurse in der Erzählung transformiert und miteinander vernetzt worden sind (vgl. *Der Unversicherbare. Kafkas Protokolle*, unveröffentlichte Habilitationsschrift an der Universität Siegen aus dem Jahr 1998, 200-215; zum Thema *Vernetzung und Transformation versus Versetzung* vgl. ebd., 203).

(Tb 549f.), *Grundversorgung*,²¹ *Buchprüfung* (vgl. Tb 684), *Vorratshaltung für schlechte Zeiten*,²² *innere Sicherheit*,²³ und *gesundheitliche Risiken des Arbeitsplatzes*²⁴ bilden das kaleidoskopische Raster der Erzählung. Strukturbildend für das Narrativ der einsamen Ferne bei Kafka ist also keineswegs die Vorstellung eines weltvergessenen, ins Private regredierten Schreibens, sondern offensichtlich ein Schreiben, das Kafkas Arbeit als Kopist in der Prager AUVA sehr nahe ist.²⁵

Im *Schloss* fallen einsame Ferne und Verwaltung mitten in dem als *Schloss* bezeichneten Verwaltungsgebäude auf dem Schlossberg zusammen. Die Ferne, die dadurch deutlich wird, dass K. das Gebäude stets nur aus der Ferne betrachtet und sich ihm nicht wirklich annähern kann, korreliert mit der Einsamkeit, die Teil der auf ungewöhnliche Weise anthropomorphisierenden Beschreibungen des Gebäudes ist:

Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen. (S 18)

Wenn K. das Schloss ansah, so war ihm manchmal, als beobachte er jemanden, der ruhig dasitzte und vor sich hinsehe, nicht etwa in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen, sondern frei und unbekümmert; so als sei er allein und niemand beobachte ihn [...]. (S 156)

Zwar wird nicht von Fahrten Brunswicks ins Schloss berichtet, die dann mit Curtiss' Flügen in die Ferne verglichen werden könnten, den Kunststücken der Flugkünstler ähneln aber Brunswicks »immer neue[] Erfindungen seiner Phantasie«, mit denen er seine »verschiedene[n] persönliche[n] Verbindungen mit der Behörde [...] in Bewegung brachte« (S 109). Die Bewegung entsteht den Ausführungen des Vorstehers gemäß nicht direkt durch Brunswicks Phantastereien, sondern durch die »Erhebungen« (S 109), die nötig waren, damit sich die Schloss-Behörden von Brunswicks Erfindungen nicht täuschen ließen. Vor der Beendigung der Erhebungen hatte er sich aber »schon wieder etwas neues ausgedacht«; Brunswick macht sich »eine besondere Eigenschaft [des] behördlichen Apparates« zunutze: »Entsprechend seiner Präcision ist er auch äusserst empfindlich.« (S 109). Das gilt vor allem für den »wegen seiner Gewissenhaftigkeit berühmten Referenten« (S 101) Sordini, für den zwar nicht Brescia als Heimatort angegeben wird, der aber zumindest »ein Italiener« (S 101) ist. Stehen Brunswicks kreative Tätigkeiten gewissermaßen für den toll-

²¹ Vgl. bspw. die Geschäfte mit den Einheimischen und die Versorgung durch Bahnlieferungen statt landwirtschaftlicher Subsistenz (Tb 552).

²² Vgl. bspw. die Einsparung und Sammlung des Petroleums (Tb 687f.).

²³ Vgl. bspw. verschiedene Maßnahmen zur Bekämpfung der Ratten und Abdichtung der Hütte (Tb 689-693).

²⁴ Vgl. bspw. der dem Zugpersonal bekannte »Wolfshusten« (Tb 693f.).

²⁵ Zum Verhältnis von amtlichem und literarischem Schreiben vgl. Kap. 1.3.

kühnen Start in luftige Höhen, so sind Beamte wie der Italiener Sordini dafür zuständig, dass die Maschine in der einsamen Ferne behördlicher Prüfungen ihre Runden drehen kann.²⁶ Auf dem Weg in jene diffuse Fremde kann es wie im Fall der Landvermesser-Anfrage passieren, dass auf die Reise geschickte Antworten statt zur Abteilung A zur Abteilung B gelangen oder dass der Akteninhalt versehentlich zurückbleibt oder auf dem Weg verloren geht, so dass nur ein Aktenumschlag in der einsamen Fremde Gegenstand einer eingehenden Prüfung wird (vgl. S 100f.). Brunswick scheint trotz der ihm vom Vorsteher wiederholt zugeschriebenen Dummheit auf derartige Verfehlungen und Verkomplizierungen zu spekulieren,²⁷ um die Vielfalt und das Dynamische seiner Verbindungen mit der Behörde zu gewährleisten.

Brunswicks Erfolg gründet demnach nicht allein in seinem Erfindungsreichtum und seiner Ausdrucksstärke, sondern auch in der Wirkung auf und im Zusammenspiel mit den beständig alles prüfenden Behörden des Schlosses: »Es gibt nur Kontrollbehörden.« (S 104). Wenn Jürgen Link an Deleuzes Gegenüberstellung von Disziplinar- versus Kontrollgesellschaften im Hinblick auf die Terminologie von Foucault kritisiert, dass der Begriff »Kontrolle« noch zu sehr dem Disziplinarpositiv verhaftet ist,²⁸ so stellt er dabei nicht in Rechnung, dass Deleuze sich viel eher an der lediglich diffus disziplinierenden Art der Kontrolle orientiert hat, wie sie von den Behörden in Kafkas *Schloss* ausgeübt wird. Es ist eine Kontrolle, der traditionelle Techniken, Orte und Institutionen der Disziplinierung – wie Gefängnis, Verhör, Folter oder Polizei – fremd sind. Selbst der Niedergang der Familie von Barnabas, der auf Amalias Zurückweisung Sortinis und das Zerreißen seines Briefes zurückgeführt wird, geht zwar, wie Olga nicht müde wird zu betonen, auf den »Einfluss des Schlosses« (S 323) zurück, die Art und Technik der behaupteten Einflussnahme bleibt aber völlig im Dunkeln. Das gilt ebenso für den behaupteten Rückzug des Schlosses von Barnabas' Familie, denn während man gemäß Olgas Erläuterungen »den Rückzug der Leute natürlich merkte, war vom Schloss gar nichts zu merken. Wir hatten ja früher auch keine Fürsorge des Schlosses gemerkt, wie hätten wir jetzt einen Umschwung merken können.« (S 326).

Die soziale Ausgrenzung der barnabasschen Familie, die von Olga als »Bestrafung« (S 327) wahrgenommen wird, erinnert zwar an mittelalterliche Prak-

²⁶ In einer gestrichenen Passage zählt K. im Anschluss an einen Vergleich der Wirtin das Klamm und einem Adler Gemeinsame auf: »seine Stummheit«, »seine Ferne«, »seine uneinnehmbare Wohnung«, »seinen herabdringenden Blick« und schließlich »seine von der Tiefe her unzerstörbaren Kreise, die er oben nach unverständlichen Gesetzen zog, nur für Augenblicke sichtbar« (vgl. S App. 260). In dieser Aufzählung ist die Ähnlichkeit von einem Vertreter des Schlosses und einem in der Ferne verschwindenden und aus der Ferne wiederkehrenden Flugkünstler aus der *Aeroplane in Brescia* offensichtlich.

²⁷ Zur vermeintlichen Dummheit Brunswicks vgl. S 109.

²⁸ Jürgen Link: »Disziplinartechnologien/Normalität/Normalisierung«, in: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 242-245, hier: 244.

tiken der Entrechtung, es fehlen aber die dazugehörigen Erlässe und Funktionsträger wie Kaiser oder Papst, die jemanden mit einem Bann belegen oder ihn für vogelfrei erklären könnten; der obskure Graf Westwest ist eher eine mythologische Figur denn eine politisch aktive. Das Dorf handelt mit der Ausgrenzung in einer Art vorseilendem Gehorsam gegenüber der Schlossbehörde; ob die Behörde allerdings jemals ein derartiges Verhalten fordern würde oder gefordert hätte, lässt sich nicht entscheiden. Im bekannten Vokabular von Jürgen Link ist das Verhalten der Dorfbewohner einerseits protonormalistisch, insofern es sich an den für das Dorf üblichen Normen zum Verhalten gegenüber Schlossbeamten und -boten zu orientieren scheint, andererseits könnte dem Verhalten ein flexibler Normalismus zugrunde gelegt werden, da die Normen keinesfalls institutionell festgeschrieben sind, sondern es vielmehr so scheint, als seien sie in einem großen Katalog ungeschriebener Regeln versammelt, von dem nicht gesagt werden kann, ob und in welcher Weise er zukünftig noch Bestand haben wird.²⁹ Die Familie von Barnabas mutet wie das Opfer einer Rufmord-Kampagne an.³⁰ Die Urheber der Kampagne bleiben im Dunkeln, die Vorwürfe gründen zumeist auf dem Moralempfinden einer sich im Hintergrund haltenden Mehrheit und dem Gerede der Leute.³¹

In einer klassischen Disziplinargesellschaft wäre ein aufbrausender, wild phantasierender und ausgesprochen unhöflicher Mensch wie Brunswick ein beliebtes Ziel der Ausgrenzung und sozialen Disziplinierung geworden, in einer Kontrollgesellschaft wie der im *Schloss* schafft er trotz durchaus bemerkbarer Ab- und Ausgrenzungsbemühungen der Dorfbewohner – »wenn wir ihn aus der Gemeinde ausschließen könnten, wären wir fast alle glücklich« (S 108) – den sozialen Aufstieg. Die Behörden hält er mit seinen Eingaben beständig auf Trab, setzt deren Rädchen der Selbstregulierung in Gang, ohne selbst in die Mühlen der Verwaltung zu geraten, und weiß jede Gelegenheit zur Verbesserung seiner Einkommenssituation schlaue zu nutzen. Das uramerikanische Märchen vom Tellerwäscher zum Millionär wird von Brunswick neu geschrieben als ein Märchen nicht von harter Arbeit und Redlichkeit, sondern vor allem vom guten Spürsinn für den günstigen »Augenblick«; in Olgas Worten wird dabei zugleich des Vorstehers Mär von Brunswicks angeblicher Dummheit verabschiedet: »Brunswick kam und kündigte dem Vater, er wolle sich selbstständig machen, sagte er ganz ehrlich, ein kluger Kopf, der den Au-

²⁹ Zur Unterscheidung von flexibler Normalisierung und Proto-Normalismus vgl. Link, »Disziplinartechnologien/Normalität/Normalisierung«, s. Anm. 28.

³⁰ Öffentlich inszeniert wird die Kampagne im *Schloss* vor allem durch den Auftritt des Seemanns, der vor »den Leuten« den Ausschluss von Barnabas' Vater aus dem Feuerwehrverein mit einer umständlichen Rede begründet, wie sie noch heute üblich ist, wenn sich von *geschassten* Personen des öffentlichen Interesses losgesagt wird (vgl. S 320-322):

³¹ Es ist daher kein Zufall, dass K., als ihm von Momus, dem Dorfsekretär Klamms, in einer gestrichenen Passage kurz ein Einblick in die ihn betreffenden Akten gewährt wird, das dort Gelesene als »Klatsch« bezeichnet. Für K. ist es lediglich »aufgeputzter leerer, trauriger, weibischer Klatsch« (vgl. S App. 275).

genblick zu nützen verstand.« (S 319). Bekanntlich wird Brunswick, der *Netzwerker*, mit seinen vielen sich stetig wandelnden persönlichen Verbindungen zum Schloss zu einem erfolgreichen Unternehmer für Schuhreparaturdienste, »der grösste Schuster im Ort« (S 231), der selbst nicht mehr Hand anlegt, sondern Reparaturarbeiten unter der Hand und für einen Hungerlohn weiterhin von Barnabas' Familie erledigen lässt, selbst aber den Gewinn einstreicht (vgl. S 338).

Otto Brunswick könnte in künstlerischer Hinsicht wohl als Vertreter einer Avantgarde-Bewegung, die sich von nichts und niemandem in ihre Aktivitäten hineinreden lässt, angesehen werden und andererseits durch die enge Verbindung zum Schloss und zu gewissenhaften Beamten, wie es Sortini einer ist, als ein Döblin, Walser oder dem späten Stifter ähnelnder aufmerksamer Chronist alltäglicher Vorfälle und Kleinigkeiten. In Brunswick vereinigen sich nicht zuletzt aufgrund seiner Extravaganz, seinem Willen zur Macht, seinem Wissen von der Funktionsweise der Macht und seiner praktischen Nutzung der Macht durch die provozierten Kontrollvorgänge der Schlossämter in poetologischer Hinsicht Ausdrucksstärke und Nüchternheit, wie sie für Kafka stilprägend geworden sind. Für den späten Kafka demgegenüber ist eine Figur wie Brunswick in poetologischer Hinsicht nur noch ein Gespenst der Vergangenheit.

Es verwundert daher nicht, dass K. kaum Anstalten macht, Brunswick näher zu kommen. Seine Annäherungsversuche über dessen Sohn gelten viel eher Otto Brunswicks Frau als ihm selbst. Obwohl K. in seinem Außenseitertum und seiner Widerständigkeit Otto Brunswick ähnelt, fehlt es ihm an dessen Souveränität und Erfolg im Umgang mit dem Schloss. K. wird im Verlauf des Romanfragments stattdessen mehr und mehr zu einem Alter Ego von Momus, Klamms Dorfsekretär. Das Kapitel, in dem Momus eingeführt wird, trägt zwar nach einer vorläufigen Kapitelbenennung Kafkas den Titel »Kampf gegen das Verhör« (S App. 88), tatsächlich ist es aber kaum mehr als ein Gespräch, das von Momus protokolliert wird, um »einige Angaben [in seinen, M. K.] Akten zu ergänzen« (S 174) und »Lücken« in der »Beschreibung des heutigen Nachmittags« (S 180) zu füllen. Die zweite Hälfte des *Schloss*-Fragments liest sich dem entsprechend in weiten Teilen wie ein monumentales Gesprächsprotokoll.³² Gerade auch das Kapitel *Hans*, das von der Anzahl der geschriebenen Kapitel genau in der Mitte des *Schloss*-Fragments liegt – Kapitel 13 von 25 – und eine Art Wendepunkt im Schloss darstellt, zeichnet sich durch einen besonderen, verstärkt auf indirekte Rede setzenden Protokollstil aus.³³

³² Innerhalb des Stilmoments der experimentierenden Protokolle findet also eine Verschiebung vom Experiment hin zu den Protokollen statt (vgl. Kap. 1.3).

³³ Zur Bedeutung und Funktionsweise der Gespräche im *Schloss* vgl. Kap. 6.1.

5.3 HANS UND K. ALS ROLLENSPIELER

K. erwartet zu Beginn des *Hans*-Kapitels eigentlich Barnabas, den Schlossboten, und ist enttäuscht, als ein kleiner Junge, »der schon früher einmal K. hatte ansprechen wollen« (S 223), hereinkommt. Zwar wird K., als Hans sich vorstellt, aufgrund des Namens »Brunswick« freundlicher, hält sich aber in höflicher Distanz zu Hans bei der anschließenden gegenseitigen Befragung; örtlich klar voneinander getrennt, nimmt Hans in der Schulbank Platz, K. auf dem Kathedertisch und Frieda »auf einem Sessel nebenan« (S 224). Viele Fragen werden nicht oder nur unzureichend beantwortet, das Gespräch geht nur schleppend voran, und bald scheint K., ermüdet, »das Fragen unnütz« (S 227). Auch die zum Abschluss des Gesprächs gedachte Frage von K., worin Hans sich zu helfen anbiete, fördert nichts Interessantes zu Tage. Hans gibt an, er wolle K. bei der Arbeit unterstützen, »damit der Lehrer und die Lehrerin mit K. nicht mehr so zankten« (S 227).

Fahrt nimmt das Gespräch erst auf, als es fast schon beendet ist und K. sich mit dem Hinweis, dass er die Hilfe von Hans im Moment nicht benötige, sich aber an ihn wenden werde, wenn es einmal der Fall sein sollte, zu verabschieden scheint. In eben diesem Moment bietet K. überraschend Hans seine Hilfe an. Mit dem Verweis auf medizinische Kenntnisse und Erfahrungen in der Krankenbehandlung schlägt er vor, dass er sich Hans' Mutter einmal ansehen und mit ihr sprechen könne (vgl. S 228f.). Es folgen Überlegungen von Hans und K. darüber, wie es ermöglicht werden könnte, dass K. die Mutter von Hans zu Gesicht bekommt, obwohl der Vater, Otto Brunswick, den Besuch K.'s »gewiss niemals erlauben« (S 229) werde. Zuerst scheint es so, als würde das Gespräch lediglich an Intensität zunehmen. Tatsächlich findet über das Gespräch aber auch eine physische Annäherung von Hans und K. statt: »Längst schon hatte K. Hans aus der Bank zum Katheder gezogen und streichelte ihn manchmal begütigend« (S 234), heißt es auf der Klimax des Gesprächs.

Vorbereitet und befördert wird die Annäherung durch ein Rollenspiel mit Rollenwechsel und unklarer Rollenverteilung. Die Unklarheit gründet auf der schwer zu fixierenden Identität von Hans und damit auch seinem Talent, unterschiedliche Charaktere darstellen zu können. Einerseits ist »etwas Befehlshaberisches in seinem Wesen«, andererseits ist es auf eine Weise mit »kindlicher Unschuld« gemischt, dass »man sich ihm halb aufrichtig halb scherzend gern unterwarf« (S 224). Halb aufrichtig, halb scherzend unterwirft man sich vor allem im Spiel. Wie in einer Art mehr oder weniger bewusstem Rollenspiel

sah es aus, als sei Hans der Lehrer, als prüfe er und beurteile die Antworten, ein leichtes Lächeln um seinen weichen Mund schien anzudeuten, dass er wohl wisse, es handle sich nur um ein Spiel, aber desto ernsthafter war er im übrigen bei

der Sache, vielleicht war es auch gar kein Lächeln, sondern das Glück der Kindheit, das die Lippen umspielte. (S 224)

Mal scheint es so, als würde das Wissen vom Spiel gerade die Ernsthaftigkeit von Hans befördern, dann aber wird die Frage nach dem Wissen von Hans mit Verweis auf dessen Kindheit und kindliche Unschuld ausgeklammert. Der Verweis auf eine Form von Kindlichkeit, die Berechnung und Funktionalisierung zumindest unwahrscheinlich erscheinen lässt und ein Handeln aus Naivität und Spontaneität nahe legt, ermöglicht zumindest das Mitspielen, die halb aufrichtige, halb scherzende Unterwerfung. So unklar, wie Hans' Wissen vom Spielerischen bleibt, so unklar bleibt es bis zum Schluss, welche Beweggründe Hans wirklich zu K. geführt haben, denn »es war, als habe er sich selbst getäuscht, da er geglaubt hatte, er wolle K. helfen« (S 232). Wenn es nur so *war, als habe* sich Hans selbst getäuscht, bleibt offen, ob die Sorge um K. tatsächlich eine Selbsttäuschung war. Gesetzt den Fall, Hans hat sich selbst getäuscht, konnte er sich indes nur erfolgreich selbst täuschen, wenn er zum Zeitpunkt der Täuschung nicht wusste, dass er sich selbst täuscht. So wird das Rollen- auch zum Wissensspiel.

Hans' nach außen wie auch immer vorgespülte Sorge um K. wird von diesem im Rollentausch übernommen und auf die Mutter gerichtet. Wie bei Hans bleiben dabei die Beweggründe K.'s im Dunkeln. K. übernimmt im Gespräch also nicht nur die Sorge um andere als nach außen getragenes Leitbild des Interesses, sondern auch die diffuse Identität von Hans. Grundsätzlich bleiben die Beweggründe für K.'s Verhalten im Gespräch mit Hans offen. Mal scheint es, er wolle »Familiengeheimnisse ausforschen« (S 227), mal scheint es, er erwarte Hilfe von Hans (vgl. S 228), und zum Ende des Gesprächs scheint es, K. wolle durch Hans nur an Vater »Brunswicks Machtmittel« (S 235) herankommen, eine Möglichkeit, die K. allerdings erst »im Laufe des Gespräches [...] eingefallen« (S 234) war. Das Rollentauschspiel kulminiert schließlich in Hans' Berufswunsch:

Unter anderem fragte sie ihn [Frieda fragte Hans, M. K.] was er werden wolle, er überlegte nicht viel und sagte, er wolle ein Mann werden wie K. [...] Das besonders kindlich-altkluge dieses Wunsches bestand darin, dass Hans auf K. herabsah wie auf einen Jüngeren, dessen Zukunft sich weiter dehne, als seine eigene, die Zukunft eines kleinen Knaben. (S 236f.)

So erfüllt K. einerseits die Rolle eines Mannes, den sich Hans beispielhaft zum Vorbild nimmt, und andererseits die Rolle eines noch jüngeren Knaben, als es Hans ist. Wie im Maskenspiel erscheint K. mal so und mal so, im gleichen Moment blickt Hans auf zu K., als einem, dem eine »stolze Entwicklung« (S 237) bevorsteht, und sieht andererseits herab auf ihn, weil dessen gegenwärtige Lage »traurig und verächtlich« (S 237) ist. In dem mit der möglichen Zukunft K.'s begründeten Bekenntnis von Hans, er wolle ein Mann werden wie K., ver-

steckt sich eine Ellipse: Hans wolle ein Mann werden wie K. ... ein Mann werden wolle. Hans glaubte, »jetzt sei zwar K. noch niedrig und abschreckend, aber in einer unvorstellbar fernen Zukunft werde er doch alle übertreffen. Und eben diese geradezu törichte Ferne und die stolze Entwicklung, die in sie führen sollte, lockte Hans [...]« (S 237).

K. erscheint zugleich als ein *Brunswick*, dem eine erfolgreiche Karriere bevorsteht, und als ein *Curtiss*, dem das staunende Publikum in Brescia bei seinem Flug in die Ferne hinterherschaut. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Gespräch mit Hans K. im Rückblick »neue, zugegebenermaßen unwahrscheinliche, völlig grundlose, aber nicht mehr zu vergessende Hoffnungen gemacht« (S 240) hat. Lehrer und Schüler, Idol und Knabe, Hilfe Anbietender und Hilfe Suchender, K. in der Ferne und K. in der Nähe – die Reihe von komplementären Rollen, die von Hans und K. durchgespielt werden, ist lang und lässt sich noch um zwei markante erweitern: die von Arzt und Patient oder von Therapeut und Therapiertem.

5.4 HANS UND OTTO GROSS UND HANS UND OTTO BRUNSWICK

Die Psychoanalyse, der Kafka durchaus kritisch gegenüberstand (vgl. BaM 292f.), bildet gewissermaßen den Spielrahmen des Kapitels. Da ist zuerst einmal die Namensgebung: *Hans* ist ebenso Kafkas Lieblingsname für eine Reihe von unscheinbaren Kindsfiguren wie auch der Name für die große, Kafka möglicherweise bekannte Fallstudie von Sigmund Freud.³⁴ *Otto* wiederum als der Vorname des Vaters, der im *Hans*-Kapitel erstmals erwähnt wird, deutet darauf hin, dass hier auf das Vater-Sohn-Verhältnis von Hans und Otto Gross angespielt wird.³⁵ Nach Thomas Anz ist Otto Gross eine Schlüsselfigur

³⁴ Eine weitere Hans-Figur ist bspw. zu finden in Tb 780-784. Sigmund Freud fügte seiner im Jahr 1909 verfassten Studie über den kleinen Hans im Jahr 1922, als Kafka am *Schloss* schrieb, eine Nachschrift an (vgl. »Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [Der kleine Hans] (1909)«, in: *Studienausgabe*, Bd. VIII, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 1980, 9-123, hier: 123). Es ist nicht zu klären, ob Kafka von der Studie beziehungsweise der 1922 in der *Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse* veröffentlichten Nachschrift Kenntnis hatte. Insofern könnte es lediglich eine zufällige Koinzidenz sein, dass Freud just in dem Jahr, in dem Kafka aus dem Rückblick heraus begann, die für seinen Spätstil charakteristischen Texte zu verfassen, eine Nachschrift verfasste, in der er von seiner Begegnung mit Hans berichtete, der mittlerweile ein junger Mann geworden war, dem seine eigene Krankengeschichte »fremd vorgekommen« war (vgl. ebd.). Eine derartige Fremdheit oder Distanz dem früheren Leben gegenüber ist, wie bereits herausgearbeitet worden ist, charakteristisch für den späten Kafka.

³⁵ Zugleich ist beim Vornamen *Otto* ein zartes Echo der *Aeroplane in Brescia* zu vernehmen, denn Kafka und Brod besuchten die Flugschau zusammen mit Brods Bruder Otto (vgl. Peter Demetz: *Die Flugschau von Brescia. Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*, übers. v. Andrea Marenzeller, Wien: Paul Zsolnay 2002, 147-152).

für Kafkas Verhältnis zur Psychoanalyse.³⁶ Was ihn für Kafka so interessant macht, ist neben seinen theoretischen Texten vor allem seine Biographie: der Konflikt mit seinem Vater, dem Kriminologen und Richter Hans Gross, der für die Zwangseinweisung seines Sohnes in eine psychiatrische Anstalt sorgte und ein Entmündigungsverfahren in Gang setzte.³⁷ Beides wurde zu jener Zeit in der intellektuellen Öffentlichkeit scharf kritisiert.³⁸ Im Anschluss an Hartmut Binder hat Anz auf den möglichen Einfluss dieser Ereignisse auf Kafkas *Der Process* und seinen <Brief an den Vater> hingewiesen.³⁹

In Fortführung der Parallelen könnte im *Hans*-Kapitel die Angst des eher zurückhaltenden Sohnes vor dem mächtigen und strengen Vater Otto Brunswick hervorgehoben werden. Bedeutsamer – auch für den späten Kafka – ist die Veränderung der patriarchalen Herrschaft durch die starke Fokussierung auf die Mutter und den sorgsam ausgeheckten Plan zur Umgehung der väterlichen Macht bei einem angedachten Besuch von K. Es scheint in der brunswickschen Familienkonstellation auf Elemente der von Otto Gross propagierten matriarchal strukturierten, *besseren* Gesellschaft angespielt zu werden.⁴⁰ Während in früheren Texten wie dem *Process* oder dem <Brief an den Vater> die väterliche Disziplinarmacht als eine Macht im Zentrum steht, der man sich kaum entziehen kann und die vor allem durch einzuhaltende Normen und durchgeführte Bestrafungsaktionen gekennzeichnet wird, erscheint die Macht im *Hans*-Kapitel als eine bloß kontrollierende, die durch überlegte Pläne umgangen werden kann. Die Normen der väterlichen Macht sind eher Normen im Konjunktiv als im Imperativ und ihre Strafen können verhindert werden, sind nicht unvermeidlich:

Der Vater habe sich damals aber über K. sehr geärgert und er würde gewiss niemals erlauben, dass K. zur Mutter komme, ja er habe damals K. aufsuchen wollen,

³⁶ Vgl. Thomas Anz: »Jemand mußte Otto G. verleumdet haben ... Kafka, Werfel, Otto Gross und eine ›psychiatrische Geschichte‹«, in: *Akzente* 31 (1984), H. 2, 184-191.

³⁷ Vgl. Raimund Dehmlow: »Gefährten: Otto Gross und Franz Jung«, in: Otto Gross: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 181-190, hier: 183f.

³⁸ Vgl. Christina Jung und Thomas Anz (Hg.): *Der Fall Otto Gross. Eine Pressekampagne deutscher Intellektueller im Winter 1913/14*, Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2002. Der Fall Otto Gross wurde vor allem in der Zeitschrift *Die Aktion*, debattiert, die zur umfangreichen Zeitschriften-Lektüre von Kafka gehörte (vgl. Jürgen Born: *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 1990, 193).

³⁹ Vgl. Anz, »Jemand musste Otto G. verleumdet haben ...«, s. Anm. 36. Walter Müller-Seidel weist bei der Aufarbeitung des rechtsgeschichtlichen Kontextes von *In der Strafkolonie* im Rahmen seiner intertextuellen und diskursgeschichtlichen Lektüre ebenfalls die Bedeutung von Hans und Otto Gross für Kafkas Texte nach (*Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung ›In der Strafkolonie‹ im europäischen Kontext*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, 50-71).

⁴⁰ Vgl. bspw. Gross' Plädoyer für einen »endlichen mütterlichen Kommunismus« zum Abschluss eines Textes, in dem er eine Reihe von Selbsttechniken zur Befreiung des Menschen skizziert (»Zur neuerlichen Vorarbeit: vom Unterricht« [1920], in: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 170-176).

um ihn wegen seines Benehmens zu strafen, nur die Mutter habe ihn davon zurückgehalten. (S 229)

In der Spekulation von Hans darüber, was der Vater »gewiss niemals erlauben« (ebd.) würde, und in der mütterlichen Intervention gegen die väterliche Strafaktion erscheint die väterliche Macht als eine, die weniger auf explizite Verbote denn auf flexiblen Normalismus setzt und die nicht nach dem Prinzip funktioniert, dass jede Normverletzung eine disziplinierende Strafe zur Folge haben muss. Normen erscheinen vor allem als internalisierte, die einen Prozess der Selbstüberprüfung in Gang setzen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die personalen Konstellationen im *Schloss* einfachen Identitätszuschreibungen zuwiderlaufen. Einerseits kehrt Otto Gross im von der väterlichen Macht gefährdeten Sohn Hans Brunswick, andererseits im allen Schloss-Autoritäten gegenüber aufmüpfigen Vater Otto Brunswick wieder. Einerseits scheint der seinen Sohn mit Zwangsmaßnahmen bedrohende Hans Gross, in dessen Strafrechtsvorlesungen Kafka als Student saß,⁴¹ bei der Gestaltung der Figur Otto Brunswick Pate gestanden zu sein, andererseits als bedächtig argumentierender Jurist bei der Figur des Sohns Hans, der bei seinen Überlegungen zum Besuchsplan von K. alle Eventualitäten mit zu bedenken bemüht ist und sich darüber hinaus in einer Weise vorzustellen vermag, die kein Jurist treffender hätte formulieren können.⁴² Wenn bisher von Hans' und K.'s Rollenspiel die Rede war, so müsste das auf Otto Brunswick erweitert werden. Hans und Otto Gross scheinen für die Gestaltung der Figuren Hans und Otto Brunswick austauschbare oder verwechselbare Rollenbilder abzugeben.

Der zunehmend spielerische Umgang mit Vorlagen, Rollen, Identitäten und sogar der Psychoanalyse selbst ist für die Texte des späten Kafka charakteristisch. Statt durch geradezu schicksalhafte Vater-Sohn-Konstellationen, die in der Kafka-Forschung weiterhin großes Interesse hervorrufen,⁴³ werden die Figuren durch fluide Identitätszuschreibungen bestimmt, die zwar grundsätzlich ein Problem darstellen (vgl. Kap. 4), die aber auch wie im *Hans*-Kapitel als Chance angesehen werden können. Indem K. die Wandelbarkeit seiner Identität als Möglichkeit versteht, Prozeduren der Identitätsfindung in Gang zu setzen, ermächtigt er sich selbst, über seine eigene Zukunft zumindest mitzubestimmen. Wie viel Autonomie und Emanzipation tatsächlich möglich sind, wird sich mit Blick auf den *Hungerkünstler* zeigen (vgl. Kap. 5.6).

⁴¹ Zur Bedeutung dieser Vorlesungen für Kafka vgl. Wolf Kittler: »In dubio pro reo. Kafkas Strafkolonie«, in: Arne Höcker und Oliver Simons (Hg.): *Kafkas Institutionen*, Bielefeld: transcript 2007, 33-72.

⁴² Gemeint ist die bereits zitierte Vorstellung: »Hans Brunswick« sagte der Junge, »Schüler der vierten Klasse, Sohn des Otto Brunswick, Schustermeisters in der Madeleingasse.« (S 223).

⁴³ Davon zeugt nicht zuletzt die Popularität von Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München: Beck 2005.

In psychoanalytischer Perspektive geht es hier sowohl darum, Erfolgsmöglichkeiten von Gesprächstherapien auszuloten,⁴⁴ als auch darum, jene selbsttherapeutischen Schlupflöcher, die sich ergeben, wenn internalisierter gesellschaftlicher Zwang wieder prozessualisiert wird, auszuleuchten. Jene Schlupflöcher finden sich in den Worten von Franz Jung, einem Zeitgenossen und zeitweiligen guten Freund von Otto Gross, in einer »Denktechnik, die Gross aus bereits freigelegten Einsichten über Glück und Leid des Menschen als System ausgebaut hatte.«⁴⁵ Gross selbst spricht in einem kurz vor seinem Tod 1920 in der Zeitschrift *Das Forum* veröffentlichten Text von einer »Technik des Umgehens der sperrenden Kräfte«, bei der es um die »Regulation und Korrektur durch die Gesamtpersönlichkeit« geht.⁴⁶ Der therapeutische Optimismus sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Gross die Ursachen der psychischen Probleme in der Gesellschaft verortet. Daher ist für ihn Psychoanalyse zugleich Gesellschafts- und Kulturkritik: »Der naturnotwendige Konflikt zwischen dem Individuum und der Allgemeinheit verwandelt sich unter dem Druck des sozialen Zusammenlebens naturnotwendig in einen Konflikt im Individuum selbst [...].«⁴⁷

Es ist vor allem diese enge Verknüpfung von individuellen Pathologien und gesellschaftlichen Zuständen, die Kafka an seine eigenen Überlegungen zur Erziehung erinnert haben dürften. Sowohl in seinen frühen Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner als auch in der wahrscheinlich 1916 verfassten fragmentarischen Schrift »*Jeder Mensch ist eigentümlich*« entwirft Kafka das Bild einer Erziehung,⁴⁸ die gewissermaßen zwangsläufig die freie Entwicklung des Individuums behindert: »Soweit ich es erfahren habe, arbeitete man sowohl in der Schule als auch zuhause darauf hin die Eigentümlichkeit zu verwischen.« (NSF II 7). Wie bei Gross wird ein äußerer Konflikt internalisiert

⁴⁴ Auch Astrid Lange-Kirchheim war das mit therapeutischen Versatzstücken angereicherte Rollenspiel im *Hans*-Kapitel aufgefallen; die therapeutischen Anstrengungen werden indes hauptursächlich auf die vermutlich an Depressionen leidende Mutter von Hans Brunswick zurückbezogen, wenn sie schreibt, dass Kafka »mit einer beinahe familientherapeutisches Wissen voraussetzenden Systematik [...] in der Mehrgenerationenperspektive die Wiederholung und Wiederherstellung narzisstisch-defizienter Strukturen« demonstrierte (vgl. »Madonna – stinkende Hündin – Menschenfresser. Phantasien mütterlicher Allmacht bei Franz Kafka«, in: Irmgard Roebeling und Wolfram Mauser [Hg.]: *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli zum 65. Geburtstag*, Würzburg: K&N 2000, 297-315, hier: 301).

⁴⁵ Franz Jung: »Einleitung zu Werk und Leben von Otto Gross«, in: Otto Gross: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 5-57, hier: 20.

⁴⁶ Vgl. Gross, »Zur neuerlichen Vorarbeit: vom Unterricht«, s. Anm. 40, 174f.

⁴⁷ Otto Gross: »Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum« [1913], in: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 65-69, hier: 66.

⁴⁸ Zur Datierung von »*Jeder Mensch ist eigentümlich*« vgl. Malte Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, Würzburg: K&N 2004, 111f.

und Teil einer individuellen Pathologie, die Kafka folgendermaßen veranschaulicht:

Es war so, wie wenn jemand mit einer Rute, die keinen Schmerz verursachen soll, nur zur Warnung berührt wird, er aber nimmt das Flechtwerk auseinander, zieht die einzelnen Rutenspitzen in sich und beginnt nach eigenem Plan sein Inneres zu stechen und zu kratzen, während die fremde Hand noch immer ruhig den Rutengriff hält. (NSF II 10)

Wie nahe Kafka auch zur Zeit der Arbeit am *Schloss* diesen Überlegungen ist, verdeutlicht ein Brief-Entwurf an Franz Werfel aus dem Herbst 1922, in dem er vor allem Werfels zu jener Zeit neuestes Stück *Der Schweiger* kritisiert. Kafkas Kritik im unabgeschickten Brief an Werfel gründet darin, dass Werfel den Zusammenhang von individuellen Pathologien und gesellschaftlichen Zuständen, wie er bei Otto Gross und in Kafkas Texten zur Erziehung zu finden ist, im Stück nicht angemessen dargestellt hat: »Vor allem fühle ich eine Verschleierung darin, dass Schweiger zu einem allerdings tragischen Einzelfall degradiert ist; die Gegenwärtigkeit des ganzen Stückes verbietet das.« (NSF II 528).⁴⁹

In seiner Kritik erwähnte Kafka nicht explizit die Figur Ottokar Grund, die an Otto Gross angelehnt ist, und Professor von Viereck, der Ähnlichkeiten mit Hans Gross aufweist.⁵⁰ Allerdings wird am Ende des Briefes explizit die Psychoanalyse thematisiert. Es ist nicht verwunderlich, dass es dabei zum Abbruch des Entwurfs kommt, denn mit der Psychoanalyse wird seine Argumentation nicht deutlicher, vielmehr werden durch die Psychoanalyse mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben.

Zum Verständnis der Passage ist ein kurzer Abriss der Handlung nötig: Die Hauptfigur Franz Schweiger wie auch dessen schwangere Frau Anna werden von rätselhaften Alpträumen heimgesucht. Durch Professor Viereck werden beide unabhängig voneinander über die Vergangenheit von Franz Schweiger in Kenntnis gesetzt, die mit diesen Träumen in Verbindung gebracht werden kann. Franz Schweiger brachte als junger Erwachsener grundlos ein Kind um und wurde danach einer besonderen Therapie des Professors unterzogen, die jegliche Erinnerung an seine Vergangenheit auslöscht und ihm eine neue Identität gibt. Zum Abschluss der Therapie bekommt Schweiger die Erinnerung zurück. Allerdings treibt Anna das gemeinsame Kind aus Angst davor, dass dieses an derselben Krankheit leiden könnte, ab und trennt sich von Schwei-

⁴⁹ Nach Roger Bauer lässt sich der Hauptvorwurf Kafkas gegenüber Werfels Stück so auf den Punkt bringen, dass *Schweiger* keine (richtige) Parabel sei (vgl. »K. und das Ungeheuer: Franz Kafka über Franz Werfel«, in: Claude David [Hg.]: *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, 189-209, hier: 201f.), sondern dass es einem falschen »»anekdotischen Realismus«« zugeordnet werden müsse (vgl. ebd., 204).

⁵⁰ Die Parallelen zwischen Ottokar Grund und Otto Gross sowie die literarische Anverwandlung des Vater-Sohn-Verhältnisses sind unübersehbar und wurden in der Forschung schon häufig bemerkt (vgl. bspw. Anz, »Jemand musste Otto G. verleumdet haben ...«, s. Anm. 36).

ger. Schweiger verliert daraufhin die Kontrolle über sich und schießt von seinem Balkon aus in die Menschenmenge, die eigentlich gekommen war, um ihn als Kandidaten der sozialistischen Partei zu hören.⁵¹ Kafka verschärft seine Kritik an Werfel mit den Worten:

Aber Sie machen ihn [den Einzelfall, M. K.] noch vereinzelter. Es ist als könnten Sie ihn gar nicht genug vereinzelt machen. Sie erfinden die Geschichte von dem Kindermord. Das halte ich für eine Entwürdigung der Leiden einer Generation. Wer hier nicht mehr zu sagen hat als die Psychoanalyse dürfte sich nicht einmischen. (NSF II 529)

Das Skandalöse des Kindermords liegt nach Kafka einerseits darin, dass der Mord als völlig unmotiviert und kontingent eingeführt und bloß sehr allgemein und banal auf eine psychische Krankheit zurückgeführt wird. Andererseits spielt Kafka mit der Formulierung »Entwürdigung der Leiden einer Generation« (s. o.) darauf an, dass mit dem Kindermord in unangebrachter Art und Weise auf die antisemitische Ritualmordlegende angespielt wird, wie sie Kafka und Werfel nicht zuletzt durch die Hilsneriade bestens bekannt war.⁵² Entwürdigend an der Anspielung fand Kafka sehr wahrscheinlich, dass Schweiger tatsächlich ein Kind umgebracht hat, wodurch der haltlose antisemitische Vorwurf, Juden würden christliche Kinder in geheimen Ritualen ermorden, gewissermaßen literarisch bestätigt wird. Zugleich drängt sich durch die Pathologisierung des Kindermords die Kafka geläufige polemische Kulturhypothese auf, die das Jüdische mit dem Kranken affiziert.⁵³ Zwar behauptet im Stück lediglich Professor von Viereck, an dessen zweifellos antisemitischem Charakter Werfel in einer Nachbemerkung »das Monoman-Verbohrte« hervorhebt,⁵⁴ explizit: »Der kranke Arier ist Jude!«⁵⁵ Implizit deutet sich die Verknüpfung von Ritualmord und Krankheit aber an verschiedenen Stellen an, beispielsweise wenn Schweiger auf Annas Frage nach seiner Krankheit

⁵¹ Zur Handlung vgl. Franz Werfel: *Schweiger. Ein Trauerspiel in drei Akten*, München: Kurt Wolff 1922.

⁵² Zur Bedeutung der Hilsner-Affäre für Kafkas Texte vgl. Benno Wagner: »Kafkas Polná. Schreiben jenseits der Nation«, in: Marek Nekula und Walter Koschmal (Hg.): *Juden zwischen Deutschen und Tschechen. Sprachliche und kulturelle Identitäten in Böhmen 1800–1945*, München: Oldenbourg 2006, 151–172; vgl. auch das spannende Hypertext-Projekt auf hilsneriade.net. Während Thomas Anz und Hartmut Binder in Bezug auf die Generation in dem zitierten Briefentwurf und dem womöglich nicht abgeschickten Brief an Werfel vom November 1922 (vgl. Br 424f.) generell von der »expressionistischen Generation« schreiben (vgl. bspw. Hartmut Binder [Hg.]: *Kafka-Handbuch*, Bd. 1, Stuttgart: Kröner 1979, 569), liegt es nahe, dass Kafka dabei vor allem an die junge deutsch-jüdische Schriftstellergeneration gedacht hatte, über die er ein Jahr früher in einem Brief an Brod vom Juni 1921 geschrieben hatte (vgl. Br 334–338, bes. 337f.).

⁵³ Zur Verbindung von Judentum und Krankheit bei Kafka vgl. Sander L. Gilman: *Franz Kafka. The Jewish Patient* [engl. 1986], New York, London: Routledge 1995.

⁵⁴ Vgl. Werfels Anmerkung im *Schweiger* auf einer nicht nummerierten Seite im Anschluss an das Stück.

⁵⁵ Vgl. Werfel, *Schweiger*, s. Anm. 51, 76.

antwortet, dass er zwar »sonst kein Mystiker« sei, er die Krankheit aber als »etwas Okkultes« ansehe.⁵⁶

In direktem Anschluss daran scheint Kafka mit der Behauptung, »[w]er hier nicht mehr zu sagen hat als die Psychoanalyse[,] dürfte sich nicht einmischen[,]« Werfel vorzuwerfen, er hätte den Kindermord als Symptom einer Krankheit pathologisiert und psychologisiert, und zwar den Kindermord als kontingente Tat, welche auf unwürdige Weise an die Hilsneriade, die Teil der Leiden und alltäglichen Diskriminierung von Kafkas und Werfels tschechisch-jüdischer Generation ist, erinnert. Tatsächlich könnte Kafkas Forderung der Nicht-Einmischung auch schlicht an diejenigen gerichtet sein, die Werfels Stück, den Kindermord und/oder die »Leiden einer Generation« psychoanalytisch deuten wollen. Der Vorwurf an Werfel wäre dann lediglich, dass sein Stück durch die Konzentration auf das Krankheitsthema gerade jene psychoanalytischen Stimmen heraufbeschwört. Kafkas ambivalente Einstellung zur Psychoanalyse wird an den letzten beiden Sätzen des Briefentwurfs deutlich:

Es ist keine Freude sich mit der Psychoanalyse abzugeben und ich halte mich von ihr möglichst fern, aber sie ist zumindest so existent wie diese Generation. Das Judentum bringt seit jeher seine Leiden und Freuden fast gleichzeitig mit dem zugehörigen Raschi-Kommentar hervor, so auch hier. (NSF II 529f.)

Wenn Kafka schreibt, dass die Psychoanalyse zumindest so existent ist wie diese Generation, könnte es sein, dass er Werfel durch die Blume vorwirft, er habe in seinem Stück selbst die Existenz der (defizitären) Psychoanalyse verschwiegen oder nicht angemessen dargestellt. Jedenfalls ist ein Schwenk in Kafkas Argumentation zu bemerken. Schien die Psychoanalyse zuerst nichts weiter als etwas, das zum Thema nichts Substantielles beizutragen habe, so wird sie jetzt als eine dem Raschi-Kommentar vergleichbare kulturelle Leistung des Judentums dargestellt.⁵⁷ Damit verkompliziert sich die Argumentation nicht nur, weil Werfel von seiner späteren Frau Alma Mahler immer wieder dazu gedrängt worden war, sich von seinem Judentum zu distanzieren und zum Christentum zu konvertieren, sondern auch, weil unklar ist, welche Rolle die Psychoanalyse in Werfels Stück spielt. Wie Kafka verbindet Professor von Viereck die Psychoanalyse mit dem Judentum, insofern er seine eigene »psycho-synthetische[] Therapie« von den »Methoden jüdischer Reklamewissenschaft« absetzt.⁵⁸ Ob die Psychoanalyse für Schweiger zuträglicher und in der Prävention erfolgreicher gewesen wäre, bleibt im Stück genauso offen wie im Brief-Entwurf die Frage, was Kafka in Bezug auf die Leiden der Generation als Alternative zur Psychoanalyse im Sinn gehabt haben könnte.

⁵⁶ Vgl. Werfel, *Schweiger*, s. Anm. 51, 50.

⁵⁷ Damit schließt Kafka an Überlegungen aus dem bereits erwähnten Brief an Brod vom Juni 1921 an, in dem er behauptete, dass der »Vaterkomplex« (Br 337) der jungen deutsch-jüdischen Schriftstellergeneration nicht den Vater, sondern das »Judentum des Vaters« (ebd.) betreffe.

⁵⁸ Vgl. Werfel, *Schweiger*, s. Anm. 51, 75.

Kafka könnte als Alternative zur Psychoanalyse an den Zionismus gedacht haben, mit dem er sich in den letzten Jahren vor seinem Tod sowohl theoretisch als auch praktisch beschäftigte. Von dieser Beschäftigung zeugen nicht zuletzt die Hebräisch-Lehrstunden bei der palästinensischen Jüdin Puah Ben-Tovim 1922-23, die Kafka trotz der durch seine gesundheitliche und finanzielle Situation bedingten Unwahrscheinlichkeit einer Auswanderung oder einer immer wieder erwogenen Palästina-Reise absolvierte.⁵⁹ Der Zionismus war nicht zuletzt eine politische Antwort auf den in Europa um 1900 wieder verschärft grassierenden Antisemitismus, der in enger Verbindung mit den von Kafka erwähnten »Leiden einer Generation« zu sehen ist sowie der von Kafka aufmerksam verfolgten Hetzkampagne anlässlich der Hilsner-Affäre, die auf die antisemitische Legende von den rituellen Kindermorden zurückgeht.

Neben dem Zionismus könnte Kafka überhaupt an Analysen gedacht haben, die Überlegungen zur Ritualmordlegende, zu den Leiden einer Generation oder dem grassierenden Antisemitismus in eine generelle Gesellschafts- oder Kulturkritik einbetten. Damit würde dreierlei miteinander verknüpft: Erstens würden jene Analysen Kafkas Kritik an Werfel, dass Schweiger als Einzelfall dargestellt wird, unterstreichen. Zweitens würde damit die Problematik verdeutlicht, dass sich die Psychoanalyse in ihren Anfängen der Gesellschafts- und Kulturkritik zumeist enthielt und sich auf ihre therapeutischen Aufgaben konzentrierte. Und drittens wäre damit auch auf Otto Gross angespielt, dessen Psychoanalyse als Gesellschaftskritik quer zum psychoanalytischen Mainstream zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand.

Otto Gross als Anarchist und Psychoanalytiker steht für eine Psychoanalyse jenseits des intimen, therapeutischen Arzt-Patienten-Verhältnisses. Bezeichnenderweise wird Otto Gross in der Forschung meist in einem Atemzug mit einem Zitat genannt, mit dem sich Freud 1908 auf dem ersten Kongress für Psychoanalyse in Erwiderung eines Vortrags von Gross gegen die politische Erweiterung der Psychoanalyse gewandt hat: »Wir sind Aerzte und wollen Aerzte bleiben!«⁶⁰ Freud fürchtete, wie Gerhard M. Dienes schreibt, »die Psychoanalyse könnte durch die Verbindung mit gesellschaftskritischem Gedankengut gefährdet werden. Erst später sollte Freud selbst kulturhistorische Gedanken aufgreifen.«⁶¹ Otto Gross, der – nebenbei erwähnt – auch einer der wenigen nicht-jüdischen bekannten Psychoanalytiker aus der Anfangszeit der

⁵⁹ Für eine überzeugende, aktuelle Lektüre des *Schlusses* vor dem Hintergrund von Kafkas Interesse am Zionismus und am *Ivrit*, das sich während seiner Entwicklung zu einer funktionstüchtigen Alltagssprache durch eine besondere Offenheit auszeichnete vgl. David Suchoff: *Kafka's Jewish Languages*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2012, 170-204; zur Offenheit vgl. ebd., 202.

⁶⁰ Vgl. Otto Gross: »Ludwig Rubiners ›Psychoanalyse‹« [1913], in: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 62f., hier: 62.

⁶¹ Vgl. Gerhard M. Dienes: »Der Mann Moses und die Folter der Maschine«, in: Gerhard Dienes und Ralf Rother (Hg.): *Die Gesetze des Vaters. Problematische Identitätsansprüche. Hans und Otto Gross. Sigmund Freud und Franz Kafka*, Wien: Böhlau 2003, 14-34, hier: 20.

Psychoanalyse war, ist ein Beispiel für die Breite der Psychoanalyse bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese Breite erklärt einerseits die offenen Fragen, die mit Kafkas Erwähnung der Psychoanalyse im Brief-Entwurf an Werfel einhergehen, andererseits sollte sie den Blick weiten für unkonventionelle Verknüpfungen von Kafkas Texten mit der Psychoanalyse – und wer wäre da besser geeignet als der überaus unkonventionelle Psychoanalytiker Otto Gross. Es ist daher durchaus wahrscheinlich, dass Kafka der Psychoanalyse zutraute, einen respektablen Kommentar zu gesellschaftlichen Entwicklungen abgeben und für das Problem einer von Kontingenz und Vereinzeln geprägten Darstellung literarischer Figuren eine weitere Betrachtungsebene anbieten zu können.

Zurück bei Hans und Otto Brunswick sollte die Episode zum Schweiger deutlich gemacht haben, dass sich Kafkas Interesse an der Psychoanalyse nicht in den Schubladen-Schemata erschöpft, in die ihn die Kafka-Forschung allzu oft zwingen möchte. Hartmut Binder hat bereits früh auf die Bedeutung von Otto Gross gerade für den späten Kafka hingewiesen.⁶² Allerdings entgeht Binder bei seinen Versuchen, Gross mit Kafkas Texten zu verbinden, das meiner Ansicht nach entscheidende spielerische Moment, die unkonventionelle Bezugnahme auf einen unkonventionellen Denker. So groß die Verführung auch sein mag, im *Schloss* wieder nur eine Vater-Sohn-Problematik zu finden, so wichtig scheint mir der Hinweis, dass in Kafkas späten Texten signifikante Verschiebungen stattgefunden haben.⁶³ Das zeigt sich an der bereits eingehend untersuchten Rolle des Impresarios und damit auch an dem Verhältnis K. und Klamm, das weniger dem Verhältnis des Sohnes zum Vater denn dem Verhältnis von möglichen Geschäftspartnern, Konkurrenten oder ungleichen Brüdern entspricht. Die einzige explizit behandelte Vater-Sohn-Problematik im Romanfragment ist eben die zwischen Hans und Otto Brunswick, bei der Kafka nicht zuletzt deshalb spielerisch auf die Psychoanalyse Bezug zu nehmen vermag, weil das Vater-Sohn-Verhältnis nicht mehr juristisch und fatalistisch ins Zentrum der Geschichte platziert wird wie beispielsweise in *Das Urteil*.

⁶² Hartmut Binder: *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart: Metzler 1976, 374-395.

⁶³ Binders Verdienste für die Kafka-Forschung, auch und gerade was seine Hinweise auf von der Forschung bis dahin kaum in Augenschein genommene Menschen aus Kafkas Umfeld wie Otto Gross oder Anton Kuh anbelangt, sind unbestritten sind. Trotzdem kann Binder kaum vorbehaltlos zugestimmt werden, wenn er schreibt, dass »das *Schloß* den väterlichen Bereich verkörpert, der dem Dichter mit sinnvollem, ehemännlichem Gemeinschaftsleben identisch war« (vgl. ebd., 383). Hier scheint mir die Deutung doch ein wenig grobschlächtig zu sein, insofern sie wieder nur den Vater-Sohn-Konflikt sieht, wo sie ihn sehen will, und eheähnliche Strukturen annimmt, wo sie selbst in der Perspektive von Otto Gross nicht zu finden sind: An keiner Stelle ist davon die Rede, dass die Beamten Kinder hätten. Hingegen sind die für das Romanfragment relevanten Familienstrukturen, unter ihnen auch diejenigen der brunswickschen Familie, alle im Dorf zu finden.

Jenseits der Sphäre des Juristischen schafft es Kafka, die Psychoanalyse im weiten Feld pragmatischer Alltagsentscheidungen zu deontologisieren. Nichts weiter als ein Besuch bei der Mutter von Hans ist das zentrale Thema des Gesprächs zwischen Hans und K., keine große Lösung für das Verhältnis von Hans und Otto Brunswick. In diesem weiten Feld kann sogar eine Seite der kriminologischen Arbeiten von Hans Gross zum Tragen kommen, die nicht in Opposition zu den psychoanalytischen Arbeiten seines Sohnes steht. Könnten die Theorien im Großen und Ganzen kaum unterschiedlicher sein – auf der einen Seite eine mit der Revolutionierung der gesellschaftlichen Verhältnisse kombinierte Psychoanalyse, auf der anderen Seite eine auf effektive Umsetzung des rechtlichen Status quo ausgerichtete Kriminologie –, kommen sie im Kleinen darin überein, dass sie vor allem an effektiven Methoden, Techniken und Übungen interessiert sind, die auch den Verschiedenheiten jedes einzelnen Individuums gerecht werden. So ist das zu seiner Zeit populäre *Handbuch der Kriminalistik* von Hans Gross der »relevanten Tatsachenforschung«⁶⁴ verpflichtet und nach Christian Grafl hat sich Hans Gross nicht durch einzelne kriminalpolitische Forderungen bleibende Verdienste erworben, sondern durch »seine Erkenntnis, dass ein ausschließlich normativ ausgerichtetes Justizstudium den Bedürfnissen einer effizienten Verbrechensaufklärung nicht genügt, vielmehr durch eine praxisbezogene interdisziplinäre kriminalistische Ausbildung ergänzt werden muss.«⁶⁵ Binder brachte die Lehre von Hans Gross auf die Formel: »Nicht das Verbrechen, sondern der Verbrecher ist der Gegenstand der Strafe, und deswegen ist nicht das Gesetz allein, sondern das Leben der Gegenstand der Lehre.«⁶⁶

Dieses Interesse am Verbrecher, seinem Leben und seiner Psyche teilt Hans Gross mit seinem Sohn Otto. Wenn Hans Gross den Begriff des »reflektoiden Handelns« einführt als eines Handelns, für das der Handelnde nur begrenzt zur Rechenschaft gezogen werden kann, weil ihm eine »organische Nötigung aus dem unbewußten Geistesleben« vorausgeht, so liegt es nahe, mit Johannes Nohl, einem Zeitgenossen der beiden, davon zu sprechen, dass sein Sohn mit seinen psychoanalytischen Forschungen bloß noch etwas »[t]iefer in die Psychologie des Verbrechers drang«.⁶⁷ Die Seelenkunde beider ist indes nicht eine bloß theoretische, sondern sie ist stets in direkter Verbindung zur Praxis zu sehen – des Polizisten oder Untersuchungsrichters ebenso wie des revolutio-

⁶⁴ Vgl. Janko Ferk: »Lauter(e) Urteile. Franz Kafka, sein Lehrer Hans Gross und deren Richter«, in: Gerhard Dienes und Ralf Rother (Hg.): *Die Gesetze des Vaters. Problematische Identitätsansprüche. Hans und Otto Gross. Sigmund Freud und Franz Kafka*, Wien: Böhlau 2003, 82-93, hier: 86.

⁶⁵ Vgl. Christian Grafl: »Hans Gross und die Methoden der Kriminalistik«, in: Gerhard Dienes und Ralf Rother (Hg.): *Die Gesetze des Vaters. Problematische Identitätsansprüche. Hans und Otto Gross. Sigmund Freud und Franz Kafka*, Wien: Böhlau 2003, 70-81, hier: 80.

⁶⁶ Binder, *Kafka-Handbuch*, s. Anm. 52, 292.

⁶⁷ Johannes Nohl: »Die kriminalistische Bedeutung der Psychoanalyse«, in: *Berliner Börsen=Courier* Nr. 105 (02.03.1924).

nären Psychoanalytikers. Es ist daher kein Zufall, dass das Handbuch von Hans Gross mit seiner großen Nähe zur Ermittlungspraxis überaus erfolgreich war und »ganz offensichtlich eine spürbare Lücke geschlossen«⁶⁸ hatte. Zugleich ist es symptomatisch für die Orientierung seines Sohnes an der Praxis, dass Otto Gross in seinen Schriften immer wieder von Techniken, Übungen und Methoden spricht.⁶⁹ Das vollendet gedachte Resultat all dessen ist bei ihm ebenfalls eine praktische Fertigkeit, und zwar die Fähigkeit der »Kontrolle und Regulation von allen überhaupt vorhandenen, in seinem Innern [dem Innern des Individuums, M. K.] angesammelten und wirksamen treibenden Energien [...] zur Bildung einer einheitlich geschlossenen Gesamtfunktion.«⁷⁰

Im Anschluss an Otto Gross lässt sich als ein charakteristisches Merkmal des kleinen Hans, der im Gespräch mit K. kaum etwas von sich preisgibt und manche Fragen »ganz ohne Verlegenheit« (S 225) schweigend ganz und gar unbeantwortet lässt, die Selbstkontrolle ausmachen. Jene eigentümliche Form der Selbstkontrolle, die dem Spiel gegenüber offen ist und bei der beständige Übung und Verbesserung der Praxis im Denken und Sprechen beziehungsweise Schweigen mehr zählt als eine ausgefeilte Theorie, wird im Verlauf des Kapitels nicht nur von K. übernommen, sondern auch ein Charakteristikum des Textes und von Kafkas Schreiben. An dieser Entwicklung hat der spielerische Umgang mit Phänomenen, die aus dem Bereich der Psychoanalyse stammen, entscheidenden Anteil. Der Witz der ersten Seiten des Kapitels besteht darin, dass der kleine Hans nicht als derjenige erscheint, dessen Ängste wie in der Fallstudie von Sigmund Freud zum kleinen Hans aus dem Jahr 1909 therapiert werden müssen,⁷¹ sondern dass er sich stattdessen selbst am Rollenspiel eines Therapeuten versucht.

So bietet Hans in freundlicher Unbestimmtheit seine Hilfe an, als wäre K. ein hilfsbedürftiger Patient (vgl. S 223), und so scheint es, als wäre nach Hansens Meinung, die zugleich die Meinung eines selbstherrlichen Psychoanalytikers sein könnte, »nur ihm das Fragen erlaubt« (S 225). Im Verlauf des Gesprächs gewinnt der Witz an Fallhöhe, weil sich K. der Patientenrolle verweigert und stattdessen seinerseits die der Psychoanalyse eigene Gesprächspraxis, die sich auf Spurensuche in Familienzusammenhängen begibt, übernimmt, indem er (erfolglos) versucht, über Hans »Familiengeheimnisse« (S 227) zu erfahren. Darüber hinaus präsentiert sich der Text zunehmend in der Form eines auf direkte Rede verzichtenden Gesprächsprotokolls: »Die Frage, ob er [Hans, M. K.] schon im Schloss gewesen sei, beantwortete er erst nach vielen Wieder-

⁶⁸ Graf, »Hans Gross und die Methoden der Kriminalistik«, s. Anm. 65, 76.

⁶⁹ Vgl. bspw. Otto Gross: Zur funktionellen Geistesbildung des Revolutionärs« [1919], in: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 114-121.

⁷⁰ Vgl. Gross, »Zur neuerlichen Vorarbeit: vom Unterricht«, s. Anm. 40, 175

⁷¹ Vgl. Freud, »Der kleine Hans«, s. Anm. 34.

holungen und zwar mit ›Nein‹, die gleiche Frage hinsichtlich der Mutter beantwortete er gar nicht.« (S 227).

Die Psychoanalyse scheint ohne ihren festen theoretischen Rahmen als ein System von Praktiken: Sei es das Anbieten von Hilfe im Gespräch, das Protokollieren von Gesprächen, die Spurensuche im Gespräch, oder ganz allgemein die »Erfahrung in der Krankenbehandlung« (S 229), die K. vorgibt zu besitzen. An den damit verknüpften Hinweis von K., er werde »wegen seiner Heilwirkung« zuhause »immer das bittere Kraut genannt«, schließt er den Wunsch an, mit Hansens kranker Mutter zu sprechen, weil er ihr vielleicht »einen guten Rat geben« könne (vgl. S 229). Es ist also K., der seiner Ansicht nach »diesmal ein wenig helfen« kann, und mit jenem aus Gespräch und Ratschlag bestehenden Hilfsangebot übernimmt K. vollends die Rolle eines (vermeintlichen) Gesprächstherapeuten. Und nebenbei macht Kafka wieder einen kleinen intertextuellen Witz, der wie bei Josef, dem alten Gehilfen des Landvermessers, aus dem *Schloss* herausweist (vgl. Kap. 4.3), da er mit der ungewöhnlichen Selbstbeschreibung K.'s auf die ungewöhnliche Beschreibung Kafkas von Franz Blei verweist, die in dem 1920 erstmals erschienenen und danach erweiterten *Bestiarium* zu finden ist.⁷²

Die beiden Möchtegern-Therapeuten treten zu einem denksportlichen Gesprächsduell gegeneinander an, in dem sie sich gegenseitig ihre Fertigkeiten demonstrieren. Im Verlauf steigert sich »die Denkkraft Hansens [...] sichtlich« (S 230), und auch K. nutzt geschickt Hansens Fixierung auf die Mutter, um den Vater ein wenig in Misskredit zu bringen und Hansens Einhaltung des väterlichen Besuchsverbot indirekt in Frage zu stellen (vgl. S 230f.). Am Ende des Gesprächs steht der gemeinsam ausgeheckte Besuchsplan und die gegenseitige Anerkennung der für die Rolle des Therapeuten konstitutiven Fähigkeit, als Helfer tätig zu werden: »Wirklich suchte nun Hans bei K. Hilfe gegen den Vater« und Hans beobachtet das Schweigen des Landvermessers in einer Weise, »wie man es gegenüber einem Arzte tut« (S 236). Analog dazu verspricht und erträumt sich K. durch den gemeinsam mit Hans arrangierten Besuch eine signifikante Verbesserung seiner Lage, da er glaubt, es könnte ihm (mithilfe von Hans) gelingen, »Brunswicks Machtmittel« (S 235) zur Verfügung gestellt zu bekommen.

5.5 DIE ATTRAKTIVITÄT VON MÖGLICHKEITSMENSCHEN

Während Otto Brunswick ein rücksichtsloser Schreier ist und ein auf seine eigene Karriere ausgerichteter Egomane, ist Hans Brunswick, obwohl »auch et-

⁷² »DIE KAFKA. Die Kafka ist eine sehr selten gesehene prachtvolle mondblaue Maus, die kein Fleisch frißt, sondern sich von bitteren Kräutern nährt. Ihr Anblick fasziniert, denn sie hat Menschenaugen.« (Franz Blei: *Das große Bestiarium. Zeitgenössische Bildnisse* [1920], München: dtv 1963, 25).

was Befehlshaberisches in seinem Wesen« (S 224) war, ein eher zurückhaltender Leisetreter, der sich um sich selbst wie um seine Nächsten sorgt, ohne offensiv und offensichtlich eigene Interessen zu verfolgen. Zugleich hat er ein Talent, in kontrollierten Bereichen, die bestimmte Verhaltensweisen verhindern sollen, Schlupflöcher für diese zu finden. So schleicht er sich »wie ein Deserteur« aus dem Unterricht zu K. und Frieda selbst »auf die Gefahr großer Strafe hin« (S 224), und so entwickelt er mit K. gemeinsam einen Plan, der es K. ermöglichen soll, in das von Otto Brunswick kontrollierte Haus zu gelangen und dort mit Ottos Frau beziehungsweise Hans' Mutter ohne vorherige Zustimmung von Otto Brunswick sprechen zu können (vgl. S 233-236). Hans entwickelt im Verlauf des Kapitels eine Sogwirkung, von der sowohl der Landvermesser als auch der Text selbst erfasst werden.

Für den Landvermesser könnte das Anziehende an Hans Brunswick sein, dass er sich einerseits als Schüler gegenüber dem Lehrer und als Sohn gegenüber seinem dominanten Vater in der gleichen unterlegenen Position befindet wie K. gegenüber dem Schloss, dass Hans aber andererseits durch seine ruhige, bedächtige Art Mittel und Wege zu finden scheint, sich trotz der vermeintlich ohnmächtigen Position gegenüber den Mächtigen behaupten zu können. In poetologischer Hinsicht besteht die Attraktivität von Hans darin, dass er die Grundzüge einer Praxis umreißt, die sich trotz offensichtlicher Ausdrucksschwächen und eingeschränkter Möglichkeiten, Handlungen zu bestimmen und Ideen zu verwirklichen, sprachliche und gedankliche Gestaltungsspielräume schafft.

Der gegenseitigen Anerkennung im Rollenspiel folgt im Gespräch eine eigentümliche Entdifferenzierung der Identitäten von Hans und K. Waren bis dahin die Rollen *Arzt* und *Patient* oder *Hilfe Suchender* und *Hilfe Anbietender* bloß austauschbar, vereinigen sie sich bei der Diskussion um den Besuchsplan zur Rolle von jemandem, der zugleich Hilfe sucht und anbietet, und damit zur Rolle eines ärztlichen Patienten. Diese Vereinigung ist für die Psychoanalyse nicht ungewöhnlich; der Psychoanalytiker ist sich selbst stets auch ein möglicher Patient oder Untersuchungsgegenstand. Die Rollenverteilung bleibt noch einigermaßen stabil, wenn der Analytiker temporär die Rolle des Patienten annimmt und zugleich diejenige des Analytikers aufgibt, indem er sich bei einem anderen in Analyse begibt – eine auch schon zu Kafkas Zeiten durchaus übliche Praxis. Tatsächlich vereinigt sind die Rollen bei der Selbstanalyse, bei der Analyse eigener Träume beispielsweise oder bei der gezielten Suche nach möglichen Gegenübertragungen im Verlauf einer Analyse.

Es ist daher kein Zufall, dass K., nachdem er gemeinsam mit Hans den Besuchsplan ausgeheckt hat, vom Rollenspiel ins Spiel mit Träumen übergeht: »[S]o spielte er mit den Träumen und sie mit ihm [...].« (S 235). Hans, »nur in Gedanken an die Mutter« (S 235f.), beobachtet K. dabei sorgenvoll, »wie man es gegenüber einem Arzte tut, der in Nachdenken versunken ist, um für einen

schweren Fall ein Hilfsmittel zu finden« (S 236). Es zeigt sich darin nicht nur die bereits erwähnte gegenseitige Anerkennung der Hilfsrolle, sondern auch eine enge Verbindung von Schweigen, Träumen und Analysieren: K. träumt und schweigt, und er scheint Hans dabei zugleich wie jemand, der nachdenkt, um ein Hilfsmittel zu finden, oder in anderen Worten: wie ein Psychoanalytiker. Markanterweise kommunizieren Hans und K. in diesem Moment nicht mehr verbal, sondern durch Träumen, Schweigen, Beobachten und Spekulieren, allesamt Praktiken, die das Verhältnis zu sich selbst konstituieren. Die Beziehung zwischen Hans und K. scheint an diesem Punkt des Gesprächs wie eine Selbstbeziehung.

Die Annäherung von Hans und K. nimmt nicht nur in dieser Hinsicht Züge einer Vereinigung an. So schreibt Kafka zum Ende des Gesprächs: »Hans war längst aus der Bank zu K. hinaufgekommen, stand zwischen dessen Knien und hatte K's Hand auf seiner Schulter liegen.« (vgl. S App. 320). Dieser Satz wird von Kafka noch einmal korrigiert, so dass K.'s Hand nicht mehr nur auf der Schulter *liegt*, sondern von K. dort *gehalten* wird, um schließlich gestrichen und gänzlich neu auf der ansonsten freien gegenüberliegenden Seite folgendermaßen formuliert zu werden: » ~~K.~~ Längst schon hatte K. Hans aus der Bank ~~zu sich herauf~~ zum Katheder gerufen, ~~hielt ihn zwischen den~~ hatte ihn zu sich zwischen die Knie gezogen und streichelte ihn manchmal begütigend.« (vgl. S App. 320).

Mit jeder Korrektur wird K. aktiver und zudringlicher, bis er Hans schließlich an die Stelle seines eigenen Phallus zieht und ihn »manchmal begütigend« (S App. 320) streichelt, womit er die Praxis der Selbstbefriedigung zumindest anzitiert. In dramaturgischer Hinsicht erreicht die Annäherung K.'s an die eigentümliche Kindsfigur hier mitten in der Weiße einer ungenutzten Korrekturseite ihren unbezweifelbaren Höhepunkt. K.'s Begehren von Hans, das sich in der Szene dokumentiert, lässt sich kaum durch eine diffuse Pädophilie begründen, sondern vielmehr durch die Art und Weise, wie sich Hans in diesem Kapitel präsentiert; das meint vor allem die Art und Weise, wie er denkend und diskutierend Probleme behandelt, welche Denk-, Sprech- oder – allgemeiner formuliert – Selbsttechniken er anwendet. Jene Techniken des Rollenspiels, des therapeutisch orientierten Gesprächs, des unaufgeregten Schweigens und Verschweigens und der träumerischen Spekulation sind es, die erst nur das Interesse von K. wecken, um schließlich von K. übernommen zu werden. Die Übernahme der Techniken, die auch poetologisch wirksam werden, wird im Text dargestellt, daher scheint der Text und mit ihm Kafka als dessen Schreiber von den Techniken mithin von Hans als ihrem Praktikanten auf besondere Weise affiziert.

Die Beeinflussung zeigt sich vor allem daran, dass die Diskussion zunehmend den Charakter einer bedächtigen Meditation zweier kaum mehr unterscheidbarer Individuen annimmt. Wie in einer rituellen Schreibübung wird

eine Reihe von affektiv besetzten Wörtern wiederholt und hin und her gewogen: Vater, Mutter, K., Hans und Haus:

Nein, sagte Hans, beim Haus warten dürfe K. nicht – wieder war es die Empfindlichkeit wegen seiner Mutter die ihn beherrschte – ohne Wissen der Mutter dürfe K. sich nicht auf den Weg machen, in ein solches vor der Mutter geheimes Einverständnis dürfe Hans mit K. nicht eintreten, er müsse K. aus der Schule holen und nicht früher, ehe es die Mutter wisse und erlaube. Gut, sagte K., dann sei es wirklich gefährlich, es sei dann möglich, dass der Vater ihn im Hause ertappen werde und wenn schon dies nicht geschehen sollte, so wird doch die Mutter in Angst davor K. überhaupt nicht kommen lassen und so werde doch alles am Vater scheitern. Dagegen wehrte sich wieder Hans und so ging der Streit hin und her. (S 234)

Verstärkt wird der Eindruck eines rituellen Wortspiels in dem zitierten Abschnitt durch die Ähnlichkeit der lediglich durch einen Strich über dem *u* unterscheidbaren *Hans* und *Haus*:

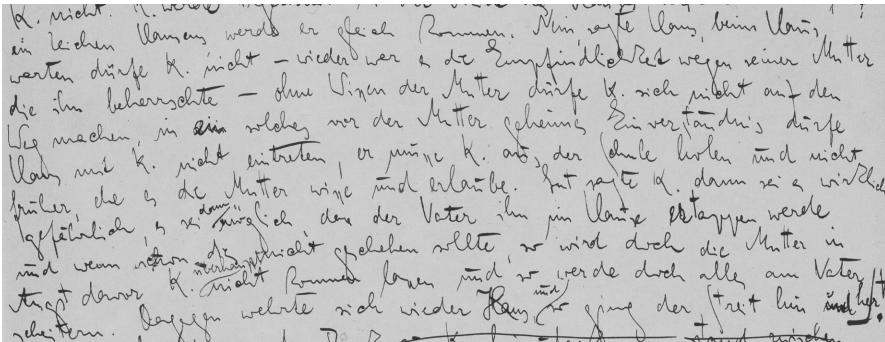


Abb. 6: MS. Kafka 36, 30r. (Ausschnitt verkleinert im Verhältnis 1:1,7)

Da verwundert es weder, dass K. vor dem Eintritt ins Haus mit Hans nicht in ein geheimes Einverständnis »eintreten« dürfe wie in ein Haus, noch, dass es nur wenige Sätze vor dem begütigenden Streicheln von Hans zwischen den Knien von K. möglich ist, »dass der Vater ihn im Hause ertappen werde« (S 234), als würde er ihn beim Onanieren oder einer anderen anrühigen sexuellen Praxis erwischen.⁷³ Auffälliger noch sind die Veränderungen bei der Schreibweise der Buchstaben. Während Kafka beim *H* nicht nur in dieser Passage einigermaßen gleichberechtigt zwei Schreibweisen verwendet, nach welchen das *H* in einem Zug geschrieben wird, dominiert beim großen *K*, so un-

⁷³ Vor Kurzem beschäftigte sich Saul Friedländer in seiner Kafka-Biographie vor allem mit der Frage nach Kafkas (vermeintlichen) sexuellen Vorlieben und nahm dabei auch »homöerotische Strebungen« unter die Lupe (*Franz Kafka*, München: Beck 2012, 26). Dementsprechend deklarierte er eine Tagebuchnotiz vom 2. Februar 1922 aus Spindelmühle über einen als »B.« bezeichneten Jungen zu einem biographischen Master-Text für die Figur *Hans Brunswick* im *Schloss* (vgl. ebd., 25; Tb 899f.).

terschiedlich es auch vor allem wegen der unterschiedlichen Länge und Form des unteren *K*-Strichs aussehen mag, im Manuskript vom *Schloss* eindeutig eine Schreibweise, bei der zuerst der lange, vertikale *K*-Strich gezogen wird und dann in einem zweiten Ansatz, beginnend rechts oben, die beiden anderen Striche in einem Zug und mit einer Drehung um 270 Grad in der Nähe des vertikalen *K*-Strichs (vgl. Abb. 9). Innerhalb der oben zitierten und als Faksimile wiedergegebenen Passage über das geheime Einverständnis, in das *K.* mit *Hans* nicht treten dürfe, sind demgegenüber hintereinander drei *Ausnahme-K*'s zu finden, die wie das *H* vom *Hans* in einem Zug geschrieben worden sind:⁷⁴

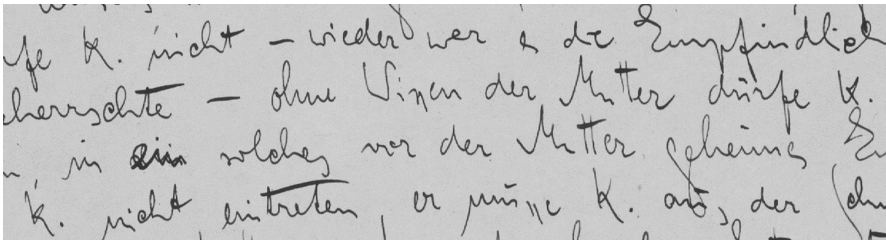


Abb. 7: MS. Kafka 36, 30r. (Ausschnitt von Abb. 6 in Originalgröße)

Wie sich *K.* *Hans* annähert und ihn zum Streicheln zu sich zwischen die Knie zieht, so nähert sich auch die Schreibweise von *K.*'s *K* derjenigen von *Hans*'s *H* an. Die Annäherung kulminiert schließlich direkt vor dem mehrfach korrigierten Satz mit *Hans* zwischen *K.*'s Knien in einer Verwechslung von *Hans* und *K.*, die zu einer für Kafka typischen Sofortkorrektur führt:

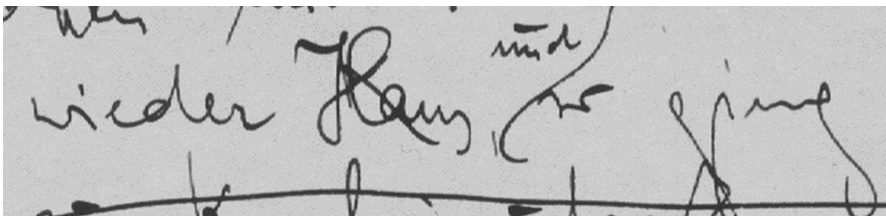


Abb. 8: MS. Kafka 36, 30r. (Ausschnitt von Abb. 6 vergrößert im Verhältnis 2:1)

Der Strich im *Hans* lässt sich kaum anders erklären, als dass er Teil eines Ansatzes zu einem *K.* gewesen ist. Diese Überschreibung ähnelt in markanter Weise der bereits ausführlich behandelten massenweisen Überschreibung aller *Ich*-Instanzen durch *K.*-Instanzen:

⁷⁴ Lediglich im Gespräch mit *Olga* sind mir weitere solche *Ausnahme-K*'s aufgefallen (vgl. Abb. 10), womit ich indes nicht ausschließe, das darüber hinaus im *Schloss*-Manuskript noch mehr zu finden sind.

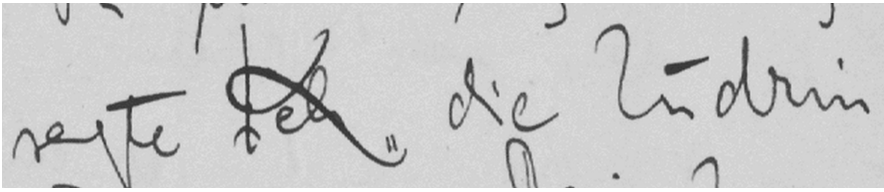


Abb. 9: MS. Kafka 34, 19r. (Ausschnitt vergrößert im Verhältnis 2:1, vgl. S 48, Zeile 8)

Während dort aber der untere *K*-Strich das überschriebene Wort bekräftigend durchzustreichen scheint, erscheint er beim *Hans* als ein handschriftliches Indiz für die Annäherung von Hans und *K*. *Hans* legt sich gewissermaßen über das *K* und vereinigt sich mit ihm. Wahrscheinlich hat Kafka den vertikalen *K*-Strich schlicht zum vertikalen *H*-Strich umfunktioniert. Lässt sich die rückwirkende Korrektur der *Ich*- durch *K*-Instanzen als Indiz für eine Identitätsproblematik verstehen (vgl. Kap. 4), die auch die Frage nach dem Verhältnis von Protagonist, Autor und Werk aufwirft,⁷⁵ so lässt sich dieser »*K*Hans« als handschriftliches Zeichen dafür lesen, wie aus einer Identitätsproblematik eine mögliche Lösung für Identitätsprobleme wird.

Wenn Identität nicht als durch eine Institution wie das Schloss abgesicherte Zuschreibung verstanden wird, sondern als Potential der Selbstverwirklichung, mit der Identitätsgrenzen überschritten werden, erhöht die Unschärfe, das noch nicht Festgelegte einer Identität nicht die Risiken einer gegenwärtigen, prekären Existenz, sondern die Chancen einer zukünftigen Entwicklung. Ebenso kann *Das Schloss* als bloßes Schreibprojekt und nicht als ein zu veröffentlicherender Roman seine unscharfen Grenzen leichter als Chancen einer Formwerdung denn als Risiko im Hinblick auf einen Verstoß gegen Gattungsnormen ansehen. Wenn Hans ein Mann werden wolle wie *K*., ist das mehr als bloß der Höhepunkt eines Rollenspiels, in dem die Identitätsgrenzen gelockert werden (vgl. Kap. 5.3), es ist das Begehren einer potentiellen Existenz, einer Identität der Möglichkeiten. Hier in diesem Blick von Hans auf *K*. wird *K*., was Hans werden will: ein *Möglichkeitmensch*, wie es Ulrich in Robert Musils 1921 begonnenem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* werden wird.

Es zeichnet Kafkas Texte indes aus, dass sie Möglichkeitsräume derart schonungslos erkunden, dass sie geradezu als Karikaturen von Möglichkeitsräumen erscheinen. Statt emphatisch das Mögliche zu beschwören, macht Kafka in den folgenden Kapiteln die praktische Probe aufs Exempel und konfrontiert

⁷⁵ Hier könnten auch Überlegungen von Christian Schärf zur Bedeutung von Schrift und Schreiben für Kafka als spekulative Arbeitshypothesen für die Handschriftenlektüre herangezogen werden (*Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa*, Würzburg: K&N 1999). Bedenklich ist indes die mythische Überhöhung des Schreibens: »Das ehemalige Subjekt des Werkes wird in diesen Schreibweisen [gemeint sind die Schreibweisen Nietzsches und Kafkas, M. K.] zu einer entindividualisierten Erlebniskomplexion hin modifiziert, in welcher der Körper der Schreibenden mit dem Körper der Schrift zusammenfallen sollen« (vgl. ebd., 172).

sich in der Erzählung *Ein Hungerkünstler* direkt mit den pragmatischen Problemen einer Kunst des Machbaren. Während für Musil der andere Zustand als Zustand maximaler Möglichkeit nicht von Dauer ist und auf den Moment beschränkt bleibt, sucht Kafka das Mögliche im stets Vorläufigen, das Machbare in der andauernden Übung, die Selbstverwirklichung in der fortwährenden Entsagung.

5.6 HUNGERKUNST ALS ÜBUNG, VERZICHT UND HEIMLICHES BEGEHREN

Wenn Kafka am 25. Mai 1922 in sein Tagebuch »Vorgestern ›H.‹-›K.‹« (Tb 922) einträgt, ist das nicht nur ein lapidarer Verweis auf die Arbeit an der Erzählung *Ein Hungerkünstler* (vgl. Tb Komm. 217). In der Weise der Abkürzung wiederholt sich darüber hinaus die Annäherung der Buchstaben *H* und *K* aus dem etwa zur gleichen Zeit geschriebenen *Hans*-Kapitel, die Abkürzungsweise ähnelt zudem dem an einer Stelle der Handschrift mit »T. K.« abgekürzten Trapezkünstler, dem Protagonisten der wenige Wochen vorher auf einem Blatt aus dem ersten *Schloss*-Heft niedergeschriebenen Erzählung *Erstes Leid*.⁷⁶ Die kaum bewusste Buchstabenpraxis ist für sich zwar kein Beweis, es ist aber ein Indiz für einen inneren Zusammenhang von Trapez, Hans und Hunger, K. und Kunst, der im Folgenden untersucht werden soll.

Der Wunsch nach einem zweiten Trapez wird in *Erstes Leid* zum Gegenstand der Sorge des Trapezkünstlers. Während das Trapez die handfeste Voraussetzung seiner Trapezkunst ist, haftet dem Wunsch nach einem zweiten etwas Überflüssiges, Nebensächliches an. Es reiht sich ein in die alltäglichen Sorgen und Besorgungen, um die sich der Trapezkünstler nicht kümmern muss, weil sie ihm von Dienern und dem Impresario abgenommen wird. Zwar besorgt der Impresario das zweite Trapez, aber die Sorgenfalten auf der Stirn des Künstlers bleiben. Die Sorgen um störungsfreie Voraussetzungen für die künstlerische Arbeit, die dem Trapezkünstler von Dienern und dem Impresario abgenommen wurden, macht er sich jetzt selber und belastet dadurch die Arbeit. Der Entscheidung Kafkas, jede zweite Seite im *Schloss*-Manuskript für Korrekturen freizuhalten, was mit dem Trapezwunsch in *Erstes Leid* verbunden werden kann (vgl. Kap. 4.4), haftet ebenfalls etwas Ephemeres an, denn konzeptuelle Probleme lassen sich schwerlich durch bloße Änderungen in der Schreibpraxis bewältigen – was im Verlauf der Arbeit am *Schloss* auch bestätigt wird. Im Falle des zweiten Trapezes wie der freigelassenen Korrekturseite verweisen die Änderungen aber zumindest auf die Unzufriedenheit, dass die Kunst bisher nur mit einem Trapez ausgeführt wurde oder dass das Schreiben bisher ohne Korrekturseite stattgefunden hatte.

⁷⁶ Bereits Malcolm Pasley erwähnte die Ähnlichkeit der Abkürzungen in einer Fußnote (vgl. S App. 67).

Das Leid des Trapezkünstlers ist also nicht nur mit einer Flucht in Nebensächliches und der damit einhergehenden Unfähigkeit, zwischen Wichtigem und Unwichtigem zu unterscheiden, verbunden, sondern auch mit einer Unzufriedenheit über die eigene Kunst, die gegenwärtige und die vergangene. Wird ein solcher Verdruss bei Kafka normalerweise mit dem Begehren einer großen Lösung verbunden, eines tatsächlichen Freispruchs, einer gerechten Strafe, einer Flucht ins »Naturteater«, dem Schreiben in einem Zug oder Ähnlichem, ist er beim späten Kafka Teil eines kleinteiligen Verbesserungsprogramms, das indes kaum mehr als eine bloße Problemverschleppung ist. Es ist eben nur das *erste* Leid, das trotz der sofortigen Bewältigung immer wieder neues kleines Leid nach sich ziehen wird. Die Sorgenfalten auf der Stirn des Künstlers zeugen davon, dass sich eine Kunst, die nicht mehr zwischen Wichtigem – der Darbietung der Trapezkunst – und Unwichtigem – einem zweiten Trapez – zu unterscheiden vermag, in einer unendlichen Schleife von kleinen Nöten und pragmatischen Lösungen verschleißt.

Manifest wird die Problematik an der Bedeutung der Figur des Impresarios. Ihr bloßes Auftauchen und Thematisieren signalisiert bereits, dass die Lösung alltäglicher Probleme oder Problemchen, die mit der Kunst nur mittelbar zu tun haben, nicht mehr im Hintergrund gelöst werden, sondern dass diese die Kunst selbst in den Hintergrund drängen. Der Künstler, der sich so sehr mit den Problemen des Impresarios beschäftigt, dass sie Teil seiner Kunstpraxis werden, verändert das Kunstwerk von einem veröffentlichenswerten oder präsentablen Produkt – sei es eine Zirkusaufführung oder ein Roman – hin zu einem in Arbeit befindlichen Kunstprojekt. Eine Projektkunst dieser Art, die Kunst des Zweittrapezes, widerspricht den ästhetischen Forderungen an Wohlgeformtheit, an Eindeutigkeit, an Ganzheit, die üblicherweise nicht nur, aber auch mit einem Kunstwerk wie dem Roman verbunden werden. Kafka steht gewissermaßen an der Schnittstelle zwischen der Wirksamkeit jener Forderungen und ihrer Aussetzung im Prozess des beständigen Überarbeitens. *Das Schloss* als Roman zum *Geschriebenwerden* (vgl. Brief an Brod vom 22. Juli 1922, BaB 396) ist mehr ein Schreibprojekt als ein fertiges, zum (Vor-)Lesen in der gewohnten, üblichen Weise geeignetes Produkt.

Wenn der Impresario am Ende des Textes »mit schwerer Sorge« (DzL 321) die Falten auf der Künstlerstirn betrachtet, so verschwimmen die Identitätsgrenzen: Macht sich der Impresario hier bloß Sorgen, dass sich der Künstler Sorgen machen könnte? Oder macht er sich gar Sorgen, dass er die Sorgen des Künstlers nicht auf eine Weise beheben kann, die weitere Sorgen zur Folge haben werden? Oder sind die Sorgen des Impresarios ein bloßer Spiegel der Sorgen des Künstlers? In Frage steht mit der Identität des Künstlers dessen Fähigkeit, Probleme des eigenen Lebens, die nur mittelbar mit seiner Kunst zu tun

haben, so zu lösen, dass der künstlerische Erfolg nicht gefährdet wird.⁷⁷ Vorläufigkeit der Kunst wie des Lebens als die daraus resultierende Gefahr zeigt sich im Romanprojekt *Das Schloss* durch die Vorläufigkeit der Identität des Protagonisten und die Zirkelstrukturen in der Handlung sowie der Arbeit am Text (vgl. Kap. 4 und 7).

Gedanken wie die an ein zweites Trapez sind nach den Befürchtungen des Impresarios existenzbedrohend, weil sie sich womöglich ständig steigern und nie aufhören werden (vgl. DzL 321). Der kleine Hans, wenn er denn von *Erstes Leid* wüsste, hätte eine andere Sicht auf die Dinge. Er würde die Probleme, Nöte und Sorgen als zu lösende Aufgaben verstehen und die Ansprüche auf Abschließbarkeit, Perfektion und sichere Identität außen vor lassen. Vielmehr hätte bei Hans die Aufgabenbewältigung als spielerische Kunst einen hohen Wert für die eigene Entwicklung, die damit Züge einer Form der Lebenskunst annähme. Das zweite Trapez stünde dann nicht mehr für das andauernde Leid des Korrekturbedarfs und der Selbstkontrolle, sondern für das dauerhafte Glück der Selbstkontrolle und Korrekturmöglichkeit. K. ist deswegen Vorbild und Idol für Hans, weil in ihm so viel Potential für Verbesserung steckt, für das, was Hans eine »stolze Entwicklung« (S 237) nennt. Scheinen Trapez und Kunst in *Erstes Leid* eine unheilvolle Allianz einzugehen, da das Trapez weniger bloße Bedingung für das Gelingen der Trapezkunst als vielmehr Symptom und Teil einer umfassenden Korrekturbedürftigkeit ist, lässt sich die Allianz von Hans und K. mit weitaus größeren Hoffnungen verbinden. Hans weist K. den Weg zu einem Umgang mit seinen Problemen, die nicht an große Lösungen und hohe Ansprüche gebunden sind.

Im *Hungerkünstler* schließlich wird die von Hans demonstrierte Praxis der Problembewältigung im Kleinen und der beständigen Selbstkontrolle explizit zur Kunst erhoben. All das, was sich mit dem zweiten Trapez an Leid und problematischen Selbstzweifeln – »Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben?« (DzL 320) – verbinden lässt, rückt in den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit und übernimmt dadurch die Rolle, die normalerweise der Trapezkunst selbst vorbehalten ist. Es lässt sich ein virtueller Bogen vom grübelnd eingeschlafenen Trapezkünstler zum passiv vor sich hin hungernden Hungerkünstler schlagen. Überspitzt formuliert, eröffnet die Hungerkunst dem Trapezkünstler, wenn er vor lauter Grübeleien und Selbstzweifel nicht mehr zu seiner Trapezkunst finden sollte, ein alternatives künstlerisches Betätigungsfeld.

Die Kunst des Hungerkünstlers geht nicht wie die Trapezkunst auf eine an offensichtliche materiale Grundlagen gebundene künstlerische Technik zu-

⁷⁷ Als warnendes Exempel wird Kafka Adolf Schreiber vor Augen gehabt haben, über den es in der von Brod besorgten Ausgabe seiner Lieder heißt: »Er zeigt den extremen Schulfall eines reinen Künstlertums, das dem Kunstbetrieb unserer Tage und seinem ganzen Apparat hilflos erliegt, nicht gewachsen den Anforderungen an Geschicklichkeiten, Geschäftsmacherei und Verbindungssucht.« (*Zehn Lieder. Für Gesang und Klavier*, Berlin: Welt-Verlag: 1921, 2).

rück, sondern ist vor allem anderen eine Selbst- oder Anthropotechnik.⁷⁸ Indem Kafka das Hungern in den Mittelpunkt rückt, greift er einerseits auf eine traditionelle asketische Praxis zurück und schiebt andererseits allzu optimistischen Vorstellungen einer der asketischen Kunst verpflichteten Lebensführung einen Riegel vor. Es ist kaum möglich, mit Kafkas Hungerkünstler irgendwelche Hoffnungen auf eine höhere spirituelle Existenz zu verbinden, die beispielsweise Teil fernöstlicher Enthaltensamkeitslehren sind. Vielmehr ist Sinn und Zweck der Übung in der Enthaltensamkeit die Darbietung als Kunst. Zudem hat das Hungern des Hungerkünstlers eher etwas von einer Zwangshandlung als von einem freiwilligen Wettkampf mit sich.⁷⁹

Eine entscheidende Rolle bei der Erzählung nimmt erneut der Impresario ein. Er schafft die Rahmenbedingungen dafür, dass das eigentlich eher langweilige Hungern für ein breites Publikum interessant wird.⁸⁰ Den Publikumschwund erklärt die Erzählung zwar dadurch, dass sich generell die Zeit verändert hat, der entscheidende Wendepunkt oder »Umschwung« (DzL 342) der Erzählung aber geht mit dem Verschwinden des Impresarios einher. Auch wenn sich der Impresario in einer Übergangszeit noch einmal gemeinsam mit dem Künstler gegen das schwindende Interesse stemmt, teilt sich die Erzählung grundsätzlich in zwei Zeithälften auf: die Zeit, in der Künstler und Impresario erfolgreich und unter regem Publikumsinteresse zusammenarbeiten, und die Zeit, in der der Künstler auf sich allein gestellt für seine Hungerkunst kein Publikum mehr findet.

Gerade eine so wenig künstlerische Kunst wie die Hungerkunst, welche zu einem Gutteil aus Kontrollroutinen besteht, beispielsweise das Wachhalten der Wächter (vgl. DzL 335f.), bedarf eines geschickt alles arrangierenden Impresarios und ist selbst mit diesem nicht vor Erfolglosigkeit sicher. In den Zeiten des Erfolgs arbeitet der Impresario weitgehend unbemerkt im Hintergrund, in Zeiten des schwindenden Erfolgs wird das Fehlen des Impresarios zum Problem. So sah sich der Hungerkünstler, nachdem er den Impresario verabschiedet hatte, bei seiner Neuanstellung die Vertragsbedingungen gar nicht an, »um seine Empfindlichkeit zu schonen« (DzL 343). Im vermehrten Auftauchen

⁷⁸ Der Begriff der *Selbsttechnik* geht auf Michel Foucault zurück (vgl. »Technologien des Selbst« [frz. 1984], übers. v. Michael Bischoff, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton [Hg.]: *Technologien des Selbst*, Frankfurt a. M. Fischer 1993, 24-62); im Anschluss daran verwendet Peter Sloterdijk den Begriff der *Anthropotechnik* (vgl. *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009).

⁷⁹ Dazu passt die Behauptung des Hungerkünstlers, er hätte nur gehungert, weil er nicht die Speise finden konnte, die ihm schmeckt (vgl. DzL 349).

⁸⁰ Die Hungerkunst ist wie die Konzeptkunst in besonderer Weise daran gebunden, dass Hilfestellungen wie die eines Impresarios gegeben werden: »Wie Kafkas namenloser Hungerkünstler bedarf auch Duchamps Fountain der Institution und der Konsekration im künstlerischen Feld, um als Kunstwerk identifizierbar zu werden« (vgl. Thomas Wegmann: »Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 20 [2010], 563-582, hier: 576).

der Künstler- und Impresario-Figuren offenbart sich eine Problematik von Kafkas Schreiben. Explizit wird, was problematisch geworden ist: Selbstreflexion nicht als Siegel hoher Kunst, sondern als Ausdruck ihrer radikalen Infragestellung.

Den zwei Zeiten in der *Hungerkünstler*-Erzählung lassen sich auch zwei Zeiten in Kafkas Schreiben zuordnen: die Zeit des späten Kafka beginnend 1922 und die Zeit des Kafka vor 1922 aus der Perspektive der Rückschau. Während in früheren Texten mehr oder minder positive Formationen der Kontrolle und Regulation eher Teil einer erzählten Gegenwart (Rotpeter oder Titorelli) oder Zukunft (Oklahoma im *Verschollenen* oder die angedeuteten Reformen des neuen Kommandanten in der *Strafkolonie*) waren (vgl. Kap. 4.5), sind positive Formationen der Kontrolle in seinen späten Texten meist nur Ordnungsstrukturen der Vergangenheit.⁸¹ In der ersten Hälfte erklärt sich der Erfolg der Hungerkunst vor allem durch das erfolgreiche Wirken des Impresarios, der übergeordneten Kontrollinstanz. Der Impresario sorgt dafür, dass nach 40 Tagen Schluss ist mit dem Hungern, und er inszeniert das pompöse Abschlusspektakel nach Ablauf der 40-Tage-Frist. Darüber hinaus bringt sich der Künstler nicht nur als Kontrolleur seiner selbst, sondern auch als Kontrolleur der Rahmenbedingungen ein, indem er die Wächter durch Gesang oder Geschichten erzählen von seiner Redlichkeit beim Hungern zu überzeugen versucht.⁸² In diesen Momenten werden Kunst und Kontrolle, das Ephemere und das *Wesentliche* nahezu ununterscheidbar.

In der zweiten Hälfte der Erzählung dagegen wirkt der Hungerkünstler mit der Übernahme der Kontroll-Tätigkeiten, die normalerweise in den Aufgabebereich des Impresarios gehören, überfordert, scheitert mit seinen Bemühungen um Aufmerksamkeit und stirbt schließlich. Der Erfolg ist also an die richtige Zeit, die richtigen Rahmenbedingungen und die Unterstützung einer Figur wie der des Impresarios gebunden. Kafka skizziert einerseits – im Anschluss an hoffnungsvolle Ansätze aus der Verbindung von Hans und K. –, wie auf dem Feld der Kunst in einer von Kontrolltechniken bestimmten Umgebung durch Selbstkontrolle künstlerische Selbstverwirklichung möglich ist. Andererseits klammert er diese Möglichkeit durch die Rückprojektion in die Vergangenheit ein und skizziert deutlich, was passiert, wenn die Zeit und die Rahmenbedingungen nicht die richtigen sind und die nötige Unterstützung durch eine Impresario-Figur fehlt. Des ungeachtet wird erst in der zweiten Hälfte der Erzählung die Hungerkunst in Reinform präsentiert, da der Künstler von keiner übergeordneten Kontrollinstanz wie dem Impresario vom Hungern abgehalten oder zum Hungern angehalten wird. Nur der Künstler selbst

⁸¹ Kafkas letzter Text, *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in dem die Kunst der Kontrolle ihren Höhepunkt erreicht, bildet die Ausnahme dieser zeitlichen Orientierung (vgl. Kap. 8.2).

⁸² Vgl. DZL 355. Das Singen nicht als ästhetischer Selbstzweck, sondern als eine Art künstlerische Kontrolltechnik wird später durch Josefine zur Meisterschaft gebracht.

kontrolliert sich, niemand sonst. Keine Disziplinarformen drohen ihm, keine Institutionen der Kontrolle zwingen ihn, kein Mensch interessiert sich für ihn, er allein interessiert sich für sich und sorgt sich um sich und seine Hungerkunst.

Michel Foucault hat sich in seinen späten genealogischen Untersuchungen zur Geschichte der Subjektivierungsformen auch und vor allem mit der Askese als einer antiken Selbsttechnik beschäftigt.⁸³ Leider sind viele Fragen, gerade was die genealogische Seite betrifft, offengeblieben, weil Foucault mit dem Projekt über die Antike nicht wirklich hinausgekommen ist. Es zeichnete sich bereits ab, dass der Weg von der antiken über die christliche Askese hin zur Pastoralmacht führen würde, die Foucault in seinen späten Vorlesungen zur Gouvernementalität untersucht hatte. Offen ist geblieben, inwiefern sich die vorchristliche Askese in moderne Verhältnisse transponieren ließe und in welchem Verhältnis sie dann zu gouvernementalen Regierungstechniken stehen würde. Sowohl für eine moderne Form der Askese als Supplement einer erfolgreichen gouvernementalen Praxis als auch für eine moderne Askese als widerständige Subjektivierungsweise lassen sich Argumente finden.⁸⁴

Selbstredend ist die Frage von den nachgelassenen Untersuchungen Foucaults her gesehen spekulativ und dem genealogischen Charakter des foucaultschen Projekts nicht angemessen,⁸⁵ und doch legen die Reaktionen auf Foucaults späte Texte nahe, dass gerade an der gouvernementalen Gelenkstelle von Selbst- und Regierungstechniken noch drängende Fragen offengeblieben sind. Einerseits zeichnet es die gouvernementale Macht aus, dass Regierungstechniken auf effektive Weise mit Selbsttechniken verbunden werden, andererseits wird die Frage virulent, ob es Subjektivierungsweisen gibt, die sich dem Zugriff der gouvernementalen Macht zu entziehen vermögen. Foucault selbst schreibt: »Wir müssen nach neuen Formen von Subjektivität suchen und die Art von Individualität zurückweisen, die man uns seit Jahrhunderten aufzwingt.«⁸⁶

Auch in Kafkas späten Künstlernovellen ist das Interesse an neuen Formen künstlerischer Subjektivität bemerkbar. Markanterweise geht dieses Interesse, wie bereits mehrfach erwähnt, mit einer gesteigerten Bedeutung von Kontrolltechniken einher, die ohne traditionelle Formen der Disziplinierung auskom-

⁸³ Vgl. die zusammengestellten Texte in: Michel Foucault: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

⁸⁴ So könnte das Fasten Gegenstand einer behördlich angeratenen gesundheitspolitischen Maßnahme sein oder aber Ausdruck des Widerstands während eines Hungerstreiks.

⁸⁵ Foucault selbst bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: »[M]an findet nicht die Lösung eines Problems in der Lösung eines anderen Problems, das in einer anderen Epoche von anderen Leuten gestellt wurde« (»Zur Genealogie der Ethik. Ein Überblick über die laufende Arbeit« [frz. 1984], übers. v. Hans-Dieter Gondek, in: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, 191-219, hier: 194).

⁸⁶ Vgl. Michel Foucault: »Subjekt und Macht« [frz. 1982], übers. v. Michael Bischoff, in: *Schriften*, Bd. 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, 269-294, hier: 280.

men.⁸⁷ Das Schloss kommt ohne Polizei und Justiz aus, es kontrolliert sich ebenso selbst, wie sich das Dorf vor allem selbst kontrolliert. Die Ausgrenzung der Barnabas-Familie wird nicht verfügt, sondern aus vorausseilendem Gehorsam gegenüber ungeschriebenen, gleichsam fiktiven Gesetzen von der Dorfbewölkerung vorgenommen. *Das Schloss* lässt sich auch als ein Romanfragment lesen, in dem Handlungsspielräume in einer Welt erkundet werden, in der Regierungs- und Selbsttechniken eng miteinander verzahnt sind.⁸⁸ Eine ambivalente Figur wie der kleine Hans wirft die Frage nach dem Widerstandspotential bestimmter Selbstverhältnisse auf, ohne sie beantworten. Die Erzählung *Ein Hungerkünstler* beantwortet sie insofern, als dass die Erfolglosigkeit und der Anachronismus der künstlerisch inszenierten Askese hervorgehoben werden. Beide Momente, mithin die Erzählung selbst stellen ein wirksames Antidot gegen allzu euphorische Beschwörungen des Immunisierungspotentials bestimmter Selbsttechniken dar, wie sie beispielsweise in Peter Sloterdijks Programmschrift *Du musst dein Leben ändern* zu finden sind.⁸⁹

Über diese Zusammenhänge sollte aber nicht vergessen werden, dass bei Kafka die Askese eben nicht nur eine Selbsttechnik, sondern eine künstlerische Technik ist, die auch im Hinblick auf ihre poetologischen Valenzen zu untersuchen ist. Ich werde daher im Folgenden versuchen, die Hungerkunst, wie sie in der zweiten Hälfte der Erzählung präsentiert wird, in eine für Kafkas Spätstil charakteristische asketische Poetik zu übersetzen. Drei Prinzipien lassen sich unterscheiden: Erstens ist die asketische Poetik an Nüchternheit gebunden. Ohne Show-Effekte jedweder Art und ohne schauspielerische Einlagen verweigert der Künstler die Nahrung. Das Hungern wird als eine geradezu langweilige Angelegenheit präsentiert. Kein inszenierter Schmerz oder Kampf mit sich selbst, bloßes nüchternes Nüchternbleiben. Ein zweites Prinzip ist die Enthaltensamkeit. Nichts wird zur Stärkung zu sich genommen, sondern alles, was zur Stärkung zu sich genommen werden könnte, wird verweigert. Das dritte und vielleicht entscheidende Prinzip ist der Übungscharakter: Nicht das Ende des Hungerns ist das Ziel, sondern das Hungern für sich ist Selbstzweck.⁹⁰

⁸⁷ Die geschwundene Bedeutung der in Disziplinargesellschaften zentralen Frage nach Schuld und Strafe für Kafkas späte Texte wurde auch von Reiner Stach bemerkt: »Tatsächlich werden Schuld und Strafe in Kafkas späten Werken keine prominente Rolle mehr spielen.« (*Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 455).

⁸⁸ Vgl. Malte Kleinwort: »Askese, Querulantum und weitere Lebensstrategien in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss*«, in: Roland Innerhofer, Katja Rothe und Karin Harrasser (Hg.): *Das Mögliche Regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, Bielefeld: transcript 2011, 93-111.

⁸⁹ Vgl. Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, s. Anm. 78.

⁹⁰ Den Übungscharakter einer asketischen Schreibpraxis hebt auch Jörg Dünne im Anschluss an Foucault in seiner Studie zum asketischen Schreiben hervor: »[S]o möchte ich auch bezüglich der »écriture de soi« im Vergleich zu Foucaults expliziten Aussagen noch einen Schritt weitergehen und das selbstpraktische Schreiben als eigentlichen Ort der selbstpraktischen Meditation

Diesen drei Prinzipien entspricht als poetische Praxis ein nüchterner, langatmiger Stil, dem es kaum gelingt, Spannungsbögen zu inszenieren. Vielmehr mäandern die Texte im Feld des erzählerisch Möglichen, ohne sich selbst klare Grenzen oder Rahmen setzen zu können. Das wird vor allem an den Gesprächspassagen der zweiten *Schloss*-Hälfte deutlich, in denen K. in einer passiven Grundhaltung die Schlossgeschichten über sich ergehen lässt. Immer weniger Einsprüche oder kritische Kommentare von K. unterbrechen die Erzählungen. Es ist nicht nur der Schlaflosigkeit geschuldet, dass K. bei Bürgel einschläft, sondern auch der Duldsamkeit K.'s gegenüber den ausufernden, zunehmend belangloser werdenden, wahrlich ermüdenden Geschichten (vgl. Kap. 6.1). Zur Veranschaulichung der im Spätstil dominanten Nüchternheit zitiere ich jetzt den Beginn des *Hans*-Kapitels und vergleiche ihn anschließend mit einer Besuchsszene aus dem *Process*:

Nach einem Weilchen klopfte es leise. »Barnabas!« schrie K., warf den Besen hin und war mit einigen Sätzen bei der Tür. Über den Namen mehr als über alles andere erschrocken, sah ihn Frieda an. Mit den unsicheren Händen konnte K. das alte Schloss nicht gleich öffnen. »Ich öffne schon«, wiederholte er immerfort, statt zu fragen, wer denn eigentlich klopfe. Und musste dann zusehn, wie durch die weit aufgerissene Tür nicht Barnabas hereinkam, sondern der kleine Junge, der schon früher einmal K. hatte ansprechen wollen. K. hatte aber keine Lust sich an ihn zu erinnern. »Was willst Du denn hier?« sagte er, »unterrichtet wird nebenan.« »Ich komme von dort«, sagte der Junge und sah mit seinen großen braunen Augen ruhig zu K. auf, stand aufrecht da, die Arme eng am Leib. (S 223)

Die Ergänzung »stand aufrecht da, die Arme eng am Leib« ist die einzige auf der linken Korrekturseite (vgl. S App. 313). Sie verdeutlicht die ebenso nüchterne wie ernüchternde Atmosphäre, die das Kapitel bestimmt und für den späten Kafka charakteristisch ist. Der überdrehte K. mit dem Schrei nach Barnabas und den hektischen Beteuerungen, er öffne schon, wird durch den seltsamen Besuch ernüchtert. Die Erwartung einer weiteren von Barnabas überbrachten Nachricht von Klamm, mit der bei Spannung erzeugt werden könnte, wird bereits am Kapitelanfang enttäuscht. In sprachlicher Hinsicht charakteristisch ist der Übergang vom K., der »schrie« (S 223) und nicht etwa rief oder sagte, und dem gestrichenen extravaganteren »Augenblick unbewussten Zähne-

postulieren – das wäre dann ein Schreiben, das mit der aristotelischen Definition der Praxis als einer Tätigkeit, die ihr Ziel in ihrem eigenen Vollzug trägt, übereinstimmt.« (Jörg Dünne: *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, Tübingen: Gunter Narr 2003, 54). Nach Maurice Blanchot treffen Kafka und Paul Valéry in der Behauptung zusammen: »Mein gesamtes Werk ist nur eine Übung.« (*Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur* [frz. 1959], übers. v. Karl August Horst, Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1982, 271). Meiner Ansicht nach ist diese Aussage zu weitreichend, da sie aus dem Blick verliert, dass Kafka mit seinen Schriften immer wieder durchaus strategisch im Hinblick auf eine Veröffentlichung umgegangen ist. Davon zeugen bspw. seine konstruktiven Rettungsversuche von kleineren Prosastücken wie *Ein Traum* oder *Vor dem Gesetz* aus größeren unveröffentlichten Prosafragmenten wie *Der Process*.

fletschens« (vgl. S App. 313) zur lustlosen Formulierung über K.'s Lustlosigkeit: »K. hatte aber keine Lust sich an ihn zu erinnern.« (S 223).

Das Expressive von Kafkas Stil, das sich neben der Beschreibung von Gebäuden oder Bauten vor allem in der Beschreibung von Bewegungen und Gesten zeigt,⁹¹ wird in den späten Texten zunehmend überlagert von einer allgemeinen Nüchternheit beziehungsweise Ernüchterung. Während im *Hans*-Kapitel der expressive Schrei vom Anfang im Verlauf des Kapitels vom ruhigen Gespräch in den Hintergrund gedrängt wird, ist die Dynamik in einer Besuchsszene aus dem *Process* genau umgekehrt:

Eines Morgens fühlte sich K. viel frischer und widerstandsfähiger als sonst. An das Gericht dachte er kaum; wenn es ihm aber einfiel, schien es ihm als könne diese ganz unübersichtlich grosse Organisation an irgend einer allerdings verborgen im Dunkel erst zu ertastenden Handhabe leicht gefasst, ausgerissen und zerschlagen werden. Sein aussergewöhnlicher Zustand verlockte K. sogar den D. St. einzuladen in sein Bureau zu kommen und eine geschäftliche Angelegenheit, die schon seit einiger Zeit drängte, gemeinsam zu besprechen. Immer bei solchem Anlass, tat der D. St. so, als hätte sich sein Verhältnis zu K. in den letzten Monaten nicht im Geringsten geändert. Ruhig kam er wie in den frühern Zeiten des ständigen Wettbewerbes mit K., ruhig hörte er K.'s Ausführungen an, zeigte durch kleine vertrauliche ja kameradschaftliche Bemerkungen seine Teilnahme und verwirrte K nur dadurch, worin man aber keine Absicht sehen musste, dass er sich durch nichts von der geschäftlichen Hauptsache ablenken liess, förmlich bis in den Grund seines Wesens aufnahmebereit für diese Sache war, während K's Gedanken vor diesem Muster von Pflichterfüllung sofort nach allen Seiten zu schwärmen anfiengen und ihn zwangen, die Sache selbst fast ohne Widerstand dem D. St. zu überlassen. (vgl. FKA P *Kampf mit Dir Stellv.* 6)

Trotz der kurz angedeuteten Möglichkeit, das Gericht zu zerschlagen, ist der Anfang des Kapitels ziemlich unaufgeregt und verspricht wenig Spannung. Eine unbestimmt gelassene »geschäftliche Angelegenheit, die schon seit einiger Zeit drängte« (vgl. FKA P *Kampf mit Dir Stellv.* 6), weckt nur in begrenztem Maße die Neugierde der Lesenden. Auch die Beschreibung der bisherigen Besuche, die zwei Mal hervorgehobene Ruhe des Direktor Stellvertreters, lassen keine dramatischen Handlungen erwarten, sondern ein eher langweiliges, belangloses Geschäftsgespräch. Das bestätigt sich auch in der folgenden Sequenz, in der sich K. daran erinnert, wie die Besuche des Direktor Stellvertreters bisher abgelaufen waren und wie grundlos jede Hoffnung auf Veränderung war (vgl. FKA P *Kampf mit Dir Stellv.* 6-10). Nach drei gestrichenen Ansätzen zur Beschreibung des aktuellen Besuchs, die bezeichnenderweise zwei Mal mit dem Satz »So war es auch heute« einsetzen (vgl. FKA P *Kampf mit Dir*

⁹¹ Kafkas eigentümliche Bauten und Gebäude wurden jüngst von Gerhard Neumann in einer Zusammenschau untersucht (vgl. »Franz Kafkas Architekturen«, in: *DVjs* 83 [2009], 452-471). Auf die Bedeutung der Gesten hatte schon früh Walter Benjamin hingewiesen (vgl. »Franz Kafka«, s. Anm. 2).

Stello. 10-13), als wollte der Erzähler das Erinnerungsvermögen an eine fiktive Szene aktivieren, wird kein Besuch beschrieben, wie er vorher wahrscheinlich schon einmal stattgefunden hat, sondern ein Besuch, der einer besonderen Dramaturgie und Dramatik gehorcht.

Nicht die geschäftliche Angelegenheit steht in dem Abschnitt, der mit dem Satz »So war es auch heute« eingeleitet wurde, im Mittelpunkt, sondern der ungewöhnliche und aberwitzige Kampf des Besuchers mit der Balustrade am Schreibtisch von K. Diese von K.'s nur indirekt erwähnten Vorschlag ablenkende Beschäftigung des Direktor Stellvertreters setzt ein mit einem Klopfen des Zeigefingers auf die Balustrade. Anschließend hebt sie der Besuch mithilfe von Lineal und Taschenmesser an und versucht daraufhin, sie mit beiden Händen wieder hineinzudrücken, jede der Säulchen in die dazugehörigen Löcher. Die Kraft reicht nicht aus, und daher setzt sich der Direktor Stellvertreter mit seinem ganzen Gewicht auf die Balustrade, wodurch die Säulchen zwar »knirschend in die Löcher« fuhren, »aber ein Säulchen knickte in der Eile ein und an einer Stelle brach die zarte obere Leiste entzwei« (vgl. FKA P *Kampf mit Dir Stello*. 17). Nach dieser verrückt-komischen Slapstick-Szene, die von Stummfilmen aus Kafkas Zeit abgeschrieben scheint,⁹² bricht der überlieferte Text ab, die wahrscheinliche Fortsetzung – der Text endet so, als würde er auf einer nächsten Seite gleich weitergehen – ist leider nicht überliefert.⁹³

5.7 VOM BETER ZUM HUNGERKÜNSTLER

Kafkas Hungerkünstler aus der gleichnamigen Erzählung ist ein Verwandter des Beters aus seinem ersten längeren erhaltenen Novellenprojekt *Beschreibung eines Kampfes*. Wie auch bei anderen Texten erschließt sich das Charakteristische des späten Kafka im Vergleich. Der Beter ist ein schüchterner junger Mann, der in der Kirche eine auffällige Betzeremonie durchführt:

Als [...] ich unwillig auf die Betenden blickte fiel mir ein junger Mensch auf, der sich mit seiner ganzen mageren Gestalt auf den Boden geworfen hatte. Von Zeit zu Zeit packte er mit der ganzen Kraft seines Körpers seinen Schädel und schmettete ihn seufzend in seine Handflächen, die auf den Steinen lagen. (vgl. FKA BeK 115f.)

Für den Betenden kommt es nicht auf das Beten selbst an, sondern auf die Aufmerksamkeit der anderen: »Also ärgert euch nicht, wenn ich sage, daß es

⁹² Zur Bedeutung des Slapstick für das, was *Kafkas Komik* genannt werden könnte, vgl. Joseph Vogl: »Kafkas Komik«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, 72-87, hier: 77-80.

⁹³ Es ist unklar, ob das Kapitel auf nicht überlieferten Zetteln beendet worden war (vgl. Roland Reuß: »Zur kritischen Edition von ›Der Process‹ im Rahmen der Historisch-Kritischen Franz Kafka-Ausgabe«, in: *Franz Kafka-Hefte* 1 [Beigabe zur FKA P], Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1997, 3-25, hier: 12).

der Zweck meines Betens ist von den Leuten angeschaut zu werden.« (vgl. FKA BeK 128). Wie beim Hungerkünstler steht eine Selbsttechnik im Vordergrund, die als Publikums-Event präsentiert wird; wie beim Hungerkünstler sind erfundene Geschichten – also das eigentliche Ziel von Kafkas literarischem Schreiben – nur eine Art Nebenprodukt der Hauptbeschäftigung: Hungern oder Beten. Beim Hungerkünstler haben die Geschichten die Funktion, die Wächter wach zu halten, beim Beter sind sie Teil seiner unsicheren, surrealen Existenz.⁹⁴ Als der Beter auf seine Mutter angesprochen wird, kommt sogleich das Fiktionale des von ihm vorher Erzählten zur Sprache: »Es ist doch eine erfundene Geschichte.«⁹⁵ Der Hauptunterschied der beiden liegt im Grad ihrer Professionalisierung und ihrer Reflektiertheit.

Während der Hungerkünstler das Hungern explizit zur Kunst erhoben hat und es mit seinem Impresario im Verbund publikumswirksam präsentiert, spekuliert der Beter nur heimlich, allein und ohne einen besonders ausgestalteten Inszenierungsrahmen auf die Aufmerksamkeit der anderen Kirchenbesucherinnen und -besucher. Leicht lässt sich der Beter durch die Warnung, sein Name würde in der Straße herausposaunt, erschrecken (FKA BeK 124-127), und im Gespräch scheint es, als würden Ich-Erzähler und Beter darum konkurrieren, wer der Ungeschicktere und Unbeholfenere ist. So konzidiert der Ich-Erzähler trocken: »Diese Frage machte mich unbeholfen.« (FKA BeK 132). Und nur, um seinen »Anblick« zu »verändern« und seine »Teilnahme am Gespräch zu zeigen« (vgl. FKA BeK 136), greift das Erzähler-Ich im Verlauf des Gesprächs in seine hintere Hosentasche. Ebenso kindlich wie entlarvend, was die eigene Ungeschicklichkeit betrifft, ist da die Überlegung des Beters: »Ich ärgere mich, wenn ich mich ungeschickt benehme, benimmt sich aber nur ein anderer schlecht, dann freue ich mich.« (vgl. FKA BeK 128)

Der Beter erscheint als eine etwas unbeholfene Vorläuferfigur des Hungerkünstlers, in welche der Hungerkünstler durch das Verlassen des Impresarios und das schwindende Publikumsinteresse wieder regrediert. Dem sich ostentativ selbst zurücknehmenden und in Bußübungen schulenden Beter mangelte es an Ausdrucksmöglichkeiten, die er allerdings zu erwerben begehrte, wie sich an seinen vom *Fin de Siècle* inspirierten sprachkritischen Überlegungen ablesen lässt:⁹⁶

Ich erfasse nämlich die Dinge um mich nur in so hinfalligen Vorstellungen, daß ich immer glaube, die Dinge hätten einmal gelebt, jetzt aber seien sie versinkend.

⁹⁴ »[I]ch ahnte es schon [...], in welchem Zustande ihr seid. Ich habe Erfahrung und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist.« (vgl. FKA BeK 128-131).

⁹⁵ Vgl. FKA GzU 106. In dem früheren Versuch, die Novelle zu schreiben, wird die Gemachtheit der Geschichte noch nicht kritisch hervorgehoben (vgl. FKA BeK 191).

⁹⁶ Vgl. Mark M. Anderson: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, New York, Oxford: Oxford Univ. Press 2000, 19-49.

Immer, lieber Herr, habe ich eine so quälende Lust, die Dinge so zu sehn, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen. (vgl. FKA BeK 135)

Der Hungerkünstler besaß durch die Hilfe des Impresarios eine Vielzahl von wirkungsvollen Ausdrucksmöglichkeiten für seine Hungerkunst, in der zweiten Hälfte der Erzählung verlieren diese Möglichkeiten aber ihre Effektivität oder verschwinden gänzlich. Die Erzählung dokumentiert und reflektiert diesen »Umschwung« (DzL 342). Scheint die trostlose Askese des Beters nur eine vorübergehende Episode in seiner Entwicklung, ist die in der zweiten Hälfte der Erzählung nicht minder trostlose Askese des Hungerkünstlers eine sehr fragile, von äußeren Umständen und Ereignissen abhängige – »[e]s waren andere Zeiten« (DzL 334) – Kunstpraxis. Indem der Hungerkünstler wieder zu einer Art Beter wird, versieht er die Möglichkeit einer selbstbestimmten Entwicklung des Beters nachträglich mit einem Fragezeichen. Diese implizite asketische Kritik an der Askese ist auch die Grundlage des Spätstils, der das Autonome eines Stils und die Macht eines Subjekts, über *seinen* Stil zu verfügen, in Frage stellt.⁹⁷

Deutlicher werden die Zusammenhänge, wenn man bedenkt, dass Brod Kafka auch schon zur Zeit der *Beschreibung eines Kampfes*, an welcher Kafka um das Jahr 1904 herum zu arbeiten begann, von Adolf Schreiber erzählt haben könnte, da Brod Schreiber bereits 1896 kennengelernt hatte; nach Brod war Schreiber unter all seinen Freunden »der frühest erworbene«. ⁹⁸ Es ist gut möglich, dass Brods Berichte von den musikalischen Aufführungen in der Jugend von Brod und Schreiber Kafka zur Klavierszene mit dem Beter animiert haben könnten. Beide Aufführungen kommen in ihrer Peinlichkeit, ihrer Sparsamkeit der musikalischen Mittel und einer besonderen Würdigung des nicht Aufgeführten überein: Über die Vorführung von Brod und Schreiber bemerkte Brod im Rückblick:

So fiel uns beispielsweise eine bloße Violinstimme des Mendelssohnschen Konzertes in die Hände. Wir glaubten fest und steif, daß diese Stimme das ganze Werk bedeute [...]. Heute erscheint es mir freilich nicht mehr so empörend wie damals, daß die Zuhörer dem dünnen Lineament der einen Stimme nicht zu folgen vermochten, daß sie sich langweilten, zu schwätzen begannen. [...] Eines aber ist seltsam: als ich in späteren Jahren zum erstenmal die Klavierbegleitung des geliebten Konzertes hörte, war ich bitter enttäuscht. Die Harmonien, die wir hinzuimaginiert hatten, waren so mystisch schön gewesen.⁹⁹

⁹⁷ Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Jörg Dünne, wenn er den von Kafka überaus geschätzten Roman *Bouvard et Pécuchet* von Gustav Flaubert im Hinblick auf die Frage nach einem asketischen Schreiben untersucht. So diagnostiziert Dünne bei seiner Lektüre von Flauberts spätem Roman, dass dort »der Stil selbst [...] in die Reihe der hinterfragbaren obsoleten Sprach- und Wissensbereiche« einrücke (vgl. *Asketisches Schreiben*, s. Anm. 90, 358).

⁹⁸ Max Brod: *Adolf Schreiber. Ein Musikerschicksal*, Berlin: Welt Verlag 1921, 24.

⁹⁹ Ebd., 27.

Schön an der Aufführung der Violinstimme war in Brods Rückblick also die bloß imaginierte, aber nicht gespielte Klavierbegleitung. In *Beschreibung eines Kampfes* wird dem Beter das Klavierspiel gänzlich verwehrt und trotzdem würdigt das Publikum seine vermeintliche Vorführung:

›Löschen Sie das Licht, bitte, ich kann nur im Dunkeln spielen.« Ich richtete mich auf. [Absatz, M. K.] Da faßten zwei Herren die Bank und trugen mich sehr weit vom Piano weg zum Speisetisch hin, ein Lied pfeifend und mich ein wenig schaukelnd. [Absatz, M. K.] Alle sahen beifällig aus und das Fräulein sagte: ›Sehn sie, gnädige Frau, er hat ganz hübsch gespielt [...].« (FKA BeK 160)

Auffällig sind bereits in dieser Beschreibung, aber auch in der Passage direkt im Anschluss die Parallelen zum *Hungerkünstler*:

Ich begriff und bedankte mich durch eine Verbeugung, die ich gut ausführte. [Absatz, M. K.] Man goß mir Citronenlimonade ein und ein Fräulein mit rothen Lippen hielt mir das Glas beim Trinken. Die Hausfrau reichte mir Schaumgebäck auf einem silbernen Teller und ein Mädchen in ganz weißem Kleid steckte es mir in den Mund. [...] Da mich alle so gut behandelten, wunderte ich mich freilich darüber, daß sie mich einmüthig zurückhielten, als ich wieder zum Piano wollte. (FKA BeK 163)

Wie der Hungerkünstler später für das Nicht-Essen wurde der Beter für das Nicht-Musizieren gefeiert. Auch beim Hungerkünstler führen »zwei junge Damen« den Entkräfteten nach der 40-Tages-Frist zu seiner Krankenmahlzeit (vgl. DzL 338-341). Adolf Schreiber steht gewissermaßen zwischen Beter und Hungerkünstler für einen Künstler, der Unvermögen in der Selbstdarstellung mit praktischer Genialität und Scheitern im und am Leben mit einem begrenzten Ruhm nach dem Tod verbindet.¹⁰⁰ Grundlegend für den Unterschied zwischen Beter und Hungerkünstler ist der Unterschied zwischen einem *noch nicht* und einem *nicht mehr* Sein. Der Beter ist auf alternative sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten aus, die jenseits des Üblichen liegen, und hat eine in ihrem Status sehr fragile Vergangenheit, der Hungerkünstler demgegenüber ist geprägt durch und fest verankert in seiner eigenen Vergangenheit; er erscheint als Produkt seiner eigenen Entwicklung und blickt daher desillusioniert in die Zukunft.

Im Beter manifestieren sich die Hoffnungen, die der frühe Kafka mit einer asketischen Poetik verbunden hat, im Hungerkünstler werden die Bedenken des späten Kafka gegenüber einer asketischen Poetik reflektiert. Der Unter-

¹⁰⁰ Vgl. Kap. 2. Schreibers bescheidener Nachruhm beschränkt sich indes vor allem auf die Kafka so stark bewegende Biographie von Max Brod. Bis auf die von Brod zeitgleich mit der Biographie besorgte Veröffentlichung von zehn Liedern (Schreiber, *Zehn Lieder*, s. Anm. 77) wurde bis zum Jahr 2006 nichts weiter von Schreiber veröffentlicht. Erst dann publizierte Wolfram Hader drei dieser zehn Lieder in einer Neuauflage (*Drei Lieder nach Gedichten von Detlev von Liliencron für Singstimme und Klavier*, hg. v. Wolfram Hader, Frankfurt a. M.: Laurentius-Musikverlag 2006).

schied zwischen Manifest und Reflexion lässt sich an zwei Beispielen verdeutlichen:

Dann traten wir aus dem Gang unter den Himmel. Einige zerstoßene Wölkchen blies mein Freund weg, so daß sich jetzt die ununterbrochene Fläche der Sterne uns darbot. Mein Freund gieng mühsam. (vgl. FKA BeK 192)

Er mochte so gut hungern, als er nur konnte, und er tat es, aber nichts konnte ihn mehr retten, man ging an ihm vorüber. Versuche, jemandem die Hungerkunst zu erklären! Wer es nicht fühlt, dem kann man es nicht begreiflich machen. (DzL 348f.)

Das groß angelegte Reinigungsprojekt der Sprache wird in der *Beschreibung eines Kampfes* nicht nur thematisiert, sondern es manifestiert sich in ungewöhnlichen Ereignissen wie beispielsweise dem Freiblasen des Himmels. Die Erzählung *Ein Hungerkünstler* dagegen hat eher den Charakter eines kommentierenden Berichts und begleitet die Ereignisse mit Reflexionen zum Niedergang der Hungerkunst. War Kafka zur Zeit der Arbeit an seinem ersten längeren Novellenprojekt noch auf der Suche nach einem eigenen Stil, scheint er ihn bei der Arbeit am *Schloss* wie K. das Schloss selbst zwar vor Augen zu haben, aber ihn zugleich zu umkreisen, ohne sich ihm wirklich anzunähern. Kafka wiederholt bei der eben zitierten Beschreibung der Hungerkunst bezeichnenderweise seine Beschreibung des *Jargons*.¹⁰¹ Wie der Jargon ist die Hungerkunst ein enigmatisches ästhetisches Phänomen, das gegenüber der rationalen Durchdringung eine hohe Widerstandskraft besitzt. In Kafkas späten Texten hat die rätselhafte Kunst meist einen zeitlichen Index und weist zurück auf Kafkas eigenes vergangenes Schreiben.

Trotz der Desillusionierung des Hungerkünstlers am Ende seiner Karriere kommt kurz vor dessen Tod eine letzte Hoffnung zur Sprache, die mit seinem Hinweis, dass er sich »vollgeessen« hätte »wie du und alle«, wenn er nur die Speise gefunden hätte, die ihm schmeckt, verbunden werden kann (vgl. DzL 348f.). In diesem überraschenden Bekenntnis über ein heimliches Begehren nach schmackhaftem Essen verbirgt sich die Hoffnung, dass alles Üben und Verzichten schließlich doch in eine Kunstpraxis mündet, die Übung und Verzicht hinter sich lässt und zu Fülle und Perfektion führt. Für Kafkas eigenes Schreiben hieße das: Aus dem Roman zum *Geschriebenwerden* (vgl. Brief an Brod vom 22. Juli 1922, BaB 396) würde ein Roman zum *Vorgelesenwerden*. Nicht erst in seinen späten Texten, sondern auch schon vorher verstand Kafka

¹⁰¹ »Ganz nahe kommen Sie schon an den Jargon, wenn Sie bedenken, dass in Ihnen ausser Kenntnissen auch noch Kräfte tätig sind und Anknüpfung von Kräften, welche Sie befähigen, Jargon fühlend zu verstehen. Erst hier kann der Erklärer helfen, der Sie beruhigt, so dass Sie sich nicht mehr ausgeschlossen fühlen, und auch einsehen, dass Sie nicht mehr darüber klagen dürfen, dass Sie Jargon nicht verstehen.« (NSF I 193).

sein eigenes Schreiben als einen ergebnisoffenen Prozess, der auch zu etwas führen konnte, was nicht (unmittelbar) anvisiert worden war.¹⁰²

Nicht der Hungerkünstler als Figur, sondern *Ein Hungerkünstler* als Erzählung steht für die Entwicklungspotentiale der asketischen Poetik. *Ein Hungerkünstler* ist wie auch *Erstes Leid* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* ein Beispiel für eine späte Erzählung Kafkas, die durch die Thematisierung und Reflexion der Problemstellungen, die seine späten Texte prägten, einen Freiraum schafft für eine Erzählung, die sich in stilistischer Hinsicht seinen früheren Erzählungen wiederanzunähern vermag. Auch Adorno hat bei seinen Überlegungen zu Beethoven festgestellt, dass dessen späte Werke auf je unterschiedliche Weise das verhandeln, was *Beethovens Spätstil* genannt werden könnte. Trotz der bereits ausgeführten Unterschiede zu seinen früheren Texten lassen sie sich auch als Beschwörungen des vergangenen Schreibens lesen. So lassen sich die drei eben genannten Erzählungen auch mit dem verbinden, was Adorno als eine Beschwörung vom »Geist der Eroica«¹⁰³ in zwei eigentlich noch klassizistischen Sätzen der Neunten Symphonie charakterisiert hatte (vgl. Kap. 1.4). Während es in diesem Kapitel vor allem darum ging, Kafkas asketische Poetik von ihrer Entstehung und ihrem theoretischen Rahmen her zu beleuchten, werde ich im nächsten Kapitel anhand einiger Beispiele die praktischen Konsequenzen in Kafkas späten Texten untersuchen.

¹⁰² Vgl. Roland Reuß: »Die Oxforder Oktavhefte 3 und 4. Eine Einführung« in: *Franz Kafka-Hefte* 6 (Beigabe zur FKA OOH 3&4). Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2008, 3-27. Zu Kafkas ergebnisoffener Schreibpraxis passte auch seine eigentümliche Nutzung des Querstrichs beim Schreiben (vgl. Malte Kleinwort: »Kafkas Querstrich – Der Schreibstrom und sein Ende«, in: Caspar Battagay, Felix Christen und Wolfram Groddeck [Hg.]: *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen: Wallstein 2010, 37-66).

¹⁰³ Theodor W. Adorno und Hans Mayer: »Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch« [1966], in: *Frankfurter Adorno Blätter* VII, hg. v. Rolf Tiedemann, München: Edition text+kritik 2001, 135-145, hier: 140.

6. KAPITEL: ZURÜCKHALTUNG IN DER PRAXIS

Heisst es ein Gespräch führen, wenn der andere schweigt und man um den Schein des Gespräches aufrechtzuerhalten, ihn zu ersetzen sucht, also nachahmt, also parodiert, also sich selbst parodiert.¹

In welcher Weise lässt sich Kafkas Schreiben in den Jahren 1922-24 auf eine asketische Poetik beziehen? Es ist eine Sache, Enthaltbarkeit und Zurückhaltung in künstlerischer Hinsicht literarisch darzustellen, und eine andere, sich den praktischen Konsequenzen einer asketischen Poetik auszusetzen. Der literarischen Darstellung im *Hungerkünstler* steht die literarische Praxis einer asketischen Poetik gegenüber. Im Vergleich mit früheren Texten wird im *Schloss* Zurückhaltung in konzeptioneller Hinsicht und in den *<Forschungen eines Hundes>* Zurückhaltung im Hinblick auf den Spannungsaufbau untersucht.

6.1 GESPRÄCHE IM *SCHLOSS* UND IM *PROCESS*

Nach dem *Hans*-Kapitel ändert sich die Gesprächsführung von K., und mit ihr ändern sich auch die Gespräche selbst. Fungiert der Protagonist in seinen früheren Romanprojekten als Gewährsmann dafür, dass die Gespräche auf den roten Faden der Geschichte bezogen bleiben, gewährt er ihnen in der zweiten Hälfte vom *Schloss* den Freiraum, den sie brauchen, um sich von allem, was roter Faden sein könnte, zu emanzipieren und schließlich sogar den Protagonisten an den Rand zu drängen.² Die Zurückhaltung K.'s korrespondiert mit einer gestalterischen Zurückhaltung, die letztlich dazu führt, dass ein Abschluss des Romans, der traditionellen Vorstellungen von prosaischer Geschlossenheit entspricht, zunehmend unwahrscheinlich wird.³

¹ Aufzeichnung zwischen dem 7. und 12. Mai 1922, Tb 919.

² Bettina Rabelhofer bezieht die expansive Dynamik der Gespräche auf einen spezifischen Umgang mit Potentialität: »K.s Rederepliken im *Schloß*-Roman wuchern aus zu sich selbst antreibenden Welterzeugungsmaschinerien, die einen Wirklichkeitsentwurf durch einen anderen ersetzen, um im exzessiven Bemühen um Genauigkeit Potentialität bis in alle Ecken und Enden auszureizen («Zeigelust und Blickaskese. Zur Phänomenologie des Blicks in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss* und Walsers Tagebuchroman *Jakob von Gunten*«, in: Vesna Kondrič Horvat (Hg.): *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin: Weidler 2010, 111-133, hier: 115).

³ Ähnliche Formen der Zurückhaltung entdeckt Sandro Zanetti bei diversen Künstlern des 20. Jahrhunderts (vgl. »Rückzugsgesten, Spätwerke (... Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Duchamp, Walser, Lichtenstein, Jarman ...)«, in: Barbara Gronau und Alice Lagaay [Hg.]: *Performanzen des Nichttuns*, Wien: Passagen 2008, 143-158).

Den Gesprächen von Josef K. mit dem Gefängniskaplan im Dom vom *Process* sowie von K., dem Landvermesser, mit Olga im Haus der barnabasschen Familie im *Schloss* ist gemeinsam, dass in ihnen Einblicke in die Funktionsweise des Gerichtes respektive des Schlosses gewährt werden, die für die Verfahren der beiden K.'s von Wert sein können. Wie K. in dessen Haus eigentlich Barnabas treffen wollte, dann aber erst mit Amalia und anschließend mit Olga ins Gespräch kommt, so wartet Josef K. im Dom vergeblich auf den italienischen Geschäftsfreund, den er auf Anweisung des Direktors durch den Dom hätte führen sollen, und kommt stattdessen mit dem Geistlichen ins Gespräch, der sich ihm als Gefängniskaplan vorstellt.

Bei dem Gespräch im Dom steht das als Legende präsentierte Kurzprosastück *Vor dem Gesetz* im Mittelpunkt, das Kafka unabhängig von dessen Kontext im *Process* als eigenständiges Kurzprosastück veröffentlicht hat (vgl. DzL 267-269). An diese enigmatische Fabel, die bis heute immer wieder zum Gegenstand grundlegender theoretischer Auseinandersetzungen herangezogen wird,⁴ schließt sich im Roman ein langes Gespräch an, das sich an einer Deutung des paradoxen Verhältnisses zwischen dem Türhüter und dem Mann vom Lande versucht. Der Versuch, die Frage zu klären, wer hier wen getäuscht hat, entspricht der von Neumann bei Kafka beobachteten Dynamik des Gleitens eines Paradoxes.⁵ Ohne definitiv zu klären, warum der Türhüter dem Mann vom Lande den Zutritt zu dem nur für ihn bestimmten Eingang verwehrt, werden verschiedene Möglichkeiten der Täuschung durchgespielt.

Alles beginnt damit, dass der Gefängniskaplan auf K.'s wohlwollende Bemerkung, dass er, K., mit ihm, dem Gefängniskaplan, offen reden könne, erwidert: »Täusche Dich nicht [...].« (FKA P *Im Dom* 42). Und als K. nachfragt, worin er sich nicht täuschen solle, nicht nur antwortet »ÜberIn diesem Gericht«, sondern auch erläuternd hinzufügt: »[I]n den einleitenden Schriften zum Gesetz heisst es von dieser Täuschung: Vor dem Gesetz steht ein Türhüter.« (FKA P *Im Dom* 42). Die Legende selbst, die der Geistliche im Anschluss wiedergibt, ist also eine Darstellung der Selbsttäuschung K.'s beziehungsweise der Selbsttäuschung von Angeklagten im Allgemeinen. Im Gespräch danach plädiert K. in offensichtlicher Identifikation mit dem Mann vom Lande dafür, dass dieser vom Türhüter getäuscht worden sei. Der Gefängniskaplan hingegen überzeugt K. mit einem langen Plädoyer davon, dass der Türhüter ge-

⁴ Vgl. bspw., wie sich Giorgio Agamben bei seiner Deutung der Legende von der Deutung Jacques Derridas absetzt (*Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* [ital. 1995], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 60-66). Für eine Untersuchung dieser bedeutsamen Kontroverse um die Fabel sowie einer weiteren zwischen Walter Benjamin und Gershom Scholem vgl. Massimo Salgaro: »Kann man das Offene öffnen? Benjamin und Scholem, Agamben und Derrida ›vor dem Gesetz‹«, in: Elmar Locher und Isolde Schiffermüller (Hg.): *Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen*, Bozen: edition sturzflüge 2004, 75-90.

⁵ Gerhard Neumann nennt die Erzählung selbst als Beispiel für Texte, die sich auf das Stilprinzip von Umkehrung und Ablenkung hin interpretieren lassen (vgl. »Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹«, in: *DVjs*, Bd. 42 [1968], 702-744, hier: 733).

täuscht worden sei. Die ursprüngliche Selbsttäuschung K.'s hingegen wird nicht mehr explizit erwähnt. Das paradoxe Verhältnis von Türhüter und Mann vom Lande und mit ihm das paradoxe Verhältnis der Legende und der Selbsttäuschung K.'s wird keineswegs gelöst, sondern gleitet ab in immer wieder neue Fragestellungen, die mit der Frage der Täuschung zwar in Zusammenhang stehen, sie aber nur weiter verdunkeln, anstatt sie zu klären.

Im Gleiten des Paradoxes, von dem das Gespräch geprägt wird, bemüht sich K. stets, seine eigene Sichtweise, seinen eigenen Fall und damit auch den thematischen Rahmen des *Processes* im Blick zu behalten. Nachdem der Gefängniskaplan ihn mit langen Ausführungen und unterbrochen von kritischen Nachfragen K.'s davon überzeugt hat, dass der Türhüter getäuscht worden sei, behält K. die von ihm vertretene These, in der sich sein eigener Blick auf sich selbst spiegelt, bei und konzediert:

Es ist gut begründet und ich glaube nun auch dass der T. getäuscht ist. Dadurch bin ich aber von meiner frühern Meinung nicht abgekommen, denn beide decken sich teilweise. Es ist unentscheidend, ob der T. klar sieht oder getäuscht wird. Ich sagte, der Mann wird getäuscht. (FKA P *Im Dom* 57)

Kaum eine Manuskriptseite später nach einem kurzen Wortgefecht zu dieser Behauptung scheint Josef K. mit seiner Feststellung »Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht« (FKA P *Im Dom* 58) den argumentativen Boden unter den Füßen zu verlieren, denn unter der Voraussetzung universaler Lügenhaftigkeit werden Fragen über Täuschungen irrelevant oder unbeantwortbar. Diese Folgen schlagen sich im Heft direkt in dem später gestrichenen Satz nieder: »Als er das gesagt hatte, stockte er.« (FKA P *Im Dom* 58). Direkt im Anschluss an die knapp einseitige gestrichene Passage bewahrt Kafka den Protagonisten vor weiterer Verwirrung, indem er festhält:

K. sagte das abschließend, aber sein Endurteil war es nicht. Er war zu müde, um alle Folgerungen der ~~Erzähl~~ Geschichte übersehen zu können, es waren ~~doch~~ auch ungewohnte Gedankengänge in die sie ihn führte, unwirkliche Dinge, besser geeignet zur Besprechung für die Gesellschaft der Gerichtsbeamten als für ihn. Die einfache Geschichte war unförmlich geworden, er wollte sie von sich abschütteln und der Geistliche, der jetzt ein grosses Zartgefühl bewies, duldete es und ~~antwortete auf~~ nahm K.'s Bemerkung schweigend auf ~~nicht~~, trotzdem sie mit seiner eigenen Meinung gewiss nicht übereinstimmte. (FKA P *Im Dom* 61)

In einer Art Metareflexion nimmt der Protagonist das Gleiten des Paradoxes wahr und die Abwege, auf die es führen kann. *Ungewohnte Gedankengänge* und *unwirkliche Dinge* sind treffende Umschreibungen des von Neumann untersuchten Phänomens. Die Folgen für die Interpretierbarkeit eines durch Umkehrung und Ablenkung geprägten Textes sind nicht minder treffend umschrieben, wenn es heißt, dass die eigentlich »einfache Geschichte [...] unförmlich« geworden war. Ein entscheidender Unterschied zu den Gesprächen im *Schloss* ist das überraschende Schweigen des Geistlichen, der bis dahin noch je-

den Gedanken von K. zu widerlegen verstand. Dadurch wird verhindert, dass das Gleiten des Paradoxes zu einem Abgleiten des *Processes* führt. Bevor sich die Episode im Dom weiter fortspinnen und von K.'s eigenem Fall noch weiter entfernen kann, wird erfolgreich ein Schlusstrich gesetzt, der das Gespräch und damit auch das Zersetzende begrenzt.

Im krassen Gegensatz zu dieser Form der einigermaßen schroffen Begrenzung steht das Gespräch von K. mit Olga im *Schloss*. Dieses Gespräch, das mit dem Begriff »unförmlich« lediglich annäherungsweise beschrieben werden kann, überschreitet fünf Kapitelgrenzen, umfasst dutzende von Manuskriptseiten und ergibt selbst in der Reinschrift der KKA, in der die zum Teil seitenlangen gestrichenen Passagen nicht berücksichtigt worden sind, noch knapp einhundert Druckseiten (S 270-366). Im Zentrum des Gesprächs, das in seiner Weitschweifigkeit selbst von den keineswegs kurzweiligen Gesprächen mit der Wirtin oder mit Pepi nicht erreicht wird, stehen die Ereignisse rund um die Ächtung der Barnabas-Familie durch die Dorf-Bevölkerung. Spiegelt sich in der Erfahrung des Mannes vom Lande mit dem Türhüter K.'s Erfahrung mit dem Gericht, so lässt sich aus den Ereignissen rund um Amalia vieles über das Verhältnis von Dorf und Schloss sowie K.'s Unvermögen, seine Angelegenheit voranzutreiben, lernen. Bei beiden Geschichten werden allerdings mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben. Das Verhalten des Türhüters bleibt ebenso rätselhaft wie das Verhalten der Dorf-Bevölkerung und der Barnabas-Familie. Zudem bieten beide Geschichten keine konstruktiven Lösungsansätze, sondern verkomplizieren lediglich die Konflikte zwischen Josef K. und dem Gericht beziehungsweise K. und dem Schloss.

Am Anfang des Gesprächs mit Olga ist K.'s Gesprächsstrategie der Zurückhaltung offensichtlich. Mit dem *Hans*-Kapitel ändert sich indes nicht nur die Gesprächsführung von K., sondern es ändern sich auch die Gespräche selbst. Im Gegensatz zur investigativen Gesprächshaltung am Anfang des Gesprächs zwischen Josef K. und dem Geistlichen erscheint K. zu Beginn des Gesprächs mit Olga lediglich als Stichwortgeber, der mit einer Empathie ausgestattet ist, bei der kein Eigeninteresse zu erkennen ist. So nimmt K. den Ball, den Olga ihm mit der Redensart, »amtliche Entscheidungen sind scheu wie junge Mädchen«, zuspielt, sofort auf und urteilt darüber, dass es »eine gute Beobachtung« sei und dass amtliche Entscheidungen »noch andere Eigenschaften mit Mädchen gemeinsam haben« (S 273). Es kommt zu freundlichen Nachfragen, die Interesse an den erzählten Gegenständen dokumentieren,⁶ zu einer körperlichen Annäherung auf der Ofenbank, in welcher sich die Empathie körperlich ausdrückt (S 278f.), und schließlich sogar zu einem expliziten Kompliment K.'s., das angesichts der durch Missverständnisse und Missgunst geprägten

⁶ »Du willst doch nicht scherzen; wie kann über Klamms Aussehen ein Zweifel bestehen, es ist doch bekannt wie er aussieht, ich selbst habe ihn gesehn.« (S 276).

früheren Gespräche K.'s mit der Wirtin oder mit Frieda umso erstaunlicher scheint: »Wie erstaunlich klar du denkst!«

Darüber hinaus zeigt sich die Empathie K.'s auch in der Handschrift. Wie sich bei der Annäherung von Hans und K. die Schreibweisen der Buchstaben *H* und *K* einander annähern und es schließlich zu einem symptomatischen *Verschreiber* kommt, so kommt es zu Beginn des Gesprächs mit Olga just bei dem erwähnten Zusammenrücken auf der Ofenbank – »«Für mich nicht minder», sagte K. Und sie rückten noch näher zusammen auf der Ofenbank.« (S 278f.) – zu zwei markanten Veränderungen: Die Schreibweise von *K*. ähnelt sich der Schreibweise von *Ol* an, indem der Buchstabe *K* wie im *Hans*-Kapitel statt der üblichen Schreibweise in zwei Schreibansätzen wie das *Ol* in einem niedergeschrieben wird. Dieser Wechsel vom Schreiben in zwei zu einem Schreiben in einem Ansatz, der bereits im letzten Kapitel bei der Annäherung von Hans und K. beobachtet worden war (vgl. Abb. 7), ließe sich natürlich auch als Hinweis für ein hastiges Schreiben deuten. Noch auffälliger und ungewöhnlicher ist daher die Schreibweise des kleinen Buchstabens *k* am Ende der *Ofenbank*. Wird das kleine *k* normalerweise in einer einfachen fließenden Bewegung geschrieben wie in den *Neuigkeiten* – fünf Wörter nach der »Ofenbank« –, erscheint es am Ende der *Ofenbank* als ein Hybrid aus *K* und *Ol*:

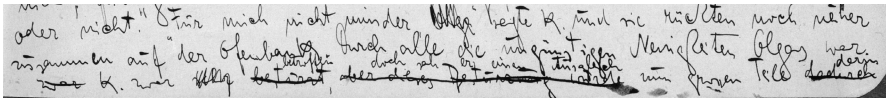


Abb. 10: MS. Kafka 36, 55r. (Ausschnitt verkleinert im Verhältnis 1:1,7; vgl. S 278f.)

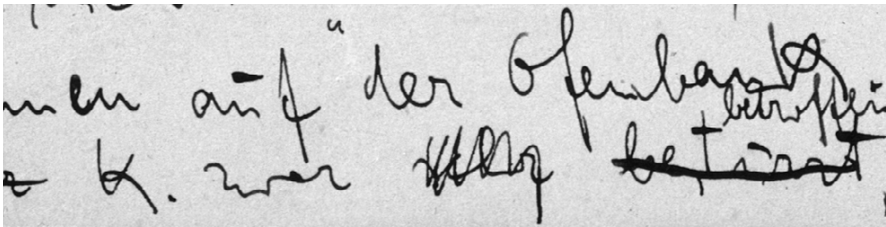


Abb. 11: MS. Kafka 36, 55r. (Ausschnitt vergrößert im Verhältnis 2:1; vgl. S 278f.)

Der dicke Kreis in der Mitte des *k* der *Ofenbank* lässt das *k* fremd erscheinen und ähnelt eher einem gekippten *o* als dem Kreuzungspunkt dreier Linien im *k*. Normalerweise wäre zwischen *Ofenban* und *k* eine Lücke, wie an anderen Wörtern mit einem *n* in der Mitte zu sehen ist. Nur durch den Strich des *t*'s vom in der untersten Zeile eingefügten *betroffen* kommt es nicht zu dem unbeabsichtigten Leseindruck, an der Stelle stünde *Ofenban K*. Wie an der Stelle *bei*

K. oder bei der Überschreibung von K durch *Hans* wird an dieser Stelle die Frage nach K.'s eine Identität aufgeworfen. Wird an der einen Stelle erst aus dem Ich- ein K.-Roman und bei der anderen per Überschreibung K. zu Hans (vgl. Kap. 4.2 und 5.5), so mutiert der auf einer Ofenbank mit Olga zusammengerückte K. an dieser Stelle zumindest für einen Moment in der Schrift zum Ende einer leblosen und stummen Sitzgelegenheit, auf der gesprochen werden kann, die aber selbst nicht fähig ist, ein Gespräch zu führen.

Die Stationen von K.'s Identitätssuche noch einmal kurz im Zeitraffer: Durch die Beziehung mit Frieda wird K. zugleich zu Klamms Konkurrenten und zu einem neuen, wenn auch fremden Mitglied der Dorfgemeinschaft. Seine Identität als Landvermesser des Schlosses ist damit aber weder geklärt noch behördlich anerkannt. Durch Hans lernt K. eine genügsame, asketische Umgehensweise mit derartigen Identitätsproblemen kennen. Die Zurückhaltung, die er von Hans übernimmt und die den Fortgang des Romans bestimmt, gefährdet allerdings seine Identität als Kämpfer in eigener Sache. Was von einer Seite wie Zurückhaltung aussieht, scheint von einer anderen betrachtet Leblosigkeit zu sein. Direkt im Anschluss an die *Ofenban K.* heißt es im Text:

Durch alle die ungünstigen Neuigkeiten Olgas zwar war K. sehr bestürzt betroffen, ~~aber diese Bestürzung wurde~~ doch sah er einen Ausgleich zum großen Teile ~~dadurch~~ darin, dass er hier Menschen fand, denen es, wenigstens äußerlich, sehr ähnlich ging wie ihm selbst, denen er sich also anschließen konnte [...].⁷

Der »Ausgleich« für die von Kafka in »Betroffenheit« verbesserte »Bestürzung« K.'s ist also K.'s Empathie für die verstoßene Familie. Im Gespräch wird diese Zurückhaltung aus Empathie nur von zwei Kontroversen unterbrochen, in denen K. Eigeninitiative zeigt und darum bemüht scheint, dem Gespräch seinen eigenen Stempel aufzudrücken. Es handelt sich um das vehemente Bestreiten der von Olga behaupteten Ähnlichkeit der Fälle Frieda und Amalia sowie um K.'s Plädoyer für die fehlende Eignung von Barnabas als Schlossbote (vgl. S 288-293 und S 307-314). Im Gegensatz zu Josef K. im Dom versucht K. das Gespräch nicht so umzuleiten, dass es sich besser auf seinen eigenen Fall beziehen lässt, stattdessen scheint es sich durch seine Aktivitäten sogar noch weiter davon zu entfernen. K.'s Weigerung, Frieda und Amalia zu parallelisieren, ist zugleich die Weigerung, Amalias Fall zu verallgemeinern und damit die Übertragung auf seinen eigenen Fall zu erleichtern. Desgleichen führt die Frage der beruflichen Eignung Barnabas' weg von einem Verständnis jener geheimnisvollen Kommunikationsprozesse in der Welt von Dorf und Schloss, die Ausschluss oder Förderung einzelner Individuen bewirken. Wie K. zunehmend das Differenzierungsvermögen zwischen Nebensächlichem und Haupt-

⁷ Vgl. S 279, S App. 347 und Abb. 10.

sächlichem verloren geht,⁸ so auch dem Roman, der sich in der zweiten Hälfte mehr und mehr in eine Ansammlung von locker miteinander verbundenen Gesprächsprotokollen verwandelt.

Ungeachtet der offensichtlichen Nebensächlichkeit und ablenkenden Wirkung der von K. angezettelten Diskussion über die berufliche Eignung von Barnabas öffnet sie zwei Nebenausgänge aus dem *Schloss*. Zum einen ist es möglich, die Diskussion als einen Vorläufer des im Folgenden noch genauer untersuchten Gesprächs mit Pepi zu lesen, in dem eine zunehmende Distanzierung K.'s von seiner eigenen Person und seinen eigenen Interessen zu bemerken ist. Die Distanzierung macht sich dadurch bemerkbar, dass er, ohne ein Auge für die Parallelen zwischen ihm und Barnabas zu haben, Barnabas als jemanden, der wie er arbeitssuchend ist und um Anerkennung durch das Schloss buhlt, scharf kritisiert. Fluchtpunkt einer solchen Distanzierung ist das Ende von K.'s Kampf und Anerkennung durch das Schloss und damit auch das Ende des Romans in der Konzeption, wie sie aus den überlieferten Heften herauszulesen ist.

Zum anderen öffnet K. damit implizit und unvermutet einen innerhalb der *Schloss*-Narration eigentlich unmöglichen Ausgang aus der erzählten Welt, der zurück zum *Process* führt. Gleich dem bereits untersuchten Witz »Josef, der alte Gehilfe« hat dieser mögliche Ausgang durchaus etwas von einem fiktiven Witz, wie er in vielen Erzählungen Jorge Luis Borges zu finden ist.⁹ Denn Barnabas als jemand, »der über den Umkreis des Dorfes nicht hinausgekommen ist« (S 288), und doch versucht, Angestellter bei den Schlossbehörden zu werden, ist dem Mann vom Lande in der Legende *Vor dem Gesetz* durchaus ähnlich. Erst durch den Einwurf K.'s werden einige Parallelen oder Feedbackschleifen expliziert, die freilich kaum realer, höchstens fiktiver Teil der *Schloss*-Narration werden könnten, da in der Welt des *Schlusses* der *Process* nicht existiert. Zu denken ist da beispielsweise an die Überlegung, dass er zwar möglicherweise nur mit dem niedrigsten Diener zu tun hat, dieser ihn aber »zu dem nächst höheren führen kann und wenn er nicht zu ihm führen kann, so kann er ihn doch wenigstens nennen und wenn er ihn nicht nennen kann so kann er doch auf jemanden verweisen, der ihn wird nennen können« (S 289). Ein weiteres Beispiel ist K.'s Behauptung, Barnabas habe – und die Formulierung scheint mir vor dem Hintergrund des bis zu seinem Lebensende einigermaßen untätig vor dem Tor wartenden Mannes vom Lande durchaus witzig zu sein – »das Geschenk des Eintritts in jenen Raum [einen Raum im Schloss, M. K.] dazu missbraucht, um untätig dort die Tage zu verbringen« (S 291f.).¹⁰

⁸ Vgl. Malte Kleinwort: »Incidental and Preliminary – Features of the Late Kafka«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 416-424.

⁹ Vgl. Kap. 4 und Jorge Luis Borges: *Fiktionen* [span. 1944], übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs, Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

¹⁰ Für derartige intertextuelle Beziehungen oder Wirkungszusammenhänge bietet sich der medienwissenschaftliche Begriff der *Rückkopplung* an (vgl. Malte Kleinwort: »Rückkopplung als

Abgesehen von diesen kurzen Episoden lebhafter Diskussion ist K. in der ersten Hälfte des Gesprächs mit Olga weniger Gesprächspartner als Stichwortgeber: »Die Brückenhofwirtin?« (S 296) – »Lasemann?« (S 297) – »Und Sortini?« (S 301) – »Und was stand in dem Brief?« (S 302). In der zweiten Gesprächshälfte wiederum wandelt sich K.'s *Empathie* in *Apathie*. Seitenlang erzählt Olga, ohne dass von K. auch nur ein Ton, eine Bewegung oder ein Wort verzeichnet wird. Einmal währt seine Phase radikaler Zurückhaltung 13 Druck- und 8 Manuskriptseiten, ein anderes Mal gar 20 Druck- und 13 Manuskriptseiten.¹¹

Die erste überlange Phase ohne einen Ton von K. wird mit den Worten beendet: »Hier unterbrach K., der bisher ganz versunken Olga zugehört hatte, die Erzählung mit der Frage: ›Und Du hältst das nicht für richtig?‹« Zwar musste ihm die weitere Erzählung darauf Antwort geben, aber er wollte es gleich wissen.« (S 339). Um nicht versunken gänzlich aus dem Gespräch zu verschwinden, fragt K. eine Frage, die kaum als eigener Gesprächsbeitrag angesehen werden kann, die lediglich etwas, das noch erzählt werden wird, zeitlich ein wenig vorzieht.

Auch Josef K. wurde durch das Dozieren des Geistlichen zunehmend apathisch – so wird erwähnt, dass K. »einzelne Stellen aus der Erklärung des G. halblaut für sich wiederholt hatte« (FKA P *Im Dom* 57) –, allerdings wird er selbst aktiv, damit das Gespräch ihn nicht überwältigt. Olga hingegen bricht ihre Rede selbst ab ohne jedes Zutun, und erst nach einer Ruhepause sagt K. etwas Ergänzendes, das lediglich dokumentiert, wie sehr er selbst zum Teil von Olgas Erzählung geworden ist: »Olga brach ab. Es war still bis auf das schwere manchmal röchelnde Atmen der Eltern. K. sagte nur leichthin, wie zur Ergänzung von Olgas Erzählung: ›Ihr habt euch mir gegenüber verstellt [...].‹« (S 360).

Am Ende des Gesprächs ist K. zu jemandem geworden, der etwas ergänzen kann, der eine leicht verschobene Sichtweise auf die Ereignisse wirft, der aber von den Erzählmassen in einer Weise umzingelt scheint wie »K.« in der Anrede von zwei Olga-«Ich»s in einer gestrichenen, fragmentarischen Passage von Olgas Erwiderung auf K.'s Ergänzung: »Und ich, K., ich freilich, habe wohl öfters nicht« (S App. 405). Noch in der korrigierten Fassung lässt sich Olgas Anrede an K. kontextlos als Selbstansprache K.'s lesen: »Wenn aber ich, K., manchmal den Botendienst herabgewürdigt habe [...].« (S 361).

K. scheint hier nur noch vorläufig K.; er ist ein K., das fast schon wieder ein Ich ist, und zwar nicht irgendein Landvermesser-Ich, wie zu Beginn der Arbeit am *Schloss*, sondern ein Olga-Ich. Die Integration in die wundersame Welt der

Störung der Autor-Funktion in späten Texten von Friedrich Nietzsche und Franz Kafka«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner [Hg.]: *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 179-200.

¹¹ Vgl. S 327-339 (MS. Kafka 37, 36r.-43r.) und S 341-360 (MS. Kafka 37, 44r.-56r.).

Schlossgeschichten scheint die Identität des vom Schloss bestellten Landvermessers in spe nicht einfach zu belassen, wie sie ist. Vielmehr droht K. als eine von vielen Stimmen in den Textmassen der Schlossgeschichten zu verschwinden; vorläufig noch K. könnte er schon bald wie in *Vor dem Gesetz* Protagonist einer kurzen rätselhaften »Legende vom Landvermesser« werden, für deren Auslegung die Hilfe von Geistlichen in Anspruch genommen werden sollte, oder er könnte Josefine nacheifern und sich in eine kleine Episode in der unendlichen Geschichte von Schlossgeschichten verwandeln.¹² Hellsichtig betont Olga bei ihren Überlegungen im Zusammenhang mit K. die Vorläufigkeit seiner herausgehobenen Stellung: »Vorläufig aber zielt alles nur auf Dich ab.« (S 362)

Die Tendenz des Verschwindens K.'s setzt sich sowohl in K.'s Gespräch mit Bürgel als auch in dem mit Pepi fort. Während des Gesprächs mit Bürgel praktiziert K. eine besonders offensichtliche Form der Gesprächszurückhaltung: Er beginnt zu schlafen. Dieser Schlaf wiederum schließt K. nicht vom Gespräch aus, sondern macht ihn im Gegenteil noch empfänglicher für Bürgels Ausführungen, da das störende Bewusstsein wie in einer besonders ausgefeilten meditativen Übung oder Selbsttechnik ausgeschaltet wird:

K. schlief, es war zwar kein eigentlicher Schlaf, er hörte Bürgels Worte vielleicht besser als während des frühern totmüden Wachens, Wort für Wort schlug an sein Ohr, aber das lästige Bewusstsein war geschwunden, er fühlte sich frei, nicht Bürgel hielt ihn mehr, nur er tastete noch manchmal nach Bürgel hin, er war noch nicht in der Tiefe des Schlafs, aber eingetaucht in ihn war er, niemand sollte ihm das mehr rauben. (S 415)

Die Zurückhaltung, die sich im Gespräch mit Olga noch als Em- oder Apathie äußert, trägt hier die Züge einer wohlwollenden Passivität und Empfänglichkeit im Übergang vom Wach- zum Traumzustand. Wenige Seiten später, nachdem K. in Gänze eingeschlafen war, brechen auch die Ausführungen Bürgels mit einem impliziten Verweis auf die Fokalisierung vom *Schloss* ab: »Mehr hörte K. nicht, er schlief, abgeschlossen gegen alles was geschah.« (S 424).¹³

Im Gespräch mit Pepi, das mit dem Gespräch von Josef K. mit Kaufmann Beck im *Process* verglichen werden soll, setzt sich die Reihe aus Empathie,

¹² Über Josefine heißt es am Ende von *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*: »Sie ist eine kleine Episode in der ewigen Geschichte unseres Volkes und das Volk wird den Verlust überwinden.« (NSF II 678).

¹³ Selbstredend ist es keine einfache, sondern eine ambivalente Fokalisierung, wie Joseph Vogl nachgezeichnet hat (»Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: DVjs 68 [1994], 745-756). Als bräuchte es für die Offenheit der Fokalisierung noch einen Beweis, wird zwar im Anschluss an das Zitat keine Auskunft über weitere Ausführungen Bürgels gegeben, stattdessen spielt Kafka aber verschiedene Alternativen durch, wie die Szene beendet werden könnte, darunter ebenso eine, die konsequent der Fokalisierung Rechnung trägt, wie zwei andere – für eine davon entscheidet sich Kafka schließlich –, die bei strenger Auslegung der Fokalisierung nicht möglich gewesen wären (vgl. S 424 und S App. 437f.).

Apathie und Halbschlaf fort zu einem temporären Verschwinden. Beide Gesprächspartner, Pepi und der Kaufmann, spiegeln die Situation des Protagonisten, insofern ihre Leben in gleicher Weise durch einen eigenen Prozess beziehungsweise durch einen eigenen Kampf um Anerkennung durch das Schloss geprägt sind. K. und Pepi begegnen sich also wie Josef K. und der Kaufmann auf Augenhöhe. Im Verlauf des Gesprächs mit dem Kaufmann wandelt sich K.'s Einstellung ihm gegenüber von bloßer Neugierde mit einem Hang zu abfälligen Bemerkungen zu echtem Interesse und schließlich in einem letzten Schlenker zur Übernahme von Lenis verächtlicher Meinung vom Kaufmann: »So lieb er ist, so geschwätzig ist er.« (FKA P *Kaufmann Beck Kündigung des Advokaten* 38).¹⁴

Eine derartige Entwicklung ist in K.'s Gespräch mit Pepi nicht zu bemerken, weil es eigentlich erst nach seinem Ende beginnt. Der Hauptteil des Gesprächs ist kein Gespräch im engeren Sinn, sondern lediglich Pepis Vorrede zu einem Gespräch, das selbst wiederum nur wie der Gesprächsanhang zu jener Vorrede anmutet. Aktiv wird K. erst im Supplement des Erzählten, davor ist er weder empathisch noch apathisch, er ist zeitweilig – was im Gespräch von Olga bereits befürchtet worden war (S 339) – als Gesprächsteilnehmer verschwunden. Bereits vor der Ankündigung Pepis, dass sie und die anderen Dienstmädchen K., wenn er denn zu ihnen ziehen sollte, von Frieda »Geschichten erzählen« (S 485) werden, bis er »dessen überdrüssig geworden« (S 485) ist, hat sie ihn praktisch an die Wand geredet. Kein Gesprächspartner ist K. in Pepis Rede, sondern zentraler Gesprächsgegenstand. Als wäre er bereits eine Episode, eine Legende, ein bloß Erzähltes geworden, als würde K. als ein noch Lebendiger, als ein noch Geschichte Machender oder als ein noch Zuhörender nicht mehr vorkommen, nicht mehr ins Gewicht fallen, irrelevant werden.¹⁵ Denn es ist nicht mal klar, ob er bei der Vorrede zum Gespräch tatsächlich stumm da saß oder ob er nicht den Versuch unternahm, etwas anzumerken, Pepi zu unterbrechen, mehr noch: ob er sie nicht tatsächlich unterbrochen hatte und etwas

¹⁴ Als Beispiel für eine abfällige, aber durchaus mit Neugierde vermischte Bemerkung eignet sich: »Sie haben keinen grossen Einblick« sagte K« (FKA P *Kaufmann Beck Kündigung des Advokaten* 10). Ein Beispiel für Josef K.'s echtes Interesse ist: »Hier erfahre ich ja alles« dachte K. und nickte lebhaft mit dem Kopf als könne er dadurch den Kaufmann aufmuntern, alles Wissenswerte zu sagen [...].« (ebd., 29).

¹⁵ Als biographische Parallele für ein derartiges sukzessives Verschwinden bietet sich Kafkas gespenstische berufliche Existenz in den Jahren ab 1917 an. Zeiten monatelanger Freistellung aus gesundheitlichen Gründen münden schließlich in die von Kafka erbetene Versetzung in den vorübergehenden Ruhestand, die im Juni 1922 – also mitten bei der Arbeit am *Schloss* – wirksam zum 1. Juli 1922 angeordnet wird (AS 991-996). Passend dazu ist auch, dass Kafkas Arbeit ab 1921 vor allem im Unterzeichnen von Standardbriefen bestand und nicht mehr in der aufwendigen Bearbeitung der Revisionen bestand (vgl. Klaus Hermsdorf: »Schreibenanlässe und Textformen der amtlichen Schriften Franz Kafkas«, in: AS 11-104, hier: 97-104). Faksimilierte und übersetzte Beispiele für die »Formalisierung der Anstaltsbescheide« (ebd., 101), die von Kafka im Namen des Direktors unterzeichnet worden waren, sind ebenfalls in den *Amtlichen Schriften* zu finden (vgl. AS 769-791).

anmerkte, diese Unterbrechung oder Anmerkung aber nicht verzeichnet worden ist, weil die Vorrede als Teil einer erzählten, erlebten Rede von Pepi wiedergegeben wird, die es nicht ausschließt, dass Regungen oder Einwürfe von K. ausgespart wurden.

Normalerweise zeichnet es die erlebte Rede oder den *style indirect libre* aus, dass Übergänge nicht deutlich markiert werden und es in der Schwebelage bleibt, ob gerade die Erzählstimme oder eine Figurenstimme spricht. Im Falle von Pepi wird der Übergang zwar deutlich markiert, trotzdem bleibt aufgrund der Gesprächssituation ein Schwebezustand. Denn Pepi erzählt es K., und K. ist im *Schloss* derjenige, dessen Stimme sich immer wieder unentscheidbar mit einer neutralen Erzählstimme vermischt.¹⁶ Innerhalb eines Textes, der bereits durch den *style indirect libre* geprägt wird, ist eine Rede eingebettet, die selbst Züge einer erlebten Rede annimmt. Während in den Gesprächen mit Olga oder der Wirtin durch die Personalpronomen *Ich* und *Du* und Unterbrechungen K.'s die Gesprächssituation immer wieder markiert wird, gibt es bei Pepis Rede weder das Eine noch das Andere. Pepi drängt sich erzähltheoretisch an die Stelle von K. Während ansonsten in den Erzählpassagen des *Schlosses* lediglich unklar ist, wie viel K. im Erzählten steckt, ist hier unklar, welches Mischungsverhältnis der Stimmen bei Pepis Rede vorliegt: Ist es lediglich Pepis Stimme oder die Stimme eines externen Erzählers oder gar die Stimme des stummen Zuhörers K.?

Und K. musste sie gar nicht nach ihrem Leid fragen, sie begann selbst gleich zu erzählen, den Blick starr in K.'s Kaffeetopf gerichtet, als brauche sie eine Ablenkung, selbst während sie erzähle, als könne sie, selbst wenn sie sich mit ihrem Leid beschäftige, sich ihm nicht ganz hingeben, denn das ginge über ihre Kräfte. Zunächst erfuhr K., dass eigentlich er an Pepis Unglück schuld sei, dass sie es ihm aber nicht nachtrage. Und sie nickte eifrig während der Erzählung, um keinen Widerspruch K.'s aufkommen zu lassen. (S 452)

Es könnte auch der Beginn eines die Ereignisse im *Schloss* rekapitulierenden neuen *Schloss*-Romans sein, ebenfalls im *style indirect libre*, aber mit Pepi als Protagonistin. Beim Lesen ergeben sich daher Zuordnungsprobleme, wenn man sich die Frage stellt, wie das Ganze in direkter Rede lauten würde. Wäre dann auch von K. die Rede oder von einem *Du*, wäre dann auch von Pepi die Rede oder von einem *Ich*? In weiten Teilen, wenn Pepi offensichtlich Formulierungen aus einer direkten Rede übernimmt, nimmt die Rede Züge eines in erlebter Rede wiedergegebenen Gesprächsprotokolls an, bei dem man nicht weiß, wer wie mit wem gesprochen hat und wie genau das Protokollierte von Pepi präsentiert worden ist: »K. vor allem, denn was will er, was ist er für ein sonderbarer Mensch? Wonach strebt er, was sind das für wichtige Dinge, die ihn beschäftigen und die ihn das Allernächste, das Allerbeste, das Allerschönste vergessen lassen?« (S 455). Sagt Pepi also: »Du vor allem, denn was willst

¹⁶ Vgl. Vogl, »Vierte Person«, s. Anm. 13.

du, was bist du für ein sonderbarer Mensch?«? Oder redet sie gegenüber K. über K. in der dritten Person? Oder erzählt sie über K. davon, was so über ihn, wenn er nicht anwesend ist, gesagt wird im Dorf? Es gibt Passagen, die absurd und komisch wirken angesichts dessen, dass in erlebter Rede K. darüber berichtet wird, was über den abwesenden K. so geredet wird, und sich dieses Gerede in seiner Abwesenheit so anhört, als wäre er anwesend und als würde von ihm eine Antwort erwartet:

Der Landvermesser! Ja, woran denkt denn K.? Was hat er für besondere Dinge im Kopf? Will er etwas Besonderes erreichen? Eine gute Anstellung, eine Auszeichnung? Will er etwas derartiges? Nun, dann hätte er es von allem Anfang an anders anstellen müssen. (S 466)

Nicht nur scheinen diese Fragen von Pepi eine Antwort von dem abwesend anwesenden K. zu verlangen, der anwesend abwesende K. scheint sogar vernommen zu werden. Das eingeforderte Geständnis soll gerade »[j]etzt« möglich sein. Da es in Pepis Erzählung aber nur um das Geständnis des abwesenden K. geht, kann der anwesende K. gar nicht antworten, sondern die Antwort gibt Pepi selbst für ihn:

Schämt er sich denn nicht? Was hat ihn denn an Frieda so bestochen? Jetzt könnte er es doch gestehn. Hat sie ihm denn wirklich gefallen können, dieses magere gelbliche Ding? Ach nein, er hat sie ja gar nicht angesehen, sie hat ihm nur gesagt, dass sie Klamms Geliebte sei, bei ihm schlug das noch als Neuigkeit ein und da war er verloren. Sie aber musste nun ausziehen, jetzt war natürlich kein Platz mehr für sie im Herrenhof. (S 466)

Kaum zu entwirren, das Stimmengewirr dieser kurzen Passage: Scheinen die ersten Fragen durch die Stimme der entrüsteten Dorfgemeinschaft – oder aber auch einer entrüsteten Pepi – geprägt, kann die Antwort zwar ebenfalls dieser Stimme zugerechnet werden als eine Fortsetzung der in den Fragen angedeuteten Unterstellungen, die Antwort scheint aber zugleich auch K. in den Mund gelegt, wenn auch einem abwesenden, gewissermaßen wehrlosen K. Der Abschluss der rhetorischen Antwort wiederum – »und da war er verloren« – trägt die Züge einer neutralen Stimme, die das Geschehene kommentiert. Die Wiederholung des Wortes »jetzt« im zweiten Satz, die sich offensichtlich auf eine andere, frühere Zeit bezieht, als das erste »jetzt«, belegt das referentielle Verwirrspiel, das der Erzählung Pepis zugrundeliegt.

Während die Ausführungen von Kaufmann Beck in direkter Rede den Ton der Prosa nicht beeinflussen, es vielmehr so scheint, als würden jene Ausführungen durch den Ton der sonstigen *Process*-Prosa mehr noch geprägt werden als durch die für jene Figur charakteristische Färbung,¹⁷ kontaminiert Pepis

¹⁷ Das lässt sich vor allem durch auffällige argumentative und tonale Parallelen zwischen den Überlegungen des Kaufmanns und des Malers Titorelli belegen (vgl. FKA P *Kaufmann Beck Kündigung des Advokaten* 30-34 mit FKA P *Advokat Fabrikant Maler* 94-110).

Rede das stimmliche Gefüge des *Schlusses*, da durch sie die Frage nach dem Ursprung und der Art der Stimmen auf den Plan gerufen wird, die auch die folgende Prosa nicht unbeeinflusst lässt. Im Anschluss an das Gespräch mit der Wirtin kommen erzählerische Passagen ohne direkte Sprecherzuordnung kaum noch vor und wenn doch, kommen sie über eins, zwei Sätze nicht hinaus; stattdessen schwankt der Roman zwischen direkter und indirekter Rede, um schließlich unmittelbar vor einer möglichen weiteren großen Erzählung von Gerstäckers Mutter abubrechen (S 495).

Zieht man zum Vergleich mit dem Gespräch im *Process* das kurze Gespräch zwischen Pepi und K. im Anschluss an Pepis Rede heran, so ist auffällig, dass bei der sich wandelnden Einstellung von Josef K. gegenüber dem Kaufmann allein zählt, wie interessant die Ausführungen im Hinblick auf den Fall des Protagonisten sind, während im *Schloss* K. trotz einer ersten vehementen Ablehnung der Darstellung Pepis selbst nicht genau weiß, was mit Pepis Erzählung anzufangen ist. Fließend geht in der ersten längeren Replik von K. die Ablehnung über in das Eingeständnis der eigenen Schwäche und Hilfsbedürftigkeit: »Die Folge dessen ist, dass ich z. B. in diesem Fall viel weniger weiss als Du. Ich kann beiweitem nicht so genau, wie Du, erklären, warum Frieda mich verlassen hat.« (S 480).

Am Ende der ersten Replik von K. scheint dieser wieder dort angekommen zu sein, wo er vor seiner Ankunft bereits war. Vorläufig war er in der Ankunft vor der Ankunft ein namenloser Gast, vorläufig vor der Korrektur ein »Ich«, das wegen einer Landvermesser-Stelle im Dorf angekommen ist, vorläufig dann K., der Landvermesser vom Schloss auf der Suche nach Bestätigung durch das Schloss, um schließlich jemand zu sein, dem Pepi »vorläufig [...] noch alles« (S 478) erzählen musste und der im Verlauf der ihn überwältigenden Geschichten von Olga, Amalia, Bürgel und Pepi seine Widerstandskraft, seine Überzeugungen und vor allem die ihn prägende berufliche Identität verloren hat: »[J]etzt da sie [Frieda, M. K.] weg ist, bin ich fast beschäftigungslos, bin müde, habe Verlangen nach immer vollständigerer Beschäftigungslosigkeit. Hast du keinen Rat für mich, Pepi?« (S 480).

Frappierend ist bereits die Selbstbeschreibung als Arbeitsloser angesichts dessen, dass er bisher stets auf die ihm offerierte Stelle als Landvermesser hingewiesen hatte und im Dorf auch schon als solcher bekannt war. Geradezu widersinnig angesichts der unermüdlichen Anstrengungen K.'s um Anerkennung ist dann aber sein eingestandenes Verlangen »nach immer vollständigerer Beschäftigungslosigkeit« und die Bitte um einen Ratschlag von derjenigen Person, die in ihrer Rede K.'s Verhalten rücksichtslos in Frage gestellt und kritisiert hat. Diese Stelle markiert den Umschlag von Zurückhaltung in Hilf- und Ratlosigkeit.¹⁸

¹⁸ In den drei großen Romanfragmenten Kafkas spielt die berufliche Karriere eine zentrale Rolle, daher ist die Aufgabe aller Karrierebemühungen und praktisch der Wunsch nach Frühverren-

Das zentrale Movens des *Schlusses*, K.'s Kampf um Anerkennung, verkehrt sich ins Gegenteil, in ein Verlangen nach möglichst umfassender *Aberkennung* der beruflichen Eignung und Ausgrenzung aus der Gemeinschaft der Erwerbstätigen. Die Zurückhaltung, die bei Hans eine Immunisierung gegenüber den Herrschaftsansprüchen seines Vaters oder der Schule bewirkt, führt bei ihrer poetologischen Umsetzung im *Schloss* zu Desorientierung und Kontrollverlust.¹⁹ Worum geht es eigentlich noch, wenn K. nicht auf der Suche nach Anstellung und Anerkennung ist, sondern sich sein Verlangen auf eine vollständige Arbeitslosigkeit und die damit verbundene Ausgrenzung richtet? Für sich selbst weiß K. keinen Rat und nicht mehr weiter, und was er zu Pepi zu sagen hat, lässt sich ohne große Schwierigkeiten als eine schonungslose Wiederholung seiner Ausführungen zu Barnabas lesen und damit als eine uneingestandene Generalkritik an seinem eigenen Wunsch um Anerkennung. K. urteilt über Pepi: »Du willst immerfort betrogen worden sein, weil Dir das schmeichelt und weil es Dich rührt. Die Wahrheit aber ist, dass Du für diese Stelle nicht geeignet bist.« (S 481).²⁰ K.'s gegen Pepi gerichtete Anklage ließe sich zum Teil wortwörtlich auch für eine Anklage gegen den um Anerkennung durch das Schloss kämpfenden K. verwenden:

Es ist eine Stelle wie eine andere, für Dich aber ist sie das Himmelreich, infolgedessen fasst du alles mit übertriebenem Eifer an, [...] zitterst für die Stelle, fühlst Dich immerfort verfolgt, suchst alle, die Deiner Meinung nach Dich stützen könnten, durch übergrosse Freundlichkeit zu gewinnen, störst sie aber dadurch und stößt sie ab [...]. (S 482)

Ganz am Ende des Gesprächs mit Pepi dämmert K. etwas von der Ähnlichkeit zwischen ihm und Pepi: »[A]uch ist mir meine Schuld gar nicht klar, nur wenn ich mich mit Dir vergleiche, taucht mir etwas derartiges auf [...].« (S 484). Zu mehr Einsicht kommt es indes nur in einer gestrichenen Passage, in der K. dezidiert das Gemeinsame von ihm und Pepi ausbuchstabiert, um schließlich zu resümieren, dass er »mit Pepi verglichen gewissermassen noch nicht einmal Zimmermädchen« (S App. 474) sei – statt einer fragilen Identität als Landvermesser eine bloße *Noch-nicht-einmal*-Identität als Zimmermädchen. Seine Zu-

tung im *Schloss* sehr überraschend. Zur Bedeutung der Karriere als institutionell regulierter und normalisierter Laufbahn für Kafkas Texte vgl. Lucia Iacomella: »Gesteuerte Entwicklungen, Lebensläufe und Laufbahnen in Franz Kafkas *Der Verschollene*«, in: Roland Innerhofer, Katja Rothe und Karin Harrasser (Hg.): *Das Mögliche Regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kultur-analyse*, Bielefeld: transcript 2011, 279-294.

¹⁹ Reiner Stach wünscht K. zum Ende des *Schlusses* einen Terminkalender, »denn am Ende verliert er die Kontrolle und offenbar mit ihm der Autor« (vgl. *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 507).

²⁰ Auffällig ist, dass K. meint, Pepi wolle »immerfort betrogen worden sein« (S 481) und nicht, sie wolle betrogen werden. In der Bevorzugung des Futur II gegenüber dem Futur I zeigt sich der eigentümliche Charakter dieses rekapitulierenden Gesprächs, in dem die Offenheit der Zukunft mit Blick auf die Vergangenheit in Zweifel gezogen wird.

rückhaltung legt K. im Ungestrichenen nur dort ab, wo er direkt gegen Pepis Wunsch, im Ausschank zu arbeiten, agitiert und damit indirekt seinen eigenen Wunsch nach einer Landvermesser-Anstellung und somit seine Identität als Landvermesser in Frage stellt. Durch diese Infragestellung gerät zugleich die Grundstruktur des *Schloss*-Romans ins Wanken. Bis dahin verfolgte das Romanprojekt K.'s Kampf um Anerkennung. Was aber ist noch zu verfolgen, wenn jener Kampf im Sande zu verlaufen scheint, wenn er von K. nicht mehr geführt wird? Die Dramaturgie der mit Ereignissen und Gesprächen rund um die Landvermesser-Angelegenheit prall gefüllten wenigen Tage und Nächte des *Schlusses* verliert Kontur, wird brüchig und ungewiss.²¹ Nicht, was morgen oder übermorgen ist, steht im Fokus, sondern wie lange sich dieses schwer zu durchschauende Netz aus Ereignissen und Geschichten rund um das Schloss noch hinziehen wird.²² Die letzte Frage, die K. an Pepi richtet, bezieht sich dementsprechend nicht auf ein Morgen oder Übermorgen, sondern auf das Ende des nicht enden wollenden Winters: »Wie lange haben wir noch bis zum Frühjahr?« (S 408).

6.2 ZUM VERREDEN: <FORSCHUNGEN EINES HUNDES>

Die Mitte/Ende 1922 entstandenen <*Forschungen eines Hundes*> fallen in die Zeit von Kafkas Abbruch des *Schloss*-Projekts (vgl. NSF II App. 109). Der Zurückhaltung als verweigerter Gesprächsführung K.'s in den ausufernden Gesprächen nach dem *Hans*-Kapitel entspricht in den <*Forschungen*> die Zurückhaltung in Bezug auf das Vermeiden von eher nebensächlichen Überlegungen und Kommentaren. Wie die Gespräche laufen auch die Forschungen dem Anspruch an prosaische Geschlossenheit zuwider. Nicht nur der sequenzielle Aufbau der <*Forschungen*> verhindert die Entwicklung von Spannungsbögen

²¹ Hartmut Binder resümiert seine Untersuchung des Schreibprozesses, der dem Gespräch mit Pepi zugrunde gelegen haben könnte, im Rückgriff auf grundsätzliche Selbstaussagen Kafkas zu seinem eigenen Schreiben folgendermaßen: »Das Ende dieses Romans ist der aufschlußreichste Beleg für Kafkas Behauptung, er irre beim Schreiben leicht ab, und illustriert seine Beobachtung, daß angefangene Geschichten manchmal ausbrechen und sich verlaufen.« (*Kafka. Der Schaffensprozess*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 38; für die von Binder erwähnten Selbstaussagen Kafkas vgl. Tb 454 und BaF 250).

²² Ritchie Robertson resümiert die Problematik folgendermaßen: »Mit der Entwicklung einer weniger konzentrierten Erzählweise lief er [Kafka, M. K.] Gefahr, sich zu verzetteln und die Kontrolle über den Erzählverlauf zu verlieren. Infolgedessen enthält *Das Schloß* leider einige *longueurs*, besonders den langen Exkurs innerhalb der Geschichte der Barnabas-Familie und das spätere Gespräch zwischen Barnabas und Pepi, das, um die Sache noch schlimmer zu machen, wie ein verlaufgetreues Sitzungsprotokoll in indirekter Rede wiedergegeben ist.« (*Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur*, übers. v. Josef Billen, Stuttgart: Metzler 1988, 295). Bezeichnenderweise hat Robertson bei der obigen Beschreibung des Gesprächs mit Pepi statt K. fälschlicherweise Barnabas als Gesprächspartner genannt. Ein stummer Gesprächspartner kann eben leicht verwechselt werden.

innerhalb des Textes. Im Vergleich mit dem verwandten *Bericht für eine Akademie* erweist sich der Spannungsabbau als Charakteristikum von Kafkas späten Texten.

So selten die Spannung im literaturwissenschaftlichen Diskurs zur Beurteilung von literarischen Texten herangezogen wird, so häufig wird – zumindest in mündlicher Rede – auf die Langeweile als Kriterium für einen vermeintlich minderwertigen literarischen Text Bezug genommen. Wie wirkungsmächtig diese abwertende Klassifikation ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass selbst Texte, die offensichtlich nicht kurzweilig sind, selten explizit als langweilig bezeichnet werden, sofern sie zum anerkannten Kanon gehören. Ein Grund von mehreren dafür ist, dass im Deutschen kein Unterschied zwischen der Spannung als *tension* und der Spannung als *suspense* gemacht wird.²³ Obgleich dieser Unterschied auch im Englischen keineswegs eindeutig ist, liegt es nahe, *tension* auf Widersprüche und Deutungshemmnisse im Text zu beziehen und *suspense* auf das kalkulierte Spiel mit Lektüreerwartungen und den Aufbau von Spannungsbögen.²⁴ Beim späten Kafka ist indes eine tendenzielle Abnahme beider Spannungsformen zu bemerken, die ich im Folgenden exemplarisch untersuchen werde.

Sowohl in Kafkas im Frühjahr 1917 verfasster Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* als auch in den *<Forschungen eines Hundes>* ist das Erzähler-Ich ein Tier.²⁵ In *Ein Bericht für eine Akademie* wendet sich der Affe Rotpeter an die »Hohen Herren« einer Akademie und reagiert damit auf deren Aufforderung, einen Bericht über sein äffisches Vorleben einzureichen (vgl. DzL 299). In der Schwebe zwischen Brief-Roman, Drama und Erzählung wird die Lebensgeschichte von Rotpeter wiedergegeben, die vom Affendasein an der Goldküste bis zum Alltag als anerkannter Künstler reicht. In den *<Forschungen eines Hun-*

²³ Zwei weitere naheliegende Gründe sind die in Deutschland wirkungsmächtige Unterscheidung zwischen *ernsthafter* und bloß *unterhaltssamer* Literatur – bei letzterer ist die Anforderung, dass ein Text spannend zu sein habe, einschlägig – sowie die landläufige Beschränkung der Spannungs-Thematik auf Rezeptionsphänomene.

²⁴ Zum Versuch verschiedene Spannungsformen zu unterscheiden vgl. Gerald C. Cupchik: »Suspense and Disorientation. Two Poles of Emotionally Charged Literary Uncertainty«, in: Peter Vorderer, Hans J. Wulff und Mike Friedrichsen (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1996, 189-197; sowie Malte Kleinwort: »Spannungen bei Kafka«, in: Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen und Daniela Langer (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*, München: edition text+kritik 2008, 265-282, bes. 265-272. Das Kapitel 6.2 ist eine umgearbeitete und kondensierte Fassung dieses Artikels.

²⁵ Auf die Verwandtschaft der beiden Texte wurde schon des Öfteren hingewiesen (vgl. bspw. Kurt J. Fickert: »K.'s Search for Truth in »Forschungen eines Hundes«, in: *Monatshefte* 85 [1993], 189-197), allerdings fanden dabei Unterschiede, die auch für die Charakterisierung der späten Texte von 1922-1924 von Nutzen gewesen wären, kaum Erwähnung. Eine Ausnahme, an die im Folgenden noch angeschlossen werden wird, ist bei Benno Wagner zu finden (vgl. *Der Unversicherbare. Kafkas Protokolle*, unveröffentlichte Habilitationsschrift an der Universität Siegen aus dem Jahr 1998, 373f.).

des> berichtet der Forscherhund ebenfalls aus seinem Leben – wenn auch kursorisch und episodenhaft. Stationen der Erzählung, die an keinen direkten Adressaten gerichtet ist, sind die Begegnung mit den Musikhunden zur Zeit seiner Kindheit, die Begegnung mit einem Lufthund, ein Selbstexperiment zur Nahrungsverweigerung und seine jahrelangen eher dilettantischen Forschungen zur Nahrung und Musik der Hunde (vgl. NSF II 423-482).

Die Leitfrage, die für die auf das Ende der Erzählung ausgerichtete Finalspannung von *Ein Bericht für eine Akademie* verantwortlich ist, lautet meiner Ansicht nach: Wie konnte sich der zum Bericht aufgeforderte Rotpeter von einem Affen in einen Menschen verwandeln? Auch wenn die Frage in ihrer Banalität weit hinter der Komplexität des Textes zurückbleibt, scheint sie mir doch diejenige zu sein, die nach den Regeln des *suspense* die meiste Leseraufmerksamkeit auf sich zieht. Der Textaufbau entspricht trotz aller Schlenker und rhetorischen Kniffe der *suspense*-Ordnung, insofern Rotpeter nach einer kurzen scheinbaren Abweisung der Bitte zur Berichterstattung durchaus chronologisch seine Verwandlung vom Affen zum Künstler nachzeichnet, um am Ende des Berichts wieder in seiner eigenen Gegenwart anzukommen.

Wie verhält es sich im Vergleich dazu mit den <Forschungen eines Hundes>? Die Frage, die für den *suspense* verantwortlich gemacht werden könnte, ist ungleich schwerer zu formulieren, was bereits ein deutliches Indiz dafür ist, dass der *suspense* geringer ist als beim *Bericht für eine Akademie*, auch wenn in vielen Fällen eine Verflechtung unterschiedlicher Spannungsbögen den *suspense* ausmachen. So wirkungsmächtig verschiedene *suspense*-Spannungen auch miteinander verwoben sind, sie reichen in ihrer Wirkung nicht an die einer einzigen, für alle offensichtlichen *suspense*-Spannung heran. Drei mögliche Fragen, die für den *suspense* verantwortlich gemacht werden könnten, werde ich im Folgenden untersuchen.

Eine erste Frage könnte lauten: Was ist dem Erzähler-Ich widerfahren? Diese vielleicht allgemeinste aller möglichen Fragen könnte an so gut wie jede Erzählung herangetragen werden. Die damit verbundene Spannung kann sich allerdings nur durch den Reiz des Erzählten über längere Zeit halten – hier wäre zu bewerten, welcher Grad von Spannung bei den Episoden über die Musikcombo, die Lufthunde und den Selbstversuch im Hungern zu finden ist – und dürfte für sich genommen einen eher geringen Spannungsfaktor haben. Außerdem würde sich dadurch schwerlich eine Finalspannung generieren lassen.

Was könnte, so eine zweite mögliche Frage, die kleine Bruchstelle zwischen dem Erzähler-Ich und seinen Mithunden sein, die im zweiten Satz erwähnt wird? (Vgl. NSF II 423). Für diese Spannung braucht es schon eine aufmerksame Lektüre, bei der ein Sinn für das Kleine, Unscheinbare entwickelt wird, der vor allem beim literaturwissenschaftlichen Forscher-Blick vorauszusetzen ist, nicht aber bei allen Lesenden. Eine dritte etwas offener formulierte Frage

könnte lauten: Welche Konflikte verbergen sich hinter der komplexen Anfangssequenz? Diese ebenfalls literaturwissenschaftlich gefärbte Frage wird im Fortgang der Erzählung kaum einer Klärung, sondern bloß einer weiteren Verästelung und Wiederholung näher gebracht. Zum Ende hin verläuft sich die unbetiteltete Erzählung mehr und mehr, und es ist ungewiss, ob sie überhaupt ein definitives Ende gefunden hat, denn Kafka beginnt nach Beendigung der Erzählung mit einer leicht veränderten Abschrift der Erzählung, die er aber nach wenigen Seiten abbricht.

Es sollte deutlich geworden sein, dass der *Bericht für eine Akademie* im Vergleich zu den *<Forschungen eines Hundes>* der im Sinne des *suspense* spannendere Text ist. Wie verhält es sich nun aber mit der Spannung als *tension*? Für die Spannung als *tension* ist es schwieriger als beim *suspense*, sich auf einheitliche Analysekriterien und ein verbindliches Analyseinstrumentarium zu einigen. Die Suche nach für einen Text charakteristischen Gegensätzen bietet sich als der offene Ausgangspunkt einer jeden *tension*-Analyse an. Was ist aber ein für einen Text wichtiger Gegensatz? Denkbar sind Gegensätze auf der Ebene der Figuren, der Handlung, der Motive oder auch auf der sprachlichen Ebene. Entscheidungskriterium für die Auswahl sollte stets der Text und damit die Bedeutung der Gegensätze oder Spannungen für denselben sein.

Der *Bericht für eine Akademie* speist seine Dynamik aus dem offen ausgetragenen Gegensatz zwischen Affe und Mensch, der bis in kleinste sprachliche Wendungen fortwirkt: einerseits die Entwicklung eines Menschen, andererseits die Dressur eines Tieres, zusammen eine »vorwärts gepeitschte Entwicklung« (DzL 299) oder einerseits der bloße, auch für Affen erlernbare Handschlag und andererseits die mit derartigen Handlungen verbundenen Kommunikationssignale, zusammen das hintersinnige »Handschlag bezeugt Offenheit« (DzL 300). Für den *Bericht für eine Akademie* charakteristisch sind nun aber weniger diese für Kafka typischen oszillatorischen Miniaturen als der Tonwechsel von einem Satz auf den anderen. Dieser Tonwechsel gehört sicherlich in das Ensemble von Gründen, warum der *Bericht für eine Akademie* der wahrscheinlich am häufigsten auf einer Bühne aufgeführte Text Kafkas ist. Rotpeter beginnt den Bericht über seine Verwundung mit den Worten: »Der letzte Schuss traf mich unterhalb der Hüfte. Er war schwer, er hat es verschuldet, dass ich noch heute ein wenig hinke.« (DzL 301). Im darauf folgenden Satz wechselt der nüchterne Ton des Berichterstatters aber schon in den expressiven Ton eines aggressiven Pressehassers. Rotpeter fährt fort:

Letzthin las ich in einem Aufsatz irgendeines der zehntausend Windhunde, die sich in den Zeitungen über mich auslassen: meine Affennatur sei noch nicht ganz unterdrückt; Beweis dessen sei, dass ich, wenn Besucher kommen, mit Vorliebe die Hosen ausziehe, um die Einlaufstelle jenes Schusses zu zeigen. Dem Kerl sollte jedes Fingerchen seiner schreibenden Hand einzeln weggeknallt werden. (DzL 301)

So durchkreuzt die expressive Affennatur im *Bericht für eine Akademie* immer wieder das nüchterne anerzogene Menschenwesen Rotpeters. Der Gegensatz wird in der Erzählung als ein gleitendes Paradox entwickelt, das nicht aufgelöst, sondern immer wieder verschoben wird. Trotz des Fortgleitens behält das, was am Verhältnis von Affe und Mensch paradox ist, zum Beispiel die ungewöhnliche Nähe und die überraschenden Entwicklungsmöglichkeiten von einem zum anderen, bis zum Schluss seine Kraft und Bedeutung.

Ungleich subtiler ist der die <*Forschungen eines Hundes*> prägende Gegensatz zwischen dem Forscherhund und der Hundeschafft. Nicht wirklich ein Gegensatz ist es, der sie trennt, sondern lediglich die als möglicher Referenzpunkt einer *suspense*-Spannung erwähnte »kleine Bruchstelle« (NSF II 423) zwischen Hund und Hundeschafft. Die Bruchstelle markiert den Punkt, an dem Forscherhund und Hundeschafft unterschieden werden können, an denen sich etwas Inkongruentes zwischen ihnen zeigt. Da die Bruchstelle aber immer wieder aufs Neue markiert wird, kommt es im gleichen Maße zu einer Inszenierung des Gegensatzes oder der Differenz wie der Verwandtschaft oder der Identität. Zum »[z]urückgezogen« und »einsam« lebenden, nur mit den Untersuchungen beschäftigten Forscherhund dringen doch auch »Nachrichten« durch, und auch er lässt »hie und da« von sich hören (vgl. NSF II 424), außerdem zweifelt der Hund, ob er mit seinen Forschungen »wirklich so allein« (NSF II 445) gewesen ist. »[T]rotz [der] Sonderbarkeiten, die offen zu Tage liegen,« schlägt er »doch nicht völlig aus der Art«, denn auch mit der Hundeschafft ist es »überhaupt sonderbar bestellt« (vgl. NSF II 424f.). Schließlich wird die Bruchstelle zwischen Forscherhund und Hundeschafft als eine Störung innerhalb der Hundeschafft identifiziert, die der Forscherhund explizit nicht »als kleinen Fehler« (NSF II 426) vernachlässigt. Sein Lebensrückblick ist zugleich die Suche nach dem »entscheidenden alles verschuldenden Fehler, den ich vielleicht begangen habe« (NSF II 444). *Suspense* und *tension* kreuzen sich in diesen rätselhaften Momenten der Störung durch diffuse Fehler, die Forscherhund und Hundeschafft zugleich gemeinsam haben und voneinander trennen.

Während in *Bericht für eine Akademie* das paradoxe Verhältnis zwischen Affen und Menschen auf vielfältige Art und Weise beleuchtet wird, ist das Verhältnis zwischen Forscherhund und Hundeschafft in den <*Forschungen eines Hundes*> derart mysteriös, dass weder ein Paradox noch eine Umkehrung Kontur gewinnen, stattdessen nur ein fortwährendes Gleiten und eine permanente Ablenkung. Reiner Stach schlägt bei seinen Überlegungen zum »späten literarischen Stil« von Kafka vor, die <*Forschungen eines Hundes*> wie auch den <*Bau*> als »Bedenkenprosa, Erörterungsprosa« aufzufassen.²⁶ Der Spannungsaufbau im Sinne von *tension* wie von *suspense* wird durch den narrativen Aufbau der <*Forschungen*> erschwert, wenn nicht gar verhindert. Nicht nur werden die Forschungsschwerpunkte lediglich in lockerer serieller Anordnung

²⁶ Vgl. Stach, *Die Jahre der Erkenntnis*, s. Anm. 19, 589.

miteinander verknüpft, die Darstellung selbst zeichnet sich durch eine eklatante Langatmigkeit aus. Wie die Gespräche im *Schloss* unförmig werden und alles, was roter Faden sein könnte, aufzutrennen scheinen, so arbeiten die <Forschungen> dem Aufbau von Spannungs- oder Handlungsbögen entgegen, zielen nicht auf ein abgerundetes Ende, sondern auf ein Ermüden und Verenden hin. Die Ermüdung liegt auch darin begründet, dass die <Forschungen> als eine auto-interpretative Maschine viele der beschreibenden Begriffe, die an sie herangetragen werden können, in ihren Erzählfluss integriert haben. Prekär wird dieses Prinzip, wenn neben den Lufthunden auch der Forscherhund selbst mitsamt seinen Forschungen »durch eine fast unerträgliche Geschwätzigkeit« (NSF II 449) charakterisiert werden können. Bereits im zweiten Satz der Erzählung heißt es:

Wenn ich jetzt zurückdenke und die Zeiten mir zurückrufe, da ich noch inmitten der Hundeschaft lebte, teilnahm an allem was sie bekümmert, ein Hund unter Hunden, finde ich bei näherem Zusehn doch, dass hier seit jeher etwas nicht stimmte, eine kleine Bruchstelle vorhanden war, ein leichtes Unbehagen inmitten der ehrwürdigsten volklichen Veranstaltungen mich befiel, ja manchmal selbst im vertrauten Kreise, nein, nicht manchmal, sondern sehr oft, der blosser Anblick eines mir lieben Mithundes, der blosser Anblick, irgendwie neu gesehn, mich verlegen, erschrocken, hilflos, ja mich verzweifelt machte. (NSF II 423)

Praktische Zurückhaltung heißt beim Forscherhund: Keine klaren Antworten auf die selbst gestellten Fragen Geben, sondern immer weiter Grübeln, Relativieren und sich selbst Zurücknehmen. Während im Barock der Blick des Hundes mit der Melancholie verbunden wird,²⁷ wird in den <Forschungen> nicht nur der Forscherhund durch den Blick des schweigenden Nachbarhundes »ganz melancholisch« (NSF II 459), sondern seine Rede selbst eine melancholische. Das Rasonnieren kommt zu keinem Ende; mit einer unerbittlichen Denkwalze walzt der Forscherhund über jede mögliche Spannungsklimax hinweg, so dass bloß noch spannungsarme Unebenheiten übrig bleiben. Im Verlauf der <Forschungen> wird alles, was zum Spannungsaufbau führen könnte, zerredet, jegliche Spannung zergeht in der mäandernden Diktion des Möchtegern-Wissenschaftlers. Selbstentlarvend gibt der Forscherhund als Gefahr bei der Untersuchung seiner Begegnung mit den Musikkünstlern und bei der Untersuchung von überhaupt allem an: »Überdies kann man es natürlich – wie der treffende Ausdruck lautet – ›verreden‹, so wie alles [...]«.« (NSF II 433).

In den <Forschungen> werden aber nicht bloß Belanglosigkeiten oder Petitesen verredet, verredet werden eine Reihe von relevanten zeitgenössischen Diskursen,²⁸ und verredet werden Motive und Themen, die für Kafkas späte Texte

²⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 203-430, hier: 324 u. 329f.

²⁸ Vgl. Wagner, *Der Unversicherbare*, s. Anm. 25, 381-474.

konstitutiv sind. Die Rekapitulation des Vorfalles mit der Musik-Combo aus der Kindheit des Forscherhundes liest sich auf den ersten Blick wie eine ebenso geschwätzige wie unkundige Rekapitulation der Künstlerthematik, wie sie in *Erstes Leid* und *Ein Hungerkünstler* entwickelt wird. Tatsächlich wird dabei eindringlich vor Augen geführt, welche Konsequenzen es hat, wenn statt eines professionellen Impresarios ein dilettantischer Berichterstatter zwischen Künstler und Publikum tritt. Tatsächlich verhält sich der Forscherhund direkt im Anschluss an den Vorfall wie das Zerrbild eines Impresarios, der die Leute auf die Künstler aufmerksam machen will, auch wenn er das aus Gründen der moralischen Empörung und nicht der wirtschaftlichen Kalkulation macht.

Ich lief umher, erzählte und fragte, klagte an und forschte und wollte jeden hinziehen zu dem Ort wo alles geschehen war und wollte jedem zeigen, wo ich gestanden hatte und wo die sieben gewesen und wo und wie sie getanzt und musiziert hatten, und wäre jemand mit mir gekommen, statt dass mich jeder abgeschüttelt und ausgelacht hätte, ich hätte dann wohl meine Sündlosigkeit geopfert und mich auch auf die Hinterbeine zu stellen versucht, um alles genau zu verdeutlichen. (NSF II 424f.)

In den <Forschungen> werden die für den späten Kafka konstitutiven Schwierigkeiten, der Vorläufigkeit zu entkommen und Nebensächliches auszuschließen, als Bestandteile eines heiteren, die wissenschaftliche Rede parodierenden Geredes präsentiert. Nicht nur die Arbeit der Impresarios wird auf die Schippe genommen, auch die Hungerkunst bei den Hungerexperimenten des Forscherhundes oder die Trapezkunst bei der Episode mit den Lufthunden. Wie ein Harlekin, der von sich selbst als Harlekin nichts weiß und unfreiwillig Rollen spielt und überzeichnet, bläht er die bereits bei den Lufthunden »fast unerträgliche Geschwätzigkeit« auf, um seine eigenen »philosophischen Überlegungen« und »Beobachtungen« kundzutun (vgl. NSF II 449) und im Anschluss an seine eigentlich schon abgeschlossenen Bemerkungen zu den Lufthunden zu fragen, ob und wie und wann sie sich wohl fortpflanzen würden (vgl. NSF II 450).

Gibt es im *Schloss* nur vereinzelt Witze, die nur witzig sind, wenn auf ein Wissen außerhalb der *Schloss*-Narration Bezug genommen wird (vgl. Kap. 42. und 7.3), spinnt Kafka in den <Forschungen> ein dichtes intertextuelles Netz, in dem er sich beständig selbst hochnimmt. Wie er im Telefongespräch vom *Schloss* auf den Protagonisten des unabgeschlossenen und unveröffentlichten *Processes* und ein ihm im Hotel in Spindelmühle widerfahrenes Ereignis Bezug nimmt (vgl. Kap. 4.3), so bezieht er sich in den <Forschungen> auch auf ganz persönliche und kaum zur Veröffentlichung gedachte Textfragmente. Kurz vor dem Abbruch des Textes nimmt er beispielsweise aus den Kurztexten im letzten *Schloss*-Heft das Motiv des Fortkommens auf (vgl. NSF II 476-479 und 505-513). Lässt es sich in den Fragmenten als Chiffre für den Wunsch vom *Schloss*-Projekt loszukommen lesen, erscheint es mit der Kenntnis jener Texte

wie die Parodie jener Chiffre: Der Jagdhund als Selbstparodie eines Autors, der es nicht schafft, vom *Fortkommen* schreibend von ausgefertigten Schreibprojekten loszukommen, um zu neuen zu gelangen. Der Forscherhund wiederum als personifizierte Schreibstörung macht sich über die neurotischen Befindlichkeiten von Schriftstellern im Allgemeinen und Kafka im Besonderen lustig, wenn er den Jagdhund animiert, doch trotz der Anwesenheit des Forscherhundes zu jagen oder das Jagen »heute« einfach sein zu lassen, und schließlich anmerkt: »Ich muss fortgehn, Du musst jagen«, sagte ich, »lauter müssen.« (NSF II 477).

Entwickelte Kafka Ende 1921 die Projekte eines *anderen* Tagebuchschreibens und der kaum noch biographischen Selbstuntersuchungen als eine Art initiales Hilfsprogramm für sein Schreiben (vgl. Kap. 3), parodiert er jene Bemühungen und die damit verbundenen Vorstellung von Fortschritt und Veränderung, indem er die *<Forschungen>* als eine autobiographische Rekapitulation des Forscherhundes präsentiert, die das Scheitern an dem Vorhaben, durch eine derartige Rekapitulation einen Fortschritt zu erzielen, dokumentieren.²⁹ Alles ist eingefärbt von der regressiven Ernüchterung im ersten Satz der *<Forschungen>*, der im Wissen des Folgenden auch als Losung oder Motto gelesen werden könnte: »Wie sich mein Leben verändert hat und wie es sich doch nicht verändert hat im Grunde!« (NSF II 423)

Ebenso gründlich wie überzeugend hat Benno Wagner in seiner Habilitation anhand der *<Forschungen>* nachgezeichnet, wie zeitgenössische Diskurse zur Assimilation der Juden von Kafka literarisch verarbeitet worden sind.³⁰ Vor allem Kafkas Protokolle und Transformationen von Schriften Hans Blüchers werden von Wagner untersucht. Den strukturellen Unterschied zwischen den *<Forschungen>* und dem *Bericht für eine Akademie* umreißt Wagner folgendermaßen:

Erst in *FH* [*<Forschungen eines Hundes>*, M. K.] gelingt es Kafka, die »Judenfrage« jenseits der rassenontologischen diskursiven Apriori (in *BA* [*Ein Bericht für eine Akademie*, M. K]: Lebensgeschichte des verwundeten Affen → Stammesgeschichte »der Juden«) zu verhandeln, auf denen sie selbst basiert, ihr mit seiner biopoetologischen, intensiven Expertise in den Rücken zu fallen, indem er sie zur alle empirischen Bevölkerungen der »entwickelten« Länder betreffenden »Hundefrage« transformiert.³¹

Durchaus vereinbar mit der Diagnose von Nicolas Berg, dass in Kafkas späten Texten seine »großen Themen [...] noch einmal in neuer Konsequenz durch-

²⁹ Nach Michael L. Rettinger bleibt »das Leben des Forscherhundes ein strategisches Provisorium bis zum Tode« (vgl. *Kafkas Berichterstatte. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003, 226).

³⁰ Vgl. Wagner, *Der Unversicherbare*, s. Anm. 25, 309-474.

³¹ Vgl. ebd., 373.

dacht wurden«,³² stellt Wagner zwischen dem *Bericht für eine Akademie* und den <Forschungen> eine Perspektivverschiebung fest, die es erleichtert, der Komplexität der zeitgenössischen Assimilationsdiskurse gerecht zu werden. Wie in so vielen anderen späten Texten tritt eine biopolitische »kollektive Problematik« in den Vordergrund, die in den <Forschungen> »durch die individuelle Problematik des Erzählers nicht *abgebildet wird*, sondern die [...] diese biographische Problematik *effektiv hervorbringt*«. ³³ Sind in dem *Bericht für eine Akademie* Fragen der Disziplinierung eines einzelnen Individuums zentral, sind es in den <Forschungen> Fragen der Veränderbarkeit des allgemein üblichen Verhaltens der Hunde. Die <Forschungen> verdeutlichen einprägsam, dass die stärkere Fokussierung auf Fragestellungen der Kontrollgesellschaft auf narrativer Ebene mit einem Spannungsverlust einhergeht.³⁴

Die Assimilation qua Disziplinierung, die im *Bericht für eine Akademie* sowohl die Spannung als *suspense* als auch die Spannung als *tension* ausmacht, hat in den <Forschungen> je schon stattgefunden; daher stimmte im Hundeleben des passionierten Hobbyforschers eben etwas, wie es im zweiten Satz heißt, »seit jeher« (NSF II 423) schon nicht. Im *Bericht für eine Akademie* wird der auch für interkulturelle oder anthropologische Dynamiken relevante Konflikt der Assimilation qua individueller Disziplinierungstechniken ausgetragen und exemplarisch vorgeführt,³⁵ bei den <Forschungen> sind jene Formen der Assimilation nicht Teil der Lebensgeschichte des Hundes, sondern Teil einer für ihn unzugänglichen mythologischen Vergangenheit. Dem spannungsgeladenen Verhältnis von Affen und Menschen im *Bericht für eine Akademie*, also nach der frühen Deutung Brods dem Verhältnis von Juden und Nichtjuden,³⁶ korrespondiert in den <Forschungen> das Verhältnis zwischen Forscherhund und anderen Hunden, also zwischen einem assimilierten, deutschen Westjuden in Prag und den mehr aus Berichten und Theaterstücken denn alltäglicher Erfahrung bekannten Ostjuden.³⁷ Das Verhältnis zu den Nicht-Hunden/-Juden findet kaum eine Erwähnung. Nur in einer kurzen Passage ist davon die Rede, dass es »vielerlei Arten von Geschöpfen ringsumher« (NSF II 425) geben würde; ihnen begegnet der Forscherhund mit Gleichgültigkeit. Das

³² Nicolas Berg: »<Forschungen eines Hundes>«, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 330-336, hier: 335.

³³ Vgl. Wagner, *Der Unversicherbare*, s. Anm. 25, 373f., Kursivierung von Wagner.

³⁴ Zur Unterscheidung von Disziplinar- und Kontrollgesellschaften vgl. Gilles Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 254-262.

³⁵ Vgl. Gerhard Neumann: »Kafka als Ethnologe«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg i. Br.: Rombach 2006, 325-345.

³⁶ Gleich nach der ersten Lektüre des *Berichts für eine Akademie* schrieb Brod in der Zeitschrift *Selbstwehr* am 9. Januar 1918 über die Erzählung, sie sei die »genialste Satire über die Assimilation der Juden, die je geschrieben worden ist« (vgl. Jürgen Born: *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinem Lebzeiten 1912-1924*, Frankfurt a. M.: Fischer 1979, 128).

³⁷ Vgl. bspw. Robertson, *Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur*, s. Anm. 22, 354-368.

von der thematischen Exposition her naheliegende, Spannung versprechende Verhältnis von Juden und Nicht-Juden, dem in der Diktion der *<Forschungen>* wahrscheinlich das durch Disziplinierung geprägte Verhältnis von Herr und Hund entsprechen würde, wird ausgeklammert. Statt groß angelegter Spannungsbögen in einer individuellen Assimilationsgeschichte ein permanentes Abarbeiten an den Aufgabestellungen einer fraglichen Identität.

7. KAPITEL: KEIN ENDE, ENDSPIELE VOM SCHLOSS

Altes Linnen! Pause. Dich behalte ich. Er nähert das Taschentuch seinem Gesicht, bedeckt sein Gesicht mit dem Taschentuch, läßt die Hände auf die Armlehnen sinken und bewegt sich nicht mehr.¹

Das Schloss hat kein Ende, aber es hat Fluchtlinien, Nebenausgänge und Ausläufer. Gerade dort, wo häufig nur ein Scheitern oder ein Unvermögen, ein Fehler oder eine Schwachstelle vermutet werden, zeigt sich das innovative Potential von Kafkas Spätstil.² In der Persistenz eines ruhelosen, fortwirkenden Romanprojekts werden für Kafka neue literarische Gestaltungsformen sichtbar. Indes kommt statt einer verwirklichten Innovation ein innovatives Potential zum Vorschein; auch das Neue hält sich in der Indifferenzzone des Unfertigen. Drei Endspiele vom *Schloss*, die sich vor allem durch ihre je eigene Distanz zum *Schloss* unterscheiden lassen, sollen im Folgenden vorgestellt werden: Zuerst als eine Fluchtlinie innerhalb des *Schlusses* die Präsentation der Kleider der Herrenhofwirtin, dann als eine Art Nebenausgang ein Fragment aus dem sechsten *Schloss*-Heft, das in einem prekären Verhältnis zum *Schloss* steht, und zuletzt *Das Ehepaar* und drei weitere fragmentarische Prosastücke, in denen eine K.-Figur vorkommt, als Ausläufer vom *Schloss*.

7.1 KLEIDER MACHEN LEUTE UND LEUTE MACHEN KLEIDER

Als ein unbezweifelbarer Bestandteil des *Schlusses* befindet sich die Präsentation der Kleider der Herrenhofwirtin in nächster Nähe zum Abbruch vom *Schloss*. Diese Szene zeigt eine markante Fluchtlinie aus dem *Schloss* heraus auf: Es scheint ein Roman möglich, der nicht auf das Innere des Schlosses, auf die Funktionsweise der Schlossbehörden gerichtet ist, sondern auf das bloß Sichtbare, Scheinbare, die Kleidung als alltägliches Oberflächenphänomen. Als

¹ Samuel Beckett: *Fin de Partie* • *Endspiel* [frz. 1956], übers. v. Elmar Tophoven, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 131.

² Werner Hamacher kritisiert in seinem Essay die auch in der Kafka-Forschung verbreitete Faszination für das Scheitern als einer »Grundfigur der Moderne« (*Die Geste im Namen. Benjamins Kafka-Lektüre*, in: *Entferntes Verstehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998. 280-324, hier: 280-282), weil dort weiterhin der »Standard des Gelungenen« wirksam ist (vgl. ebd., 284). Mithilfe von Walter Benjamins Kafka-Deutung arbeitet Hamacher eine Form des Scheiterns heraus, die sich jenseits dieses Standards durch eine »aporetische Position« der Sprache erklären lässt (vgl. ebd., 322).

literarische Vergleichsmöglichkeiten bieten sich die Dekadenzliteratur oder französische Gesellschaftsromane an. Die für den Spätstil charakteristische Lockerung des konzeptionellen Zugriffs hat mit der Kleidung eine Nebensächlichkeit in den Vordergrund gerückt, die selbst als ein eng mit dem Stil verbundener Motivkomplex zu betrachten ist.

Mark M. Anderson hat in seiner vielbeachteten Studie *Kafka's Clothes* die Bedeutung der Kleidung in Kafkas Texten bereits eingehend untersucht.³ Auf überzeugende Weise gelingt ihm der Nachweis, dass sich hinter diesem Motivkomplex Kafkas Auseinandersetzung mit Elementen des Habsburger *Fin de Siècle* verbirgt. Vor allem in seinen frühen Texten, aber auch in späteren werden von ihm über die Kleidung eine Reihe von zeitgenössischen Diskursen verhandelt.⁴ Über die Kleidung in Kafkas frühen Texten schreibt Anderson:

Clothing functions here as a metaphor for the instability and contingency of modern life, which has migrated to the surface of things. But it also serves as a self-referential metaphor for the linguistic signs, the ›clothes‹ of language, which circulate on a horizontal plane in the text like fashion commodities in society.⁵

Beide Momente, die auf die Oberflächen der Dinge übergegangene Unsicherheit und Kontingenz des modernen Lebens und die Verknüpfung mit den wie Modewaren zirkulierenden sprachlichen Zeichen, spielen auch im *Schloss* eine tragende Rolle. Allerdings zeigt sich dort eine für den späten Kafka charakteristische Verschiebung. Der Referenztext für die Kleider-Szene ist das Kurzprosastück *Kleider*, das als eine der ersten Veröffentlichungen Kafkas im Band *Betrachtung* erschienen ist und das zugleich Teil des Novellenprojekts *Beschreibung eines Kampfes* ist. Wie trotz oder wegen der Verwandtschaft vom späten Hungerkünstler mit dem frühen Beter die Differenzen deutlich zu Tage treten (vgl. Kap. 5.7), so lässt sich auch bei den frühen und späten Kleidern Gemeinschaftliches finden, durch das die Unterschiede, die denen bei Beter und Hungerkünstler sehr nahe sind, an Prägnanz gewinnen.

In beiden Texten ist die Vergänglichkeit der Schönheit mithin die Vergänglichkeit der Kleider das zentrale Thema. Der Text *Kleider* wird in einer für Kafka typischen Konstruktion durch die Spannung zwischen den ersten beiden Absätzen bestimmt,⁶ durch den überraschenden Perspektivwechsel von einer Reflexion über die Schönheit von Kleidern zu einer Reflexion über die Schönheit von Mädchen (vgl. DzL 28f.).⁷ So wird die Problematik, dass sich Kleider

³ Vgl. Mark M. Anderson: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, New York, Oxford: Oxford Univ. Press 2000.

⁴ Vgl. ebd., 13-18.

⁵ Ebd., 13f.

⁶ Im Aufbau ist *Kleider* dem in Kap. 4.5 eingehend untersuchten Text *Auf der Galerie* sehr ähnlich, der ebenfalls durch die Spannung zwischen dem ersten Absatz und dem, was dann folgt, bestimmt wird.

⁷ Im Kontext von *Beschreibung eines Kampfes* geht dem Wechsel indes schon ein Wechsel von der menschlichen Schönheit zur Schönheit der Kleider voraus, da es direkt vor dem Satz, der in

mit der Zeit abnutzen und dass sie nicht mehr als schön angesehen werden, wenn jeden Tag die gleichen getragen werden, eins zu eins auf das körperliche Äußere von Mädchen verschoben, das ja ebenfalls vergänglich und kaum veränderbar ist. Deutlich sind dahinter die Konturen der Sprachskepsis des *Fin de Siècle* zu erkennen.⁸ Es äußert sich ein tief sitzendes Misstrauen gegenüber den hier als Mädchenkörper vorgestellten Worten.⁹ Selbst den Mädchen, »die wohl schön sind«, scheint ihr Gesicht im Spiegel »manchmal am Abend [...] abgenützt, gedunsen, verstaubt, von allen schon gesehn und kaum mehr tragbar« (DzL 28f.).

Die Schönheit als eine Schönheit von Dauer wird radikal in Frage gestellt. Im Schatten dieser Infragestellung vermag sich indes die Schönheit als momentane, als eine der oberflächlichen Beobachtung zu behaupten. Wenn die Kleider »über schönen Körpern schön« sich legen, können zwar Gedanken an die Vergänglichkeit der Schönheit und ihre Gefährdung durch die Dauer aufkommen, die Schönheit des An- und Augenblicks aber wird dadurch nicht ausgeschlossen oder verdrängt. Dementsprechend kann Sprache, die etwas Neues, Unverbrauchtes an sich hat, die noch nicht veraltet scheint, durchaus schön sein, sie bleibt allerdings auf den Moment einer einzelnen flüchtigen *Betrachtung* – so der Titel von Kafkas erster Kurzprosasammlung – beschränkt. Wie beim *Beter* gibt es auch bei *Kleider* ein Moment der Hoffnung, das zukünftige Schönheit, auch wenn sie keine dauerhafte zu sein vermag, verspricht,¹⁰ und wie beim *Hungerkünstler* werden derartige Hoffnungen im *Schloss* desavouiert (vgl. Kap. 5.6).

Bei den Kleidern im *Schloss* wird die Lösung von ästhetischen Aufgabenstellungen nicht wie in seinen frühen Texten im Bereich der Ästhetik gesucht, sondern im Bereich der Pragmatik und Soziologie. K. wiederholt beim Urteil über die von der Herrenhofwirtin präsentierten Kleider die Überlegungen aus dem frühen Kurzprosatück, ergänzt sie allerdings um mehrere entscheidende Komponenten: »Nun sie sind aus gutem Material, recht kostbar, aber sie sind veraltet, überladen, oft überarbeitet, abgenützt und passen weder für Deine Jahre, noch Deine Gestalt, noch Deine Stellung.« (S 493).

Kleider der erste Satz ist, kurz und knapp heißt: »Mädchenschönheit überhaupt!« (vgl. FKA BeK 207).

⁸ Zur Sprachkritik im *Fin de Siècle* vgl. Michael Thalken: *Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 1999.

⁹ Auch an anderen Stellen im Novellenprojekt oder weiteren frühen Texten Kafkas gibt sich eine Verbindung zwischen Körpern und Buchstaben bzw. Worten zu erkennen (vgl. Hans-Thies Lehmann: »Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka«, in: Gerhard Kurz [Hg.]: *Der junge Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 213-241).

¹⁰ In einer längeren Tagebuchpassage, in der sich Kafka daran erinnert, welche Kleider er als Kind warum getragen hat, werden auch die oben erwähnten zeitlichen Strukturen deutlich (vgl. die Aufzeichnungen vom 1. und 2. Januar 1912, Tb 332-339, bes. 335f.).

Wie in *Kleider* steht die Vergänglichkeit der Schönheit, das Veralten und die Abnutzung, im Mittelpunkt. Der ästhetischen Wertschätzung der Kleider beim jungen Kafka entspricht beim späten eine wortwörtliche Wert-Schätzung – »recht kostbar« (S 493) – und Prüfung des Materials – »aus gutem Material« (ebd.). Aus explizit ästhetischen Urteilen werden Einschätzungen des Materials, wie sie von einem Gutachter vorgenommen werden könnten. Neben dem Veralten und der Abnutzung, die wie in *Kleider* die Schönheit einschränken, nennt K. noch als einschränkende Merkmale die Überladenheit und den Umstand, dass sie oft überarbeitet worden sind. Das Überladene könnte in *Kleider* annäherungsweise mit der Zuschreibung »gedunsen« (DzL 28) in Verbindung gebracht werden, die negative Einschätzung zur häufigen Überarbeitung wiederum hat verständlicherweise, da es in *Kleider* nach dem ersten Absatz um Körper und nicht mehr um Kleider geht, keine Entsprechung. Beide Zuschreibungen – »überladen, oft überarbeitet« (S 493) – legen die Deutung nahe, dass Kafka indirekt auch auf das *Schloss* selbst Bezug nimmt, das vor allem in der zweiten Hälfte mit den sich zäh hinziehenden Gesprächen überladen scheint und dessen Überarbeitung mit den seitenlangen Streichungen und den Versuchen, Gestrichenes später wieder in den Text zu integrieren,¹¹ keineswegs als abgeschlossen erachtet werden kann.

Die entscheidende Erweiterung im Vergleich mit *Kleider* liegt in der Einschätzung K.'s, dass die Kleider weder für die Jahre, noch die Gestalt, noch die Stellung der Herrenhofwirtin passen würden. Die Kleider erscheinen in dieser Einschätzung nicht wie in *Kleider* als etwas, das *per se* schön ist, oder als etwas, das *per se* mit der Zeit an Schönheit verliert, sondern als etwas, das für diejenigen, die sie tragen sollen, passen muss. Es geht dabei also um die Frage: Was passt zu ihr – zu ihrer Stellung und Gestalt, zu ihrem Alter? Alles scheint eine Typ- oder der jeweiligen Mode angepasste Stilfrage zu sein. Statt essentialistischer Einschätzungen zur Schönheit stehen pragmatische Einschätzungen zur Angemessenheit im Vordergrund. Schönheit als Angemessenheit wird zum Gegenstand einer permanenten Abgleichung von Kleid und Mensch.

Dadurch sind die Kleider als Oberflächenphänomene indirekt mit soziologischen Einschätzungen zum Aufbau der Dorfgemeinschaft verbunden: Welche Stellung nimmt die jeweilige Person innerhalb dieser Gemeinschaft ein? Das Urteil von K. über die Kleider der Herrenhofwirtin ist durch den Rückbezug auf Stellung, Gestalt und Alter der Herrenhofwirtin nicht nur ein ästhetisches Urteil, sondern es ist zugleich ein soziologisches. K. gibt damit zu erkennen, dass er schon mehr über den Aufbau der Dorf- und Schlosswelt weiß, als es den Anschein hat. Es deutet sich damit an, dass sich möglicherweise ein besseres Verständnis der Abläufe in Schloss und Dorf gewinnen lässt, wenn statt der verzweifelten Versuche, ins Innere der Schloss-Bürokratie zu gelangen,

¹¹ Ein markantes Beispiel ist das behördliche Psychogramm über K. aus der gestrichenen Momus-Episode, das in einer späteren Passage nahezu wortwörtlich wiederholt wird (vgl. Kap. 7.2).

der Blick auf vermeintlich harmlose und unbedeutende Oberflächenphänomene gerichtet wird: statt einer Vermessung der unübersichtlichen Topographie von Dorf und Schloss Untersuchungen zu Kleidern und Leuten. Ehrfürchtig meint die Herrenhofwirtin zu K.: »Du musst nirgends nachfragen und weisst gleich was die Mode verlangt. Da wirst Du mir ja unentbehrlich werden, denn für schöne Kleider habe ich allerdings eine Schwäche.« (S 493).

Die unvermutete Job-Perspektive oder Job-Alternative für K. weist den Weg für alternative Verständnis- und Darstellungsweisen der Dorf- und Schloss-Welt. Dorf und Schloss sind nicht nur bestimmt durch die Kontingenten Entscheidungen einer entscheidungsscheuen Schloss-Bürokratie,¹² sondern auch durch soziale Dynamiken innerhalb der mittelalterlich anmutenden Dorf-Welt. Die ausufernde Erzählung vom Fall der barnabasschen Familie, welche einen Großteil der zweiten Hälfte des *Schloss*-Fragments ausmacht, dokumentiert eindringlich, dass die Bestrafung weder vom Schloss verordnet noch umgesetzt worden ist, sondern allein auf Gerüchten, Verdächtigungen und Ausgrenzungen der Dorfgemeinschaft beruht. Formaljuristisch würde die Ausgrenzung wahrscheinlich auf die Zurückweisung eines zudringlichen Schloss-Beamten zurückgeführt werden, realiter gibt es im *Schloss* aber keine Justiz und keine Polizei, sondern nur eine Dorf-Bevölkerung, die das Schloss weniger von dessen Entscheidungen als von seinen eigenen Projektionen her kennt. Für diese Projektionen, für das Gerede, in dem die Projektionen manifest werden und zu handfesten Konsequenzen führen,¹³ sind Einschätzungen über die soziale Stellung einzelner Mitglieder des Dorfes von entscheidender Bedeutung. Wenn Einschätzungen zur Kleidung so direkt, wie es oben dargestellt worden ist (vgl. S 493), mit soziologischen Einschätzungen der sie tragenden Menschen verbunden werden können, ist die Frage der Kleidung eine Schlüsselfrage zum Verständnis der sozialen Dynamiken und Machtstrukturen innerhalb der Dorf- und Schloss-Welt.¹⁴

In diesem Sinne eröffnet die beim ersten Lesen ein wenig abstrus anmutende Kleider-Szene eine Fluchtlinie für den *Schloss*-Roman. Die Entwicklung hin zu einem Gesprächs-Roman, welche die zweite Hälfte des *Schloss*-Fragments

¹² Vgl. Joseph Vogl: »Lebende Anstalt«, in: Friedrich Balke, ders. und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 21-33, hier: 27.

¹³ Nach Martin Schierbaums aufmerksamer Medienanalyse vom *Schloss* manifestiert sich die »Macht des Schlosses« vor allem »als Produkt des Diskurses der Dorfbevölkerung« (*Die Sprengung des normalen Totalerlebnisses – zum Verhältnis von deutschsprachiger Romanliteratur und Massenmedien im 20. Jahrhundert*, 162 [im Erscheinen, zugl. Habilitationsschrift an der Universität Hamburg aus dem Jahr 2010, zit. n. einer maschinenschriftlichen Fassung von 2011]).

¹⁴ Nach Wilko Steffens erklären die Projektionen »auf der einen Seite die Flüchtigkeit und paradoxe Natur der Gesetze, auf der anderen Seite auch deren Wirksamkeit, die aus Angst vor potentielltem und niemals vorhersehbarem Regelverstoß gespeist wird« (*Schreiben im ›Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft‹: Franz Kafkas ›Schloß‹ als ›Contact Zone‹*, Bielefeld: Aisthesis 2012, 83).

bestimmt, ließe sich über die Thematik der Kleider fortsetzen und verfestigen. Am Gerede über derartig flüchtige Phänomene wie Kleidung und Mode lässt sich ein Verständnis für die Macht der Gerüchte im *Schloss* gewinnen.¹⁵ Das *Schloss* könnte also zu einem gesprächslastigen Gesellschaftsroman, wie er von Gustave Flaubert auch Kafka bekannt war, mutieren, ohne sein machtanalytisches Interesse verraten zu müssen.

Diese mögliche Aufwertung der Kleider-Thematik ist nicht erst in K.'s Gespräch mit der Herrenhofwirtin, sondern bereits in der Rede Pepis angelegt, die ihr berufliches Fortkommen eng mit ihrem Äußeren verbindet. Damit sie eine ähnliche Karriere wie Frieda hätte machen können, brauchte es ein besonderes Kleid. Dafür nutzte Pepi einen »teueren Stoff« (S 467), der für eines der anderen Ausschankmädchen »ihr Schatz« (S 467) war. Pepi berichtet, die Besitzerin des Stoffes »träumte wohl davon ihn einmal für sich grossartig zu verwenden und – das war sehr schön von ihr gehandelt – jetzt da ihn Pepi brauchte, opferte sie ihn« (S 468). Der teure Stoff wird beschrieben, als wäre er ein besonders wertvoller Familienschmuck. Das Kleid wurde dann in gemeinschaftlicher Näharbeit zusammengenäht.

Und war es nicht wirklich schön das Kleid? Es ist jetzt schon zerdrückt und ein wenig fleckig, Pepi hatte eben kein zweites Kleid, hatte Tag und Nacht dieses tragen müssen, aber noch immer sieht man wie schön es ist, nicht einmal die verfluchte Barnabassische brächte ein besseres zustande. Und dass man es nach Belieben zuziehn und wieder lockern kann, oben und unten, dass es also zwar nur ein Kleid ist, aber so veränderlich, das ist ein besonderer Vorzug und war eigentlich ihre Erfindung. (S 468)

Wie von Pepi selbst bei der Erfüllung der neuen Aufgaben durch die Übernahme von Friedas Stelle Flexibilität gefordert wird, so auch von ihrer Kleidung. Die Kleidung wird in Pepis Darstellung zu einem wichtigen Schlüssel für ihre berufliche Karriere, ästhetische Einschätzungen werden soziologischen untergeordnet – so durfte dem entsprechend Frieda auch »schlampig« (S 469) herumlaufen, weil sie bereits »in Gunst und Ansehen« (S 469) war. Von entscheidender Bedeutung für ein Verständnis der Kleider-Thematik im *Schloss* im Unterschied zum frühen Text *Kleider* ist das, was als »Erfindung« (S 468) von Pepi bezeichnet wird. Die Möglichkeit, das Kleid »nach Belieben zuziehn und wieder lockern« zu können, verdeutlicht den Wandel von essentialistischen zu pragmatischen Einschätzungen von Kleidung und Schönheit.

Pepis Aussehen lässt sich mit ihrem Kleid permanent modulieren. Schönheit ist damit nicht mehr eine Frage normativer Einschätzungen oder eine Fra-

¹⁵ Die Macht der Gerüchte ist im *Schloss* deutlich geschlechtlich konnotiert als eine Macht der Frauen (vgl. dazu Kap. 8). Vor allem durch die Macht der Gerüchte ist die Frau, wie Stach es festgehalten hat, ohne sich dabei dezidiert auf die Thematik der Gerüchte zu beziehen, »nicht Machtsymbol, sondern Machthaberin« (vgl. Reiner Stach: *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1987, 182).

ge der Vergänglichkeit, sondern eine Frage gelungener Feinjustierungen. Das Kleid in seiner Veränderbarkeit kann nur bedingt Gegenstand eines ästhetischen Urteils sein, weil das jeweilige Aussehen lediglich eines von vielen ist. Vielmehr lässt sich über das Kleid in pragmatischer Hinsicht urteilen, im Hinblick auf seine Praktikabilität und Anpassungsfähigkeit. In dieser Hinsicht eignet sich Pepis Kleid und die Kleider-Thematik im *Schloss* überhaupt in besonderer Weise als Scharnier zwischen gesellschaftstheoretischen Einschätzungen und Überlegungen zum Schaffensprozess. Einerseits entspricht das Kleid den Anforderungen an Flexibilität in einer Gesellschaft, die weniger auf Einhaltung von Normen denn auf permanente Normalisierung setzt, in Deleuzes Diktion wären das die Anforderungen einer Kontrollgesellschaft.¹⁶ Andererseits ist das Kleid in seiner Veränderbarkeit so unfertig wie *Das Schloss* selbst. Es ist nicht eigentlich ein Produkt, sondern ein Modul, das sich, den Anforderungen entsprechend, auf unterschiedliche Weise präsentieren kann. Dementsprechend präsentiert sich auch der Stil des *Schlusses* als die sprachliche Oberfläche oder, metaphorisch gesprochen, als das *Kleid* des Textes so wandlungsfähig, wie man es von Kafkas Spätstil behaupten kann.

Nicht nur Pepis Kleid aber, Pepi selbst ist so flexibel, wie es den Anforderungen einer auf ständige Veränderbarkeit setzenden Gesellschaft entspricht, und zugleich so unfertig wie das Romanprojekt *Das Schloss*. Das belegt eindrücklich der ihr verliehene Spitzname: »Pepi galt trotz allem noch immer nur als die Provisorische.« (S 472). Die Macht des Geredes spielt auch in dem nächsten Abschnitt eine zentrale Rolle. Allerdings wird dort nicht mit dem Mode-Experten K. über Kleider geredet, sondern ohne ihn über ihn.

7.2 EINE K.-KOLPORTAGE ALS NEBENAUSGANG VOM SCHLOSS

Die zyklische Struktur des *Schlusses*,¹⁷ die vielfältigen Formen des Vorläufigen, die Perpetuierung des Anfangs, K.'s wiederholte Versuche und Schwierigkeiten, wirklich anzukommen, seinen Platz und seine Identität in der Welt von Dorf und Schloss zu finden, spiegeln sich am Ende des Romanprojekts. Auch der Abbruch ist nur vorläufig, denn so einfach kommen K. und Kafka vom Schloss/*Schloss* nicht los. Nach dem Abbruch versucht Kafka sich schreibend zu lösen, schreibend abzuschließen.¹⁸ Die letzten Seiten des sechsten und letz-

¹⁶ Vgl. Gilles Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 254-262.

¹⁷ Sowohl inhaltlich mit den wiederkehrenden Themen und den immer wieder neu beurteilten Ereignissen als auch arbeitstechnisch mit den häufigen Wiedereingliederungen von Gestrichenem bestätigt sich nicht der erste Eindruck von Linearität beim *Schloss*. Lediglich bei einer oberflächlicher Betrachtung, nicht aber bei einer Analyse der Tiefenstruktur kann man Malcolm Pasleys These einer »linearen Kompositionsmethode« des *Schlusses* zustimmen (vgl. S App. 71).

¹⁸ Stéphane Mosès unterscheidet bei seiner Lektüre von Italo Calvins spätem aus zehn fragmentarischen Erzählungen montierten Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* zwei Formen

ten *Schloss*-Heftes mit seinen scheinbar zusammenhanglosen Fragmenten zeugen ebenso davon wie ein außergewöhnliches Fragment ganz am Ende des letzten *Schloss*-Heftes, das sich als Resultat jener Entwicklung, die anhand der Gespräche mit Olga und Pepi nachgezeichnet worden ist (vgl. Kap. 6.1), und als eine Art Nebenausgang des *Schlusses* verstehen lässt.¹⁹ In diesem Nebenausgang wird der Boden des *Schlusses* verlassen, insofern sich der Text aus mehreren Gründen kaum in das *Schloss* integrieren lassen würde; zugleich könnte der Ausgang aber als Übergang zu einem neuem *Schloss* verstanden werden: Das neue *Schloss* als lose Sammlung von Klatsch und Tratsch über K. und die Welt.²⁰

Der erste Satz, den Kafka nach dem Abbruch ins letzte *Schloss*-Heft einträgt, eignet sich als Motto für die Sehnsucht nach einem Ende ohne Vollendung: »Fort von hier, nur fort von hier!«²¹ Das Fortkommen ist auch zentrales Motiv in einem weiteren Fragment von den letzten Seiten des sechsten *Schloss*-Heftes, das mit dem Satz beginnt: »Besonders in den ersten Gymnasialklassen kam ich sehr schlecht fort.« (NSF II 505). In diesem Fragment meint das Fort-

von Erzählungen, die nicht enden: Die einen enden nicht, weil sie sich nicht zu Ende führen lassen, die anderen, »weil das Geschichtenerzählen nie aufhören wird« (vgl. »Italo Calvino: Die Kunst nicht zu enden«, in: Jürgen Söring [Hg.]: *Die Kunst zu enden*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1990, 111-123, hier: 121.). Während Mosès die zehn fragmentarischen Binnenerzählungen der »verweigerte[n] Vollendung« (ebd.) zurechnet, findet in der Rahmenerzählung die »unaufhörliche[] Wiederholung des Gleichen« statt. Das Ende vom *Schloss* scheint von beiden Formen des offenen Endes etwas zu haben. Einerseits belegen die von mäandernden Gesprächen überwucherte zweite Hälfte vom *Schloss* und seine in Kap. 7.3 untersuchten Ausläufer die »unerschöpfliche[] Geduld eines Redens, das nicht schweigen will oder kann« (ebd.), andererseits veranschaulicht das Ende vom *Schloss* den »Bruch mit einer veralteten und Etablierung einer [zumindest für Kafka, M. K.] neuen Erzählkategorie« (ebd.), das Schreiben in Kolportagen, das in diesem Abschnitt thematisiert wird.

¹⁹ Zum Verhältnis der Fragmente aus dem sechsten *Schloss*-Heft zum *Schloss* und zur Frage, inwiefern generell das, was in den *Schloss*-Heften zu finden ist, zum *Schloss* gehört, vgl. Malte Kleinwort: »Was im *Schloß*-Heft steht, steht »gewissermaßen im Schloß«. *Das Schloß* zwischen Werk und Entwurf«, in: ders. und Joseph Vogl (Hg.): *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«*. *Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 (im Erscheinen).

²⁰ Das prekäre Verhältnis vom Romanfragment *Das Schloss* zu den Fragmenten hat schon früh zu Auseinandersetzungen darüber geführt, ob und in welcher Form diese argumentativ für eine Lektüre herangezogen werden dürfen. Hans Politzer kritisiert Wilhelm Emrich dafür, dass er zur Unterstützung einer seiner Thesen Formulierungen aus einem dieser Fragmente – der im Verlauf des Kapitels noch genauer untersuchten *K.-Kolportage* – heranzieht. Eine derartige Vorgehensweise eigne sich, so Politzer, lediglich dazu, »to add color to one's argument; to buttress it with them does not seem altogether advisable« (*Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca: Cornell Univ. Press 1962, 256). Die Fragmente sind für Politzer also lediglich minderwertige Quellen für Zitate, sehr diffus schreibt er über sie: »a body of shorter or longer pieces, more or less loosely connected with the main story and, as often as not, contradicting its trend« (ebd.). Genauer zu erklären, inwiefern welchen Trends dort widersprochen oder nicht widersprochen wird, bleibt Politzer schuldig.

²¹ Dieser Kommentar zur Schwierigkeit, sich vom *Schloss* zu lösen, es zu beenden, wurde in der KKA unter der Zahl »20« in dem Band *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* versteckt (vgl. NSF II 513).

kommen augenscheinlich ein Vorankommen oder einen Fortschritt. Die Enttäuschung der Mutter über das schlechte schulische »Fortkommen« des Ich-Erzählers mündet in die Feststellung: »Ich wurde ihr ein trauriges Rätsel.« (NSF II 505). Selbst der Schulwechsel bewirkt lediglich ein »fast noch schlechteres Fortkommen« (NSF II 505). In beiden Fragmenten geht es um das Begehren fortzukommen, die Unfähigkeit fortzukommen und die Abhängigkeit von einer anderen Person – in dem ersten Fragment ein namenloses »Du«, im zweiten die Mutter – für die Realisierung dieses Wunsches.

Das Fortkommen als ein Minimalerfolg gegenüber dem Bleiben und Verharren samt den damit einhergehenden »Misserfolge[n]« (NSF II 505) dokumentiert die gefallenen Erwartungen und Ansprüche, die offensichtliche Zurückhaltung bei der Formulierung von Handlungszielen: statt Landvermesser Arbeitsloser (vgl. S 480), statt Vollendung des *Schlusses* Fortkommen von der Arbeit am *Schloss* und statt eines kämpferischen Bemühens um Erfolg, wie es in dem Fragment zum schulischen Fortkommen lapidar heißt, »kein[] Ehrgeiz« (NSF II 506). Mit den Fragmenten zeichnen sich erneut die Konturen einer Künstlerfigur ab, wie sie für Kafkas späte Texte charakteristisch ist: einer Künstlerfigur, die vor allem durch ihre Abhängigkeit geprägt ist, ihre Gebundenheit an eine Impresario-Figur. In dem ersten Fragment nach dem Abbruch der Arbeit am *Schloss* mit seinem apodiktischen Wunsch fortzukommen ist ein namenloses Du der Macher, der Impresario. Wie in *Erstes Leid* und im *Hungerkünstler* gehören zu den Hauptaufgaben des Impresarios die Bereitstellung eines geeigneten Ortes und die Beförderung. In dem ersten Fragment ist die Abhängigkeit indes schon in Hörigkeit übergegangen: »Hielte ich doch nur schon Deine Hand, ich glaube Du würdest mich dann nicht verwerfen.« (NSF II 513).

Die unerwartete und ungewöhnliche Verwendung des Wortes »verwerfen« dokumentiert die Hierarchie zwischen Ich und Du ebenso wie die Rückbindung an das Romanprojekt *Das Schloss*, das nach dem Abbruch tatsächlich nicht mehr zu sein scheint als ein bloßes *Projekt*, etwas, das von der Wortbedeutung im Lateinischen her bloß hin- oder vorgeworfen sein konnte, aber auch weg- oder verworfen. Tatsächlich könnte K., der immer wieder nur Vorläufige, und mit ihm ein Großteil des *Schlusses* nach dem Abbruch des Projekts als etwas, das gerade verworfen worden ist, oder etwas, das kurz davor steht, verworfen zu werden, angesehen werden. Das Verworfenen aber wie das Verwerfen hinterlassen Spuren in den Fragmenten, von denen die ersten beiden direkt nach dem Abbruch im Heft zu finden sind und alle anderen vom Ende des Heftes her kopfstehend jenem Abbruch entgegen geschrieben wurden.²²

Das Schloss lässt Kafka nicht los. Es kehrt wieder als »Ruine«, als »Reste eines Landhauses«, als »zwei, drei kleine, förmlich zusammengewachsene felsenharte Schutthaufen« (NSF II 507), als ein »~~weitläufiger, schlossartiger Bau~~«,

²² Vgl. für die ersten beiden Fragmente MS. Kafka 39, 37r. oder NSF II 513 und für die weiteren: MS. Kafka 39, 46bv.-42r. oder S App. 420-428 und NSF II 505-512.

der sich aus der »Anlage« der Ruine heraus erkennen lässt und durch die »Überlieferung« (vgl. NSF II App. 393) bestätigt wird. Wohin all das von der Ruine weggeräumte gekommen ist, ist nicht nur unklar oder ungewiss, sondern »unverständlich« (NSF II 508). *Das Schloss* erscheint Kafka nicht als ein von ihm kontrolliertes und verfolgtes Projekt der Gegenwart, sondern als ein unbewältigtes, fortwirkendes Projekt der Vergangenheit, und all die vergangenen Ereignisse, Prozeduren und Praktiken des Schreibens sind ihm in gewissem Maße unverständlich geworden. Diese Selbst-*un*-verständlichkeit könnte der Grund für das vermehrte Erscheinen von Unverständlichem sein. Wenn in einem weiteren Fragment auf der gleichen Seite ein namenloses Ich »völlig verirrt in einem Wald« (NSF II 508) ist, ist es nicht einfach *so* verirrt, sondern »unverständlich verirrt, denn noch vor kurzem war ich zwar nicht auf einem Weg, aber in der Nähe des Weges gegangen« (NSF II 508). Die Arbeit am *Schloss* als eine Tätigkeit, die von Kafka als dem Schreiber zumindest insoweit verstanden werden kann, dass sie sich fortsetzen oder beenden lässt, lässt sich nicht fortsetzen *oder* beenden, sondern sie setzt sich fort *und* beendet sich in den Fragmenten, indem die Arbeit am *Schloss* unverständlich wird: »Armes verlassenes Haus! Warst Du je bewohnt, dann sind die Spuren dessen unbegreiflich gut verwischt[.]« (NSF II 508).

Statt fortzukommen vom *Schloss*, kommt Kafka immer wieder auf Gebäude zurück, die an das Schloss im *Schloss* erinnern: das arme von ihm verlassene und nach dem Verlassen wieder heimgesuchte Haus. Wie K. zu Beginn der Arbeit am *Schloss* das Schloss nicht zu sehen bekam und in eine »scheinbare Leere« (S 7) blickte, so stand das Ich in einem weiteren Fragment, wenn es vor dem »Hotel« (NSF II 510) zu stehen glaubte, »in Wahrheit vor der Kaserne« (ebd.), und diese Kaserne wiederum war ein »scheinbare[s] Schlösschen« (NSF II 511). Das arme verlassene Haus erinnert nicht nur von ferne an die beiden halb fertigen und halb zerstörten Häuser aus der Aufzeichnung zum sich versagenden Schreiben (vgl. NSF II 373 und Kap. 3), bei ihm wiederholt sich auch die hinter der Haus-Metaphorik stehende Verzweiflung am eigenen Schreiben, der verzweifelte Versuch, das eigene Schreiben wieder kontrollieren zu können. Gesucht wurde die »Heilwirkung« (S 229), die K. im Gespräch mit Hans sich selber zusprach, als er meinte, sie hätten ihn früher aufgrund einer besonderen Heilwirkung »das bittere Kraut« (ebd.) genannt. Einsam und verlassen zwischen zwei Querstrichen steht als eine der letzten Aufzeichnungen, die vom Ende des Heftes kopfstehend dem unvollendeten Ende des *Schlusses* entgegen geschrieben wurden, das Ein-Satz-Fragment: »Ich suchte ein Kraut im Walde[.]« (NSF II 511).

Das erste kopfstehende Fragment im letzten *Schloss*-Heft und damit jene Eintragung, die auf der allerletzten Seite vom letzten Heft beginnt, ist noch sonderlicher als alle bisher zitierten Fragmente zusammen. Die Aufzeichnung

und damit vom Aufbau des Heftes her gesehen das Ende vom letzten *Schloss-*Heft beginnt mit den Worten:

Gestern erzählte uns K. das Erlebnis das er mit Bürgel gehabt hat. Es ist zu komisch, dass es gerade mit Bürgel sein musste. Ihr wisst doch, Bürgel ist der Sekretär des Schloss-Beamten Friedrich und Friedrichs Glanz ist in den letzten Jahren sehr zurückgegangen. Warum das so ist, ist ein Thema für sich, ich könnte manches auch darüber erzählen. Sicher ist jedenfalls, dass Friedrichs Agenda heute ein der unbedeutendsten ist weit und breit und was das für Bürgel bedeutet der nicht einmal der erste Sekretär Friedrichs ist, sondern einer genug weit hinten in der Reihe, das kann natürlich jeder einsehn. Jeder, nur nicht K. (S App. 420)

In dieser Aufzeichnung berichtet also ein namenloses Ich in Abwesenheit von K. einer Menge von Leuten von einem Gespräch mit K., in dem dieser von seinem Gespräch mit Bürgel berichtet hat. Es ist demnach der Bericht von einem Gespräch, in dem über ein Gespräch berichtet wird, mithin ein Gesprächsbericht von einem Gesprächsbericht oder, die Grenzen deutscher Nominalkonstruktionen austestend, ein Gesprächsberichtsgesprächsbericht. Da dieser Gesprächsberichtsgesprächsbericht wiederum direkt an eine Zuhörerschaft gerichtet ist, von der durchaus Antworten zu erwarten sind, ist er mehr als ein bloßer Bericht, er ist wiederum auch ein Gespräch, also ein Gesprächsberichtsgesprächsberichtsgespräch. Dieses Wortungetüm fasst gewissermaßen die dem Text zugrundeliegende Verschachtelung in einem Wort zusammen. De facto kann ein Text, der zwischen Gespräch und Bericht oszilliert und der zudem sowohl auf das Gerede der Leute zurückgreift als auch das Gerede der Leute zu beeinflussen versucht, als *Kolportage* bezeichnet werden.

Das Konzept der Zurückhaltung kulminiert in der K.-Kolportage insofern, als dass K. nicht einmal mehr – wie bei Pepis langer Rede – stummer Zuhörer, sondern tatsächlich abwesend ist. Dieser radikale Bruch mit der Nomenklatura des *Schlusses* – K. ist, wenn schon nicht als Redender oder Handelnder, so doch als Zuhörer stets anwesend – erschüttert *Das Schloss* in seinen Grundfesten. Wurde K. als Protagonist bis dahin nur mehr und mehr an den Rand gedrängt, vollendet sich in der K.-Kolportage die Verwandlung K.'s von einem handelnden Gesprächspartner und -führer zu einem bloßen Gegenstand des Geredes, zu einem Diskursphänomen.²³ Die Gespräche, das Gerede, was die einen und die anderen so zu sagen haben, all das verselbständigt sich. K. bindet die unterschiedlichen Geschichten und Meinungen nicht mehr im Hinblick auf seine eigene Angelegenheit zusammen, sondern er selbst und sein Kampf um Anerkennung werden nach den Regeln des Geredes dekonstruiert.

²³ Auch Wilko Steffens bemerkt K.'s »Metamorphose vom Subjekt der Beobachtung zum beobachteten Objekt« (*Schreiben im »Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft«*, s. Anm. 14, 125), bezieht sich dabei allerdings weder auf K.'s Rolle in den Gesprächen mit Olga und Pepi noch auf die K.-Kolportage.

Das Zersetzende der K.-Kolportage wird nicht zuletzt deutlich an seiner Editions-geschichte, an der Schwierigkeit, es mit dem *Schloss*-Roman in Verbindung zu bringen. Max Brod, Kafkas Impresario, muss sich als Erster damit herumschlagen und verdeutlicht, wie sich originär künstlerische Fragen in pragmatische verwandeln: In welchem Verhältnis steht die K.-Kolportage zum *Schloss*? Brod schreibt auf dem später von ihm zerschnittenen und mit Palästina-Briefmarken wieder zusammengeklebten Schutzblatt über die eingangs des Kapitels behandelten Fragmente sowie über die K.-Kolportage: »Ohne Zusammenhang mit dem Ganzen der Erzählung, Fragmente dazu und gelegentliche Einfälle.« Danach korrigiert er sich, so dass es heißt: »Ohne Zusammenhang mit dem Ganzen der Erzählung außer dem Anfang – Fragmente und gelegentliche Einfälle.« (S App. 51-54 und Abb. 12). Die Rätselhaftigkeit der K.-Kolportage offenbart sich in dieser handschriftlichen Bemerkung Brods mit-samt ihrer Korrektur.

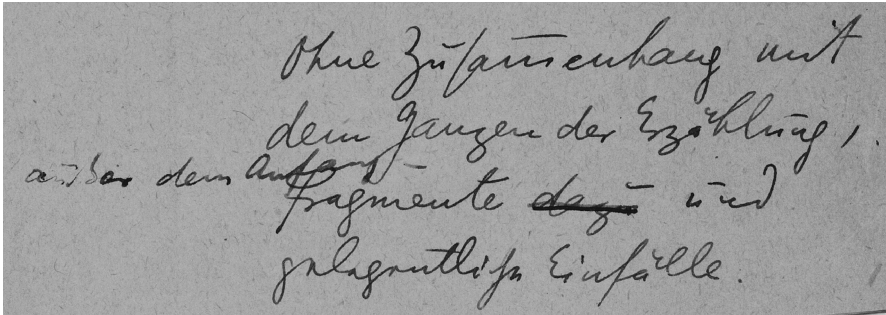


Abb. 12: MS. Kafka 39, 47v. (Ausschnitt, vgl. auch Bild auf dem Buchumschlag)

Scheint Brod vor der Korrektur schlicht festgehalten zu haben, dass die Einträge auf den fünf Blättern in keinem Zusammenhang mit Kafkas *Schloss* stehen, schwingen bei genauerer Betrachtung bereits in der Formulierung vor der Korrektur Zweifel mit. Ein erster Zweifel steckt hinter dem »Ganzen der Erzählung« (Abb. 12). Es fehlt nach Brods erster Formulierung ein Zusammenhang nicht mit der Erzählung, sondern mit dem »Ganzen der Erzählung« (Abb. 12). Kritiker Brods würden ihm an dieser Stelle vorwerfen, dass er dem fragmentarischen Romanprojekt *Das Schloss* eine Ganzheit unterstellt, die es realiter gar nicht gibt. Tatsächlich hat die von Brod unterstellte Ganzheit bei der Veröffentlichung vieler Texte oder Aufzeichnungen aus Kafkas Nachlass die Rezeption seiner Texte erheblich erleichtert. Brod war sich des Defizits einer solchen Verfahrensweise durchaus bewusst und setzte darauf, dass durch

die Etablierung von Kafkas Schriften auch Ausgaben möglich werden, die dem fragmentarischem Gestus des Überlieferten eher gerecht werden.²⁴

Jenseits der Frage, ob die Ganzheit nur ein vorläufiges brodsches Konstrukt ist oder tatsächlich besteht,²⁵ ist bemerkenswert, dass lediglich die Zusammenhanglosigkeit mit dem Ganzen der Erzählung behauptet wird. Es könnte also Verbindungen zwischen den Texten auf den letzten fünf Blättern und Teilen des *Schlusses* geben, die, aus welchen Gründen auch immer, nicht dem Ganzen der Erzählung zugerechnet werden. Derartige Verbindungen zu Paratexten wie der ersten Eintragung im ersten *Schloss*-Heft werden im Folgenden noch untersucht werden. Sie haben gegenüber Verbindungen zum *Ganzen der Erzählung* den Vorteil, dass sie nicht eine Ganzheit bestätigen oder herstellen müssen, sondern selbst paratextuellen Charakter haben können: statt klar umrissener Verbindungen zwischen fest umgrenzten Texten *Para*-Verbindungen zu *Para*-Texten.²⁶

Ein weiterer Zweifel über die konstatierte Zusammenhanglosigkeit steckt in dem später gestrichenen Wort *dazu*. Fragmente wozu? Zum Ganzen der Erzählung, zur Erzählung oder einfach so *dazu* ohne spezifischen Bezugspunkt? Darüber lässt sich nur spekulieren, aber es liegt nahe, dass Brod angesichts dessen, dass die K.-Kolportage aufgrund der erwähnten Figuren Bürgel, Friedrich und K. eindeutig dem *Schloss* zugerechnet werden kann, meinte, dass auf den fünf Blättern Fragmente zu finden sind, die dem *Schloss* zugerechnet werden können, aber keinen Zusammenhang mit dem Ganzen der Erzählung haben. Nach der Ergänzung »außer dem Anfang« strich Brod das »dazu« vermutlich, um erstens auszuschließen, dass die Fragmente als Fragmente der K.-Kolportage vom Anfang missverstanden werden, und weil er zweitens die weiteren Eintragungen auf den fünf Blättern nicht einmal in lockerer Weise dem *Schloss* zuordnen würde – trotz der eingangs des Kapitels erwähnten thematischen Parallelen.

Durch die Korrektur wird die K.-Kolportage von dem Diktum der Zusammenhanglosigkeit ausgenommen. Ist dadurch aber bereits der Zusammenhang mit dem Ganzen der Erzählung hergestellt? Oder könnte es nicht vielmehr sein, dass der Text zwar nicht *ohne* Zusammenhang mit dem Ganzen der Erzählung ist, aber auf gewisse Weise auch nicht *mit*? Brods korrigierte Einschät-

²⁴ So schreibt Brod im Nachwort zur zweiten Ausgabe von Kafkas *Process*: »Heute, da sich dies Werk von Jahr zu Jahr weiter eröffnet, da zumal die Wissenschaften, die Theologie wie Psychologie und Philologie, von ihm ergriffen worden sind, soll einer kritischen, mit Lesarten versehenen Ausgabe, soweit dies möglich ist, vorgearbeitet worden sein.« (Brod P 229).

²⁵ Vgl. zu dieser Frage Martin Kölbel: *Die Erzählrede in Franz Kafkas »Das Schloss«*, Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2006, 15-35.

²⁶ In der fein ziselierten Terminologie von Gérard Genette wären jene Verbindungen Dokumente der Auto-Hypertextualität von Textentwürfen: »Die Entstehung eines Textes ist vom ersten Entwurf bis zur letzten Korrektur eine Sache der Auto-Hypertextualität« (*Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [frz. 1982], übers. v. Walter Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 527).

zung lässt sich auch so verstehen, dass die Entscheidung über den Status der K.-Kolportage noch nicht endgültig ist, sondern Teil eines Entscheidungsprozesses, der ausging von einer Zusammenhanglosigkeit, sich dann dazu veranlasst sah, die K.-Kolportage aus dem Bereich der mit dem Ganzen der Erzählung zusammenhanglosen Texte herauszunehmen, um schließlich in einem Bereich der relativen Indifferenz anzukommen. Indem der Ausschluss der K.-Kolportage zurückgenommen beziehungsweise relativiert wird, wird der Text noch nicht zu einem vollwertigen Teil des Ganzen der Erzählung, sondern etwas, das auf der Schwelle zwischen Einschluss und Ausschluss seinen Ort hat.

Der in Brods handschriftlichem Notat dokumentierte wechselhafte Prozess im Umgang mit der K.-Kolportage setzt sich auch in der Veröffentlichungsgeschichte fort. Bei der ersten Auflage vom *Schloss* aus dem Jahr 1926 hatte Brod den Text neben einigen anderen Passagen aus dem Manuskript verständlicherweise weggelassen, um einen möglichst kohärenten und konsistenten Roman der Öffentlichkeit präsentieren zu können. Bereits neun Jahre später bei der zweiten Auflage aus dem Jahr 1935 nimmt er ihn dann aber als letztes Stück des Anhangs mit auf. Der Anhang als klassischer paratextueller Raum wird zur gedruckten Heimat der K.-Kolportage. Brod schreibt im Nachwort zur zweiten Ausgabe über ihn:

Das von uns als »Fragment« bezeichnete Stück, das den Anhang schließt, ist die Paraphrase einer im Haupttext veröffentlichten Episode und erscheint hier um der beträchtlichen Abweichungen willen. Dieses Bruchstück wurde im sechsten Heft des ›Schloß‹-Manuskripts aufgefunden. (Brod S 355)

Wie schwer es Brod fällt, den Text richtig einzuordnen, zeigt sich nicht zuletzt an seiner Einschätzung, bei der K.-Kolportage handele es sich um eine Paraphrase der Bürgel-Episode. Zwar wird im Text über das Verhalten K.'s und sein Verhältnis zu Schloss und Dorf räsoniert und eine »minutiöse Nacherzählung« der Bürgel-Episode, wie sie K. erzählt habe, angekündigt, aber bereits mit dem ersten Satz der Nacherzählung – »Im Zimmer empfing K. ein leichter Schrei« (S App. 424) – bricht die K.-Kolportage ab. Wie kommt Brod also dazu, von einer Paraphrase zu sprechen? Tatsächlich wird in der K.-Kolportage die Situation vor dem Bürgel-Besuch und mit ihr einiges, was bisher geschehen ist, paraphrasiert. In dieser Hinsicht hat der Text den Charakter einer Paraphrase, wenn auch nicht den einer Paraphrase der Bürgel-Episode.

Zudem könnten mit dem Blick eines Editors, der Fragmente aus dem Nachlass im Hinblick auf ihre anvisierte Vervollständigung betrachtet, die wortreiche Ankündigung der Nacherzählung und der Beginn der Nacherzählung bereits ausreichen, damit der Text als Nacherzählung oder Paraphrase plus Einleitung verstanden wird, obwohl die Paraphrase über den ersten Satz nicht hinausgekommen ist. In diesem Zusammenhang ist eine andere bisher unveröffentlichte Notiz von Brod bemerkenswert, die auf einem kleinen, ungefähr din-A5-großen Zettel zu finden ist, den Brod dem sechsten *Schloss*-Heft beige-

fügt hat. Dort schreibt Brod über die K.-Kolportage: »Der Anfang [damit ist die K.-Kolportage gemeint, M. K.] ist bereits im Anhang zum ›Schloß‹ gedruckt – bis auf die Schlußzeile, die aber nichts besagt, da sie eben etwas ganz Neues anfängt.«²⁷

Die Schlusszeile – »Im Zimmer empfing K. ein leichter Schrei« (S App. 424) – als der einzige Satz der K.-Kolportage, der unzweideutig eine Paraphrase ist,²⁸ wie es Brod im Anhang behauptet, wird von Brod im Anhang nicht wiedergegeben, weil sie »etwas ganz Neues anfängt«.²⁹ Dieses geradezu paradoxe Verhalten verdeutlicht die Schwere der Aufgabe, die die K.-Kolportage einem Editor aufgibt, der in traditionellen Werkgrenzen denkt. In mehrfacher Hinsicht befindet sich die K.-Kolportage als eine Art Schwellen-Text auf eben jener Grenze, die traditionell Werk und Nicht-Werk voneinander trennt: Wie der Text an der Schwelle der Zugehörigkeit zum *Schloss* steht, so steht er auch an der Schwelle zur Paraphrase. Wäre die Bürgel-Episode tatsächlich paraphrasiert worden, wäre der bis zur Nacherzählung geschriebene Text kaum mehr als eine Art Einleitung zur Paraphrase, mithin so etwas wie ein Paratext der Paraphrase. Zugleich trägt der Text selbst, wie erwähnt, bereits Züge einer Paraphrase, die sich allerdings auf Geschehnisse aus dem gesamten *Schloss*-Fragment beziehen. In doppelter Hinsicht ist die K.-Kolportage nicht einfach Fragment, Bruchstück und Paraphrase, wie Brod schreibt, sondern vielmehr Fragment oder Bruchstück einer Paraphrase.

Die gleichzeitige Nähe und Distanz der K.-Kolportage zur Paraphrase kommt nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, dass in beiden eben skizzierten Hinsichten die Paraphrase nicht nur als eine fragmentarische, sondern auch als eine pervertierte im Text erscheint. Im Hinblick auf die mit einem Satz begonnene Nacherzählung liegt die Perversion darin begründet, dass die Geschichte »im Wortlaut« erzählt werden soll, »so minutiös wie sie K. gestern mit allen Zeichen tödlicher Verzweiflung mir erzählt hat« (S App. 424). Die zur Paraphrase gehörige Differenz zum Paraphrasierten soll durch die anvisierte Erzählung im Wortlaut kassiert werden.³⁰ Auch wenn im Anschluss an die Projektbeschreibung die Zielvorstellung durch das Eingeständnis, dass den Zuhörern vom Minutiösen bei der anschließenden Nacherzählung »viel entgehn« (S App. 424) werde, relativiert wird, ist erstaunlich, dass weniger eine

²⁷ Vgl. MS. Kafka 39, 42a. Lediglich der erste Satz der Aufzeichnung Brods, aus der das Zitat stammt, ist im Apparatband veröffentlicht worden (vgl. S App. 51).

²⁸ Im fünften *Schloss*-Heft beginnt die Bürgel-Episode mit dem Satz: »Aber nun empfing ihn ein leichter Schrei« (vgl. S 404).

²⁹ Vgl. das Zitat am Ende des vorangegangenen Absatzes von der Seite MS. Kafka 39, 42a.

³⁰ Sowohl von der Etymologie als auch vom allgemein üblichen Wortsinn her steht die Differenz zwischen Paraphrase und Paraphrasiertem außer Frage (vgl. Jörg Kilian: »Paraphrase«, in: Gert Ueding [Hg.]: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt: WBG 1993, Bd. 6, Sp. 556-562, bes. 556).

Paraphrase als der Versuch einer wortwörtlichen Wiederholung der Erzählung K.'s angekündigt wird.

Idealiter wäre die Nacherzählung also nichts weiter als die bloße Wiederholung der von K. erzählten Bürger-Episode, bei der lediglich alle Ich-Instanzen durch K.-Instanzen ausgetauscht werden müssten. Diese Paraphrase wiederum wäre der von Kafka bereits geschriebenen Bürger-Episode sehr nahe, während es vom Bericht K.'s über die Episode kein schriftliches Zeugnis gibt. Erneut kommt es zu einem Wechselspiel zwischen *Ich* und *K.* an den Rändern und Schwellen des *Schlusses*.

Bereits zu Beginn der Arbeit am *Schloss* wechselte Kafka mehrmals die Perspektive (vgl. Kap. 4). In der ersten Eintragung im ersten *Schloss*-Heft kommt ein namenloser Gast im Dorf an (vgl. S App. 115-120). Danach geht es erst in Ich-Form weiter, und viele Seiten später wechselt Kafka von der Ich- zur Er-Form und ersetzt nachträglich alle niedergeschriebenen Ich-Instanzen durch K.-Instanzen. Von der im fünften *Schloss*-Heft niedergeschriebenen Bürger-Episode aus gesehen würde der Nacherzählung derselbe doppelte Wechsel zugrundeliegen wie zu Beginn des ersten *Schloss*-Heftes von der Eingangsszene mit dem Gast bis zum korrigierten Anfang vom *Schloss*: von Er zu Ich zu Er. Diese Parallele oder Para-Parallele verbindet die beiden Paratexte am Anfang des ersten und am Ende des letzten *Schloss*-Heftes miteinander. Sie lässt sich als ein weiterer unmöglicher Witz lesen,³¹ aber auch als der zaghafte Beginn einer radikalen Änderung der von Kafka präferierten Roman-Form – ganz am Ende des letzten Heftes und dem Abbruch als natürlicher Grenze im Heft entgegengeschrieben.

Die zu K.-Instanzen umgeschriebenen Ich-Instanzen erscheinen in der KKA im Apparatband. Als gestrichene werden sie zum Paratext. Während Kafka zu Beginn der Arbeit am *Schloss* den Grenzbereich zwischen Text und Paratext immer wieder neu zu vermessen scheint, beispielsweise bei der peniblen Korrektur jeder einzelnen Ich-Instanz, verliert er zum Ende hin zusehends die Kontrolle darüber. Die angedeutete Nacherzählung der Erzählung von K. über die von Kafka niedergeschriebene Bürger-Episode und der darin angedeutete doppelte Perspektivwechsel sind nicht Teil eines souveränen Spiels mit unterschiedlichen Sichtweisen, sondern Symptom eines Kontrollverlustes. Kafka schafft es nicht, die narrativen Enden des *Schlusses* zusammenzubinden, sondern wechselt die Perspektive in einer Weise, die der narrativen Grundstruktur nicht entspricht.

Sollte Kafka mit der angedeuteten Paraphrasierung der Bürger-Episode tatsächlich auf die frühen Perspektivwechsel im Roman beziehungsweise bei der Arbeit am Roman angespielt haben, so ist das kein bloßes Spiel in einer narrativen Ordnung, sondern die spielerische Anspielung auf ein esoterisches Wis-

³¹ Zum Witz im Telefongespräch vgl. Kap. 4.3, zu dem verwandten Witz mit K. als *bitterem Kraut* vgl. Kap. 5.4.

sen, das in einem gedruckten Text kaum von Belang gewesen wäre. Wenn in der K.-Kolportage sehr genau beschrieben wird, welche Probleme K. bei der Anwendung seines Wissens gehabt hat, so lässt sich das auch als eine Zustandsbeschreibung von Kafkas Arbeit als Schriftsteller und seinem Umgang mit dem Wissen über das Romanprojekt lesen:

Er lebt doch jetzt schon lange genug bei uns im Dorf, aber er ist hier fremd wie wenn er gestern abend gekommen wäre und ist imstande sich in den drei Dorfgassen zu verirren. Dabei strengt er sich an, sehr aufmerksam zu sein und hinter seinen Dingen ist her wie ein Jagdhund, aber es ist ihm nicht gegeben, sich hier einzuleben. Ich erzähle ihm z. B. heute von Bürgel, er hört eifrig zu, es geht ihn ja alles sehr an, was man ihm von den Schlossbeamten erzählt | er stellt sachverständige Fragen, fasst alles ausgezeichnet auf, nicht nur scheinbar sondern wirklich, aber glaubt mir am nächsten Tag weiss er nichts mehr davon. Oder vielmehr er weiss es, er vergisst gar nicht, aber es ist ihm zuviel, die Fülle der Beamten-schaft verwirrt ihn, er hat nichts vergessen von allem, was er je gehört hat und er hat viel gehört, den er benützt jede Gelegenheit um sein Wissen zu vermehren und er kennt sich teoretisch in der Beamten-schaft vielleicht besser aus als wir, darin ist er bewunderungswürdig, aber wenn er das Wissen anwenden soll, kommt es irgendwie in die falsche Bewegung, es dreht sich wie im Kaleidoskop, er kann es nicht anwenden es öffnet ihn. Es geht schließlich doch alles wahrscheinlich darauf zurück, dass er kein Hiesiger ist. (S App. 421)

Lange genug ist K. schon im Dorf und lange genug arbeitet Kafka schon am *Schloss*, und doch sind beide imstande, sich in »den drei Dorfgassen zu verirren« (s. o.). Die vollgeschriebenen *Schloss*-Hefte mit zum Teil seitenlangen Streichungen, bei denen Kafka nichts unkenntlich gemacht hat, zeugen davon, dass nichts vergessen worden ist, ganz so, wie über K. geurteilt wird, »er vergisst gar nicht« (s. o.). Wie K. jede Gelegenheit nutzt, um sein Wissen zu vermehren, so füllen sich auch unaufhörlich die Seiten der *Schloss*-Hefte mit den ausufernden, stets um die gleichen Themen kreisenden Gesprächen in der zweiten Hälfte des Romanfragments. Kafka scheitert mit einer konstruktiven Nutzung des Geschriebenen, weil es gleich dem Wissen K.'s »irgendwie in die falsche Bewegung« (s. o.) kommt, wenn es im Hinblick auf einen Roman zum Gelesenwerden kritisch evaluiert wird. Wie die Welt des Schlosses K. fremd bleibt, so *Das Schloss* Kafka.³²

Die unaufhörliche Verschiebung und Neujustierung der Perspektiven macht auch aus dem, was an der K.-Kolportage vor der angekündigten Nach-erzählung Paraphrase sein könnte, eine pervertierte Paraphrase. Unterminiert wird diese Paraphrase erstens dadurch, dass völlig im Unklaren bleibt, wer

³² Was über K. gesagt wird, findet nicht nur Übereinstimmungen bei Kafka, sondern auch beim späten Robert Schumann. So verwies Harald Eggebrecht in der *Süddeutschen Zeitung* anlässlich des 200. Geburtstags von Schumann auf das »typische In-sich-Kreisen des späten Schumann«, bei dem »thematische Gestalten [...] kalleidoskopisch von diversen Seiten beleuchtet« werden. (»Violinkonzert«, in: *Süddeutsche Zeitung* [08.06.2010], 13.)

hier zu wem spricht. Zwar ähnelt die Rede den monologischen Passagen in den Gesprächen aus der zweiten Hälfte des *Schloss*-Fragments, aber bei diesen Gesprächen wie überhaupt im gesamten Text war K. stets anwesend, während er in der K.-Kolportage nur als abwesender Gesprächsgegenstand vorkommt. Zweitens wird die Paraphrase durch die permanenten Beurteilungen von allem, was erzählt wird, untergraben.

Es scheint, als hätte der Text nicht den Sinn, über die Bürgel-Episode oder andere Geschehnisse rund um den Landvermesser K. zu informieren, sondern als sollte K. durch die Rede bloßgestellt werden. Mit der gleichen Berechtigung, mit welcher die K.-Kolportage eine Paraphrase genannt werden könnte, könnte er auch eine Persiflage genannt werden. Weniger die Geschehnisse sind Thema der K.-Kolportage, sondern das, was an ihnen die Lächerlichkeit K.'s verdeutlicht. Kaum wird das Bemühen K.'s um seine Anstellung als Landvermesser erwähnt, schon heißt es: »Ein anderer hätte während dieser Zeit schon zehn Länder ausgemessen, er pendelt noch immer hier im Dorf zwischen den Sekretären hin und her, an die Beamten wagt er sich gar nicht mehr heran.« (S App. 422).

Selbst die Metaphern werden noch dazu benutzt, um K. lächerlich zu machen. So wird über ihn gesagt, er umschleiche den Herrenhof »immerfort wie der Fuchs den Hühnerstall, nur dass in Wirklichkeit die Sekretäre die Füchse sind und er das Huhn« (S App. 422). Zuweilen zielen die Bemerkungen sogar unter die Gürtellinie: »An Weibergeschichten, alles im Dienste seiner Sache, hat er ja auch keinen Mangel.« (S App. 423). Die Versuche K.'s, in seiner Angelegenheit voranzukommen, werden desavouiert. Diese zersetzende Wirkung auf die narrativen Grundstrukturen des *Schlusses*, die durch die ausufernden Gespräche bereits zerrüttet sind, werden noch dadurch verstärkt, dass sich in den Mühen des Protagonisten, wie sie in der K.-Kolportage dargestellt werden, die Mühen des Autors spiegeln.

Vom Duktus und vom Inhalt her gibt es auffällige Ähnlichkeiten zwischen der K.-Kolportage und der aktenkundigen Einschätzung über K., die K. während der gestrichenen Auseinandersetzung mit dem Schlosssekretär Momus zu lesen bekam. Zwar weniger komisch als in der K.-Kolportage, aber mit dem gleichen verächtlichen Unterton liest K. dort, dass er sich »[n]ur aus Berechnung schmutzigster Art [...] an Frieda herangemacht« (S App. 273) habe. Resümierend heißt es in dem auf »Blatt Nr 10« (S App. 272) von K.'s Akte niedergeschriebenen rufschädigenden Psychogramm:

Vorläufig abgesehen von der Widerlichkeit seiner Annahmen und Anerbietungen, harmlos, könnte er, wenn er erkennt, wie schwer er sich getäuscht und blossgestellt hat, sogar bösartig werden, in den Grenzen seiner Geringfügigkeit natürlich. (S App. 273)

Über den Text vom Blatt aus seiner Akte meint K. nach der Lektüre: »Nur als Arbeit angesehen mag es ja einen gewissen amtlichen Wert haben. Für mich

aber ist es nur Klatsch, aufgeputzter leerer, trauriger, weibischer Klatsch, ja, weibliche Mithilfe muss der Verfasser gehabt haben.« (S App. 274f.). Der »weibische Klatsch« weist auf die Mutter aller Gerüchte im Dorf, die Brückenhofwirtin, hin.³³ Gardena ist das geheime Machtzentrum der Dorfgemeinde, in welcher es nur ungeschriebene Gesetze gibt, die von Mund zu Mund überliefert werden, aber keine Justiz oder Polizei, die für verbindliche Rechtssicherheit sorgen könnte: Selbstjustiz statt Recht und Ordnung beziehungsweise pragmatisches Aushandeln von Sanktionen statt Strafen qua Gesetzestext.³⁴ Das Dorf regelt alles untereinander, so dass die Gemeindeglieder – wie das Beispiel der Barnabas-Familie eindrucksvoll dokumentiert – durch böse Gerüchte oder Verdächtigungen mit dem guten Ruf auch die Grundlagen ihrer Existenz verlieren können.³⁵

Tatsächlich wird eine Passage auf dem »Blatt Nr 10« (S App. 272) von K.'s Akte, die ja von Kafka wie die gesamte Momus-Episode gestrichen worden ist, in einem späteren Kapitel fast wortwörtlich Gardena in den Mund gelegt, wenn Frieda K. erzählt, was die Wirtin alles über ihn gesagt habe (vgl. S App. 273 und S 245). Dreierlei zeigt diese Wiederverwendung des Gestrichenen: Erstens demonstriert sie die Probleme Kafkas, bei der Arbeit am *Schloss* die Masse des zu Erzählenden in den Griff zu bekommen. Selbst das Gestrichene ist nicht einfach verworfen, sondern harrt noch der Wiederaufbereitung.³⁶ Zweitens manifestieren sich in der Wiederverwendung die von Gerüchten bestimmten Machtstrukturen in der Welt von Dorf und Schloss; die Gerüchte lassen sich, wie durchaus üblich für Gerüchte, nicht einfach auf einen Urheber oder eine Urheberin zurückführen,³⁷ laufen indes immer wieder auf verschlungene Weise bei der beständig tratschenden und hetzenden Gardena zusam-

³³ Zur Frage der Geschlechterdifferenz im *Schloss* vgl. Kap. 8 und Astrid Lange-Kirchheim: »Engendering Kafka. Raum und Geschlecht in Franz Kafkas Romanfragment ›Das Schloß‹«, in: Claudia Liebrand (Hg.): *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: WBG 2006, 194-208.

³⁴ Vgl. Malte Kleinwort: »Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss*«, in: Roland Innerhofer, Katja Rothe und Karin Harrasser (Hg.): *Das Mögliche Regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, Bielefeld: transcript 2011, 93-111. Eine systematische Untersuchung der Bedeutung des Gerüchts für *Das Schloss* steht noch aus.

³⁵ Einerseits ist Barnabas ein gutes Beispiel für einen der Macht in die Quere gekommenen infamen Menschen, wie ihn Michel Foucault untersucht hat (vgl. *Das Leben der infamen Menschen* [frz. 1977], übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve 2001), andererseits wird an Barnabas auch die Differenz zu dem von Foucault untersuchten infamen Menschen deutlich, insofern der Ausschluss der Barnabas-Familie ohne die Mithilfe der Justiz von statten geht.

³⁶ Selbst der Status und Wert unscheinbarer Kritzeleien ist nicht sicher (vgl. dazu Bettine Menke: »Kritzel – (Lese-)Gänge«, in: Christian Driesen, Rea Köppel, Benjamin Meyer-Krahmer und Eike Wittrock [Hg.]: *Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen*, Zürich: diaphanes 2012, 189-213, hier: 195-199).

³⁷ Vgl. Kay Kirchmann: »Das Gerücht und die Medien. Medientheoretische Annäherungen an einen Sondertypus der informellen Kommunikation«, in: Manfred Bruhn und Werner Wunderlich (Hg.): *Medium Gerücht. Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform*, Bern, Stuttgart, Wien: Haupt Verlag 2004, 67-82, hier: 74.

men. So könnte der Akteneintrag, der in einer späteren Passage von Frieda Gardena in den Mund gelegt wird, insofern bereits auf Gardena zurückgeführt werden, als dass sie K. bei Momus oder einem anderen Schlossbeamten denunziert haben könnte.³⁸ Weniger kommt es bei derartigen Gerüchten im *Schloss* auf den Wahrheitsgehalt an als auf die Wirkungen der Gerüchte, sei es die Ächtung und der Ausschluss der barnabasschen Familie oder die Bloßstellung von K.

Schließlich ist die Wiederkehr des Zitats aus K.'s Akte in einer der Wirtin zugeschriebenen Äußerung Friedas ein wichtiges Indiz dafür, wer hinter dem namenlosen Ich der K.-Kolportage stecken könnte: Gardena, die Brückenhofwirtin. Wenn die K.-Kolportage damit beginnt, dass »uns« K. »[g]lestern« von seinem »Erlebnis« mit Bürgel erzählt habe (vgl. S App. 420), so könnten damit zwar nicht direkt die Wirtin und der Wirt vom Brückenhof gemeint sein, sondern der Wirt und die Wirtin vom Herrenhof, denen K. am Morgen nach dem Gespräch mit Bürgel vom Gespräch berichtete (S 448f.). Dieser Bericht wird sich im Dorf aber schnell verbreitet haben, und der Informationsfluss vom Herrenhof zum Brückenhof funktioniert bekanntlich einwandfrei (vgl. S 244). Zudem erstreckt sich Gardenas Machtbereich auch auf den Herrenhof, wie in einer gestrichenen Passage von Pepis Rede deutlich wird.³⁹ Nicht zuletzt berichtet das Ich der K.-Kolportage von »lange[n] Unterhaltungen« (S App. 423) mit K., womit wiederum auf die beiden jeweils ein Kapitel füllenden Gespräche mit der Wirtin des Brückenhofs angespielt worden sein könnte (vgl. S 73-91 und S 121-140). Wie die Brückenhofwirtin vermag das Ich der K.-Kolportage auf äußerst geschickte Weise die erste Person Singular mit der ersten Person Plural zu kombinieren, so dass es scheint, sie spreche im Namen der Allgemeinheit. Erst in dieser apokryphen Szene in Abwesenheit von K. kann der dörfliche Klatsch und Tratsch über K. in Reinform präsentiert werden. Denn bei der Verbreitung von Klatschgeschichten ist die Person, über die geklatscht wird, üblicherweise abwesend.⁴⁰ In dieser Hinsicht ist das ungewöhnliche Gespräch mit Pepi, in dem diese in Anwesenheit von K. darüber berichtet, was über K. geredet wird, eine Hybrid-Form zwischen Klatsch und Klatschbericht (vgl. Kap. 6.1).⁴¹

³⁸ Gardena gesteht es sogar freimütig ein, dass sie zu Momus in den Herrenhof gegangen war, »um das Amt von Ihrem Benehmen und Ihren Ansichten gebührend zu verständigen« (S 177).

³⁹ »Aber was will sie hier [die Brückenhofwirtin im Herrenhof, M. K.]? Warum bleibt sie nicht im Brückenhof? Vergibt und nimmt Stellen hier im fremden Haus? Warum erlaubt es unsere Wirtin? Auch unsere Wirtin ist zu sanft und ängstlich.« (S App. 481).

⁴⁰ Vgl. Thomas S. Eberle: »Gerücht oder Faktizität? Zur kommunikativen Aushandlung von Geltungsansprüchen«, in: Manfred Bruhn und Werner Wunderlich (Hg.): *Medium Gerücht. Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform*, Bern, Stuttgart, Wien: Haupt Verlag 2004, 85-113, hier: 91.

⁴¹ Ähnlichkeiten der Rede von Pepi mit der K.-Kolportage in Ton und Inhalt gibt es viele; ein Beispiel: »Er ist Landvermesser, das ist vielleicht etwas, er hat also etwas gelernt, aber wenn man nichts damit anzufangen weiss, ist es doch auch wieder nichts.« (S 465).

Mit dem Paralleltext aus K.'s Akte und der Enttarnung der Wirtin im Hinterkopf wird deutlich, was an der Klassifikation der K.-Kolportage als Persiflage problematisch ist. Die mit der Persiflage verbundenen Momente des Heiteren und Spielerischen verdecken den bitteren Ernst, der hinter der Persiflage aufscheint. Verstörend am Text ist eben nicht nur das Ungewöhnliche, Unangepasste und aus Sicht dessen, was mit Brod als das »Ganze[] der Erzählung« (vgl. S App. 54 und Abb. 12) bezeichnet werden könnte, Unpassende, sondern auch die dem Text eigene Rhetorik der Ausgrenzung. Immer wieder wird betont und an Beispielen belegt, dass K. fremd ist »wie wenn er gestern abend gekommen wäre« (S App. 421). Die minutiöse Rekapitulation der Ereignisse rund um den Landvermesser soll nicht nur zweifellos belegen, dass K. »kein Hiesiger« (S App. 421) ist, sondern auch, dass er kein Hiesiger sein kann und darf.

K. soll als der ausgegrenzte Fremde den Zusammenhalt der Gemeinde und die Machtposition der Brückenhofwirtin, als der wichtigsten Meinungs- und Stimmungsmacherin des Dorfes, stärken. Markant an der Rede und durchaus typisch für eine Kolportage ist das Changieren zwischen erster Person Singular und erster Person Plural bei gleichzeitiger emphatischer Ansprache an das Kollektiv sowie der Bezug auf das Kollektivwissen des Dorfes: »Ihr wisst doch« (S App. 421) heißt es zweimal, dann heißt es, dass die Anstrengungen K.'s »Euch ja wenigstens vom Hörensagen her bekannt sind« (S App. 422), und immer wieder werden kleine Worte wie »ja« oder »wohl« benutzt, um auf das Kollektivwissen zu verweisen (vgl. S App. 421-424): K. »hat ja hier schon mehr Verbindungen als jahrhundertlang hier lebende Familien« (S App. 422).

Wie im Chor der attischen Tragödie wird auch in der K.-Kolportage die Handlung des Protagonisten noch einmal rekapituliert und im Rückgriff auf das Wissen des Kollektivs kommentiert.⁴² Auch und gerade spöttische Bemerkungen über die fragwürdigen Aktionen des Protagonisten und falsche Anwendungen seines beschränkten Wissens, wie in der Passage über das Kaleidoskop, sind eine Sache des Chors. Gewissermaßen kehrt das *Schloss*-Projekt mit der an eine Chorpartie erinnernden K.-Kolportage in seine Anfangszeit zurück, denn kurz bevor Kafka mit der Arbeit am *Schloss* begonnen hatte, dachte er in seinem Tagebuch am 20. Januar 1922 darüber nach, ob ihm die »Möglichkeit des ruhig schaffenden Lebens verschlossen« (Tb 882) sei und er nur im Zustand einer »in sich verschlossene[n], gegen alles verschlossene[n]« (Tb 882) Qual leben würde. Einen Tag später, am 21. Januar 1922, schränkte er nach dem Besuch einer Nachmittagsaufführung von Beethovens *Fidelio* die Ver-

⁴² Die unklare Fokalisierung vieler Texte Kafkas – auch und vor allem seiner Großprosa (vgl. Joseph Vogl: »Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: DVjs 68 [1994], 745-756) – erleichtern die Verknüpfung mit Chorpartien der antiken Tragödie, in denen sich meist auch ein diffuses *man* ausdrückt. Es verwundert daher nicht, dass Dimitter Gotscheff 2009 an der Volksbühne Berlin in seiner Inszenierung von Aischylos' *Prometheus* anstelle des ersten Chorliedes Kafkas gleichnamiges Kurzprosastück rezitieren ließ. Diesen Hinweis verdanke ich Matthias Dreyer.

geschlossenheit des schaffenden Lebens ein und hielt im Tagebuch fest, dass sich ihm während der Aufführung plötzlich »der Abgrund« (Tb 883) geöffnet habe. Womöglich kam ihm bei den donnernden Worten des Chors im Finale des *Fidelio* die Idee, das, was ihm eigentlich verschlossen schien, das Leben als Schriftsteller, durch die Arbeit an einem Roman, bei dem ein Schloss im Mittelpunkt steht, für sich zu erkunden, zu erschließen und zu vermessen.⁴³

Einerseits erreicht in der K.-Kolportage die in den Gesprächen mit Olga, Pepi und Bürgel nachzuvollziehende Dynamik der zunehmenden Zurückhaltung,⁴⁴ die auch als Rückzug K.'s angesehen werden könnte, ihren Höhepunkt. Überdeutlich zeichnen sich dabei die auf Kontrolle durch die Dorfgemeinschaft weniger als auf Disziplinierung basierenden Machtstrukturen ab. Andererseits überschreitet die K.-Kolportage die Grenzen des *Schlusses*, weil sie mit dem ehernen Gesetz bricht, dass in Kafkas Großprosaprojekten *Der Verschollene*, *Der Process* und *Das Schloss* der Protagonist auf der Handlungsebene stets anwesend ist, und weil sich die Szene als – umgangssprachlich – *Nachklatsch* zur Bürgel-Szene nur schwer in die narrative Struktur des *Schlusses* integrieren lassen würde.

Editionsgeschichtlich gerät die ebenso sperrige wie bemerkenswerte K.-Kolportage, die im Anhang der Brod-Ausgabe noch der Leserschaft direkt nach dem Vorlauf aus dem ersten *Schloss*-Heft als erstes der Fragmente deutlich sichtbar vor Augen geführt worden war (vgl. Brod S 305), in der KKA wieder in den Hintergrund. Als sollte sie versteckt werden, erscheint sie gut 60 Seiten vor dem Ende des Apparatbandes der KKA als eine »Variante« (S App. 71) zur Bürgel-Szene (vgl. S App. 420-428). Ohne das eigentümliche Verschwinden K.'s in der K.-Kolportage zu erwähnen, ist für Malcolm Pasley die Annahme, Kafka »habe sich nach Verzicht auf die Fortsetzung des Romans wieder mit der weit zurückliegenden Bürgel-Episode beschäftigt,« (S App. 71) unwahrscheinlich. Es ist müßig, sich über den Grad von Wahrscheinlichkeiten zu streiten; was Pasley an dieser Stelle aber nicht im Blick hatte, ist die Möglichkeit, dass die K.-Kolportage als eine Art Nebenausgang aus dem *Schloss* zugleich die Schwelle zu einem neuen *Schloss* markieren könnte. Sei es *Das Schloss* als ein Roman über all das, was im Dorf so über K. geredet wird,⁴⁵ oder *Das Schloss* als eine Folge von sukzessive publizierten Klatschgeschichten in der Form der Ende des 19. Jahrhunderts populären Kolportageliteratur.⁴⁶ Kaf-

⁴³ Wie Brunswick als eine Art Beethoven Phantasie und Macht auf sich vereinigt und dadurch als Inversion von K. verstanden werden kann (vgl. Kap. 5.1), so invertiert das erniedrigende Gerede über K. in der K.-Kolportage den jubelnden Chor am Ende von Beethovens *Fidelio*. Zu der auf den Beginn der Arbeit am *Schloss* zusteuernden Dynamik des Tagebuchs vgl. Kap. 3.

⁴⁴ Mit Malcolm Pasley könnte dieses Phänomen auch als »zunehmende Handlungslosigkeit« bezeichnet werden (vgl. S App. 78).

⁴⁵ Ein derartiges neues *Schloss* wäre ein Roman, wie ihn Thomas Bernhard gut hätte geschrieben haben können.

⁴⁶ Vgl. Gabriele Scheidt: *Der Kolportagebuchhandel (1869-1905). Eine systemtheoretische Rekonstruktion*. Stuttgart: M & P 1994.

kas spätes Interesse für die Kolportage, für das, was die Leute so sagen, trifft sich mit seiner vor allem im Winter 1922/23 überaus intensiven Beschäftigung mit der zu der Zeit noch im Entstehen begriffenen modernen hebräischen Sprache,⁴⁷ denn zu der Zeit war das Hebräische noch sehr offen für Einflüsse aus dem alltäglichen Gebrauch anderer Sprachen.⁴⁸

7.3 K. IN *DAS EHEPAAR* UND WEITEREN SPÄTEN TEXTEN

Ein außergewöhnlicher Ausläufer vom *Schloss* ist Kafkas Ende 1922 verfasste Erzählung *Das Ehepaar*. Hier ist K. weder Protagonist wie im *Schloss* noch zentraler Gesprächsgegenstand wie in der K.-Kolportage, sondern eine Figur unter anderen. *Das Ehepaar* evokiert – als eine mögliche für Kafka neue literarische Darstellungsform – eine Reihe von Kurzprosa-Stücken, die allein dadurch zusammengehalten werden, dass in allen K. vorkommt.⁴⁹ Wie bei der Annäherung an die Kolportageliteratur im letzten Abschnitt nähert sich Kafka damit seinem früh skizzierten Konzept der »kleinen Litteraturen« wieder an (vgl. Tb 312-315, 321f. und 326).

Bis Ende 1922 war mit Ausnahme der Erzählung *Ein Traum*, die Kafka aus dem *Process*-Zusammenhang extrahierte und im *Landarzt*-Band veröffentlichte, Kafkas große Prosa die Heimat von K. Das Verstörende der Versetzung von K. in die Erzählung *Das Ehepaar* wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass Brod bei der Veröffentlichung vom *Ehepaar* stillschweigend K. durch N. ersetzte. Auch Kafka war zu Beginn der Erzählung unschlüssig, ob er das durch die Protagonisten von *Process* und *Schloss* bekannte Kürzel verwenden sollte und änderte das erste K. in *B.*, ersetzte dieses dann aber wieder durch K. (vgl. NSF II App. 396).⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Hartmut Binder: »Kafkas Hebräischstudien. Ein biographisch-interpretatorischer Versuch«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), 527-556.

⁴⁸ So schrieb Gerson Shaked über den zu Kafkas Zeit auf Hebräisch schreibenden Autor Yosef Haim Brenner, von dem Kafka 1923 einen Roman in der Originalsprache las: »Brenner preferred flexible ›natural‹ diction, for which he virtually invented a colloquial speech sprinkled with English, Yiddish, Arabic and Russian words. He opened the Hebrew language to foreign vulgarisms, incursions of words and phrases from outside standard Hebrew vocabulary.« (*Modern Hebrew Fiction*, übers. v. Yael Lotan, Bloomington: Indiana Univ. Press 2000, 52; zit. n. David Suchoff: *Kafka's Jewish Languages*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2012, 177).

⁴⁹ An dieser Reihe, zu der es lediglich Ansätze gibt, die im Folgenden noch behandelt werden (vgl. NSF II 531, 569f. und 575f.), hätten, wenn sie denn realisiert worden wäre, wahrscheinlich Gemeinsamkeiten mit Bertolt Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner* bemerkt werden können. Ansätze zu einer derartigen Kurzprosa-Reihe – allerdings mit einem *Er* und keinem *K.* im Mittelpunkt – sind mit deutlich sichtbaren parabolischen Zügen und darin Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner* überaus nahe in einer Reihe von Kurzprosa-Stücken zu bemerken, die von Kafka Anfang 1920 verfasst worden sind und die alle um ein *Er* kreisen (vgl. Tb 847-862).

⁵⁰ Selbstredend hätte diese bewusste Entscheidung Kafkas für K., die durch eine Reinschrift vom *Ehepaar* noch einmal zementiert worden ist, Brod davon abhalten müssen, K. durch N. zu erset-

Die Benennung ist so irritierend wie die Vorstellung K.'s als Josef, der alte Gehilfe, beim Telefongespräch mit dem Schloss, weil in beiden Fällen intertextuelle Beziehungen zu anderen Texten Kafkas aufgerufen werden, die innerhalb der Narration nur als apokryph oder obszön gelten können (vgl. Kap. 4.3). Während die falsche Vorstellung im *Schloss* die Form eines Witzes annimmt, der fast ein wenig un gelenk wirkt, weil er zur Zeit des Schreibens allzu privat und verspielt erscheint – ein Witz für den Schreiber Kafka und vielleicht noch für Brod, seinen Freund –, ist die Benennung im *Ehepaar* eher von einer düsteren Art. Der Witz, der im *Ehepaar* zu finden wäre, hat eine kaum zu leugnende sarkastische Färbung. Wie Kafka zu der Zeit, als er *Das Ehepaar* schrieb, sterbenskrank war, so ist auch K., der den gleichen Namen wie die Protagonisten aus *Process* und *Schloss* trägt, »ein alter Mann« und »in letzter Zeit sehr kränklich« (NSF II 516).

Das Düstere gründet nicht nur in der Referenz auf die Lebenssituation des Autors, sondern vor allem in dem Rückblick, der in der Benennung zum Ausdruck kommt. K., der im *Schloss* vor allem zu Beginn noch kämpferisch und kraftstrotzend auftritt, ist im *Ehepaar* gealtert, krank und schwach. Eine Figur, die ohne Scheu in den Kampf gegen eine riesige Behörde zog, und deren Kampf Stoff genug für einen Roman bot, ist im *Ehepaar* zu einer Figur unter anderen mutiert, die man sich nur mit Mühe im Zentrum eines Romans vorstellen könnte. Der schonungslose Umgang mit der Figur K. verdeutlicht, dass der Rückblick, aus dem heraus Kafkas späte Texte geschrieben worden sind, in vielen Fällen die Form einer kritischen Abrechnung annimmt, wie sie vor allem in seinen beiden Testaments, in denen er Brod bittet, das meiste von ihm Geschriebene – darunter auch *Der Process* und *Das Schloss* – zu vernichten, zum Ausdruck kommt (vgl. BaB 365 und 421f. sowie Kap. 1.6).

Kafkas Projekt der autobiographischen Untersuchungen zum Zwecke der Literatur, das er nicht einfach hinter sich lassen konnte, das vielmehr in seinen späten Texten fortwirkt und sich dort wiederholt (vgl. Kap. 4), belegt die Bedeutung für den späten Kafka gerade dann, wenn es nicht irgendwelche »kleine[n] Bestandteile« (NSF II 373) sind, auf die sich dabei zurückbezogen wird, sondern Bestandteile seiner literarischen Texte.⁵¹ In Anlehnung an die oft zitierte Selbstbeschreibung Kafkas in einem Brief an Felice Bauer aus dem August 1913, in welchem er behauptet, er bestünde vollständig aus Literatur (vgl.

zen, emotional nachvollziehbar ist es trotzdem, dass Brod es schwer ertragen konnte, dass K. im *Ehepaar* so kränkelnd und dem Tode nahe beschrieben wurde, wie Kafka selbst es war in den letzten Monaten seines Lebens. Zudem läge es in dieser biographischen Perspektive nahe, das Erzähler-Ich mit Brod in Verbindung zu bringen, was ihm angesichts der Fixierung des Ichs auf das Geschäft kaum gefallen haben würde.

⁵¹ Auch Manfred Engel bemerkte die Nähe vom *Ehepaar* und dem Projekt der selbstbiographischen Untersuchungen (vgl. »Nachgelassene Schriften und Fragmente 3«, in: ders. und Bernd Auerochs [Hg.]: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 343-370, hier: 360).

BaF 444), werden die selbstbiographischen Untersuchungen mit K. im *Ehepaar* zu werkbiographischen Untersuchungen.

Die für späte Texte charakteristischen, impliziten oder expliziten Bezugnahmen auf frühere Texte des gleichen Autors, mit denen meist auch Fragen der Vergänglichkeit und Fragen nach den möglichen Strukturen und Ausprägungen eines Gesamtwerks aufkommen,⁵² nehmen bei Kafka die Form einer selbstironischen Parodie an. Während der späte Goethe in aller Ernsthaftigkeit und Schonungslosigkeit darum bemüht ist, sein Leben und sein Schreiben zu bilanzieren,⁵³ macht sich Kafka mit K. im *Ehepaar* über alle Hoffnungen auf ein Überdauern oder Überleben seiner Romanfragmente lustig, indem er die K.-Figur im Angesicht ihres nahenden Todes präsentiert.

Ist beim späten Goethe zu bemerken, dass er die Rolle des Autors zugunsten des Lesers einzuschränken bemüht ist,⁵⁴ wird bei Kafka jede Hoffnung auf ein Überdauern des Werks und damit der Wert des Werks geradezu veralbert. Der späte Kafka lässt sich auf die Formel bringen: durch Entwertung zur Entwertung. Wiederholt wurde von der Forschung schon bemerkt, dass Kafka in den letzten Jahren seines Lebens dem Selbstgeschriebenen kritisch wenn nicht gar abschätzig gegenüberstand. So diagnostizierte Hartmut Binder in bemerkenswerter Deutlichkeit:

Demgegenüber fällt auf, daß er dem Schloss von Anfang keinerlei künstlerischen Wert beimaß, obwohl er doch jetzt zum erstenmal die idealen Schreibbedingungen, die seit seiner Erkrankung gegeben waren, in größerem Maße auszunützen vermochte.⁵⁵

Die dadurch gesunkenen Ansprüche und eingeschränkten Erwartungen an das eigene Schreiben sind ein wichtiger Grund sowohl für die Produktivität in den letzten Lebensjahren als auch für die konzeptionellen Probleme, mit denen Kafka bei der Arbeit am *Schloss*, an den *<Forschungen eines Hundes>* oder am *<Bau>* konfrontiert wurde (vgl. Kap. 6). *Das Ehepaar* zeugt davon, dass die Folgen für die kurze Prosa eher positiv waren. Bevor es zu konzeptionellen Problemen kommen konnte, beendet Kafka die Erzählung mit dem unpräzisen und unambitionierten Resümee, mit dem er auch sein Leben als Schrift-

⁵² Selbst Adorno, der stets darum bemüht war, alles Biographische am Spätstil zu leugnen oder zu ignorieren, kommt nicht umhin, die Thematik des Todes in seinem programmatischen Text *Spätstil Beethovens* zu behandeln (vgl. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 182f.).

⁵³ Vgl. Sandro Zanetti: »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und ders. (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*. München: Fink 2008, 86–113, hier: 92.

⁵⁴ Vgl. ebd., 111–113.

⁵⁵ Vgl. Hartmut Binder: *Kafka. Der Schaffensprozess*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 322. Ebenso stellt Ritchie Robertson fest, dass *Das Schloss* »ein nicht in jeder Hinsicht geglücktes Kunstwerk ist« (*Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur*, übers. v. Josef Billen, Stuttgart: Metzler 1988, 295).

steller mitgemeint haben könnte: »Der Abstieg war schwerer als früher der Aufstieg und nicht einmal dieser war leicht gewesen. Ach, was für misslungene Geschäftswege es gibt und man muss die Last weitertragen.« (NSF II 523f.).

Die parabolische und damit Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner* nahe Seite vom *Ehepaar* zeigt sich in diesem resignativen Blick auf die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit der Bemühungen, etwas Dauerhaftes zu schaffen. Indem Kafka mit K. eine aus dem *Process* und dem *Schloss* bekannte Figur altern und fast sterben lässt, weist er unverhohlen auf das Altern oder den nahen Tod dessen hin, was pathetisch als sein *CEuore* bezeichnet werden könnte. So konstruktiv Goethe die Frage nach seinem Gesamtwerk anging,⁵⁶ so destruktiv und geradezu sarkastisch Kafka.

Die schwindende Bedeutung einer rigoros das Schreiben reglementierenden Instanz spiegelt sich in der schwindenden Bedeutung von Vater-Sohn-Konflikten in Kafkas späten Texten.⁵⁷ So wird am Anfang vom *Ehepaar*, wenn K. am Bett seines kranken Sohnes sitzt, die Szene aus *Das Urteil*, in welcher der Sohn am Bett des alten, kränklichen Vaters Platz nimmt, anzitiert und umgekehrt und damit Teil eines gewaltlosen Rollenspiels, wie es bereits Teil des *Hans*-Kapitel gewesen war (vgl. Kap. 5.3 bis 5.5). Beobachtete dort Hans das Schweigen des Landvermessers in einer Weise, »wie man es gegenüber einem Arzte tut« (S 236), saß K. im *Ehepaar* am Bett seines kranken Sohnes, »so als wäre er der Arzt« (NSF II 517). Der Konflikt zwischen Vater und Sohn, wie er *Das Urteil* und andere Texten Kafkas bestimmt, ist im *Ehepaar* nur Teil der Projektion des erzählenden Agenten, die in der Reinschrift komplett verschwunden ist: »[I]n seinem schönen offenen aufgebauchten Mantel sass er [K., M. K.] grossmächtig da; seine Frechheit ist unübertrefflich, etwas ähnliches mochte auch der Kranke [K.'s Sohn] denken.«⁵⁸

Disziplinarstechniken, wie sie auch *Das Urteil* bestimmen, sind in Kafkas Texten eng verbunden mit patriarchalen Strukturen. In den späten Texten dagegen bestimmen matriarchal ausgeprägte Kontrollstechniken das Geschehen. Dementsprechend begehrt der Sohn im *Ehepaar* gegen den Vater nicht auf, er verteidigt ihn sogar vehement gegen das rücksichtslose Gebaren der beiden Agenten. Bezeichnenderweise bereitet Kafka die Stelle, an der sich K.'s Sohn gegen die Agenten wendet, große Probleme,⁵⁹ denn derartige Verteidigungs-

⁵⁶ Vgl. Zanetti, »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, s. Anm. 53, 92-96.

⁵⁷ Stanley Corngold notiert als ein wichtiges Charakteristikum des späten Kafka: »[T]he dissolution of distinctive oppositions, such as office and life, guilt and innocence, things self-owned and things foreign, as well as familiar thematic complexes involving the so-called law of the father and guilty sons« (vgl. »Introduction«, in: *Monatshefte* 103.3 [2011], 339-343, hier: 341f.).

⁵⁸ NSF II 517; in der Reinschrift auf Schreibmaschine ist diese konfliktbeladene Passage nicht enthalten (vgl. NSF II 535f.).

⁵⁹ Vgl. NSF II App. 400-403 (auf den Seiten 402 und 403 sind Faksimiles der Seiten zu finden, auf denen die zitierte Stelle von Kafka niedergeschrieben und korrigiert worden war).

szenen des Vaters durch den Sohn sucht man in anderen Texten Kafkas vergleichlich.

Neben K. als altem, kränklichem Vater und dem kranken Sohn, der sich für seinen Vater einsetzt, demonstriert K.'s Frau ihre matriachale Macht durch die heiter biblische Geschichten anzitierende Wiedererweckung K.'s (vgl. NSF II 521f.). Die beiden miteinander konkurrierenden und um K. buhlenden Geschäftsleute wiederum rufen die für Kafkas späte Texte prägende Beziehungsstruktur zwischen Künstler und Impresario auf. Während in *Erstes Leid* und *Ein Hungerkünstler* die problematische Bindung der Kunst an organisatorische Tätigkeiten, wie sie dem Impresario obliegen, eine Krise der Kunst heraufbeschwört, scheint die Kunst im *Ehepaar* gänzlich verschwunden beziehungsweise ökonomisiert zu sein. Auch K. wird lediglich als jemand beschrieben, der mit dem Erzähler-Ich früher »in ständiger Geschäftsverbindung« gewesen sei und der trotz Alter und Krankheit »die geschäftlichen Angelegenheiten« weiter »in seiner Hand zusammenhält« (NSF II 516). Zudem sagte K. über die Angebote vom Erzähler-Ich und dem Agenten »mit einem erstaunlichen geschäftlichen Scharfblick einiges recht Unangenehme« (NSF II 522).

Mögen sich die beiden miteinander konkurrierenden Geschäftsleute zuweilen auch so verhalten, als würden sie einen großen Autor für sich gewinnen wollen, explizite Hinweise darauf, dass K. ein Künstler sein könnte, der seine Kunst selbst vermarktet, gibt es keine. Dem Verschwinden oder Verschweigen von allen Hinweisen auf eine künstlerische Tätigkeit zum Trotz lassen sich die kurz vorher geschriebenen Erzählungen von dem im Manuskript mit »T. K.« abgekürzten Trapezkünstler und der im Tagebuch mit »H.-K.« abgekürzten Erzählung *Ein Hungerkünstler* als Indizien für eine Fortsetzung der Kunst-Thematik bei K. im *Ehepaar* verstehen.⁶⁰ Die in *Erstes Leid* und im *Hungerkünstler* verhandelte Problematik, dass die Kunst von pragmatischen Aufgabestellungen belastet und dominiert wird, scheint im *Ehepaar* eine neue Stufe erreicht zu haben. Kunst spielt keine Rolle mehr, stattdessen geht es nur noch um Angebote und Geschäfte einerseits und in Bezug auf die Krankheit des Sohnes und den Scheintod des Vaters um pragmatische Fragen nach dem richtigen Umgang mit Problemen der Lebensführung.

Der kranke Sohn indes war kurz davor, einen wichtigen Hinweis auf die verschwiegene, verdrängte oder verschwundene Kunst-Thematik zu geben, aber auch dieser Hinweis wurde in einem kapitalen Korrekturknäuel aus dem *Ehepaar* unter großem Aufwand herausgedrängt. An der bereits erwähnten Stelle im Text, an der sich der Sohn zur Verteidigung des Vaters aufschwingt, entsteht in der Handschrift ein Labyrinth von Tilgungen und Einfügungen, wie es selten bei Kafka zu finden ist (vgl. NSF II App. 400-403).⁶¹ Nur dank der Reinschrift lässt sich klären, wie Kafka diese unübersichtliche Stelle in den

⁶⁰ Zur Abkürzung des Trapezkünstlers vgl. DzL App. 412, zur Abkürzung von *Ein Hungerkünstler* vgl. Tb 922.

Text integrieren wollte. In der Handschrift stehen mehrere Versionen nebeneinander, ohne explizit gestrichen worden zu sein.⁶² Der in der späteren Reinschrift fehlende Verweis, um den es geht, ist der Verweis auf Goethes *Eralkönig*: »Seht doch um des Himmelswillen, seht doch er stirbt ja, mein Vater, er stirbt, gebt Ruhe, [in der gleichen Passage aber auf einer anderen Korrektorebene, M. K.] Der Vater! Der Vater! Hilfe, bitte Hilfe um des Himmelswillen, er stirbt ja[.]« (vgl. NSF II App. 400).

Die Vater-Sohn-Beziehung im Angesicht des nahenden Todes, der alarmierende Ton, die Wiederholungen, aber auch das Anpacken des Erzählers durch den Sohn – »mit der einen Hand mich gepackt und wild gezerrt« (NSF II App. 400) –, all das erinnert an den *Eralkönig*: »Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!«⁶³ In welcher Weise wird damit aber auf das für den späten Kafka wichtige Thema der künstlerischen Produktion angespielt? Weniger geht es darum, dass Kafka durch diesen deutlichen Verweis auf den *Eralkönig* die zu jedem literarischen Stil gehörende Kardinalfrage aufwirft, in welchem Verhältnis der Text zu früheren Texten anderer Autoren steht (vgl. Kap. 1.1). Vielmehr ist das Thema der künstlerischen Produktion dadurch auf dem Tableau, dass in der ersten Eintragung vom *Hungerkünstler*-Heft, das er vor allem für seine literarischen Arbeiten im Jahr 1922 nutzte, und zugleich direkt vor dem Plan der selbstbiographischen Untersuchungen folgende Anspielung auf den *Eralkönig* zu finden ist.⁶⁴

Es war ein schwer verständliches Buch über die Grundzüge der Geschichte der Volkswirtschaft, man konnte nur sehr schwer folgen, der Autor hielt sein Thema, wie es in einer Kritik sehr bezeichnend hieß, an sich gedrückt, wie der Vater das Kind mit dem er durch die Nacht reitet. (NSF II 371)

In diesem Zitat im Zitat in einem kurzen Fragment stehen Vater und Sohn im Verhältnis Autor und Thema. So fern liegt dieses Verhältnis auch im *Ehepaar* nicht, sagt der Erzähler doch, er habe den Sohn »als für mich nebensächliche Person bisher vernachlässigt« (NSF II 520). Von Nebensächlichem spricht man normalerweise nicht in Bezug auf Personen, sondern eher in Bezug auf Themen oder literarischen Figuren. Angespielt wird erneut auf die für den späten

⁶¹ Zur Frage, inwiefern Kafkas Texte im Allgemeinen und *Das Schloss* im Besonderen als Labyrinth bezeichnet werden können, vgl. Bettine Menke: »Kafkas Labyrinth«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«. Topographien von Franz Kafkas »Das Schloss«*, Bielefeld: transcript 2013 (im Erscheinen).

⁶² Jost Schillemeit musste daher im Apparatband gleich in zwei Fußnoten auf die Probleme in der Handschrift hinweisen, die aus den fehlenden Einweisungszeichnungen und fehlenden Streichungen resultieren (vgl. NSF II App. 400f.).

⁶³ Johann Wolfgang von Goethe: *Eralkönig* [1782], in: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 1, hg. v. Erich Trunz, München: dtv 1998, 154f., hier: 155, V. 27.

⁶⁴ Eine dritte Anspielung mit direkter Nennung des Gedichts von Goethe ist in einem Brief an seine Schwester Ottilia aus dem Februar 1922 zu finden (BaO 104). Weitere Anspielungen bei Kafka auf das Gedicht von Goethe sind mir nicht bekannt.

Kafka konstitutive schwindende Fähigkeit, zwischen Haupt- und Nebensächlichem zu unterscheiden (vgl. Kap. 4.4).

Zurückbezogen auf das *Ehepaar* könnte mit dem Sohn also auch das gemeint sein, was als Kafkas *Ceuvre* bezeichnet werden könnte. K. wäre dann nicht die Figur aus dem *Schloss*, sondern der Autor vom *Schloss*, der angesichts des nahenden Todes von seinem Werk, also vom *Schloss* oder einem Teil des *Schlosses* verteidigt wird. Unbestreitbar ist bei dieser auf das im *Schloss* problematische Verhältnis von Autor, Werk und Protagonist anspielenden Szene (vgl. Kap. 4), in welcher unklar ist, was oder wer hier auf wen oder was verweisen könnte, eine gute Portion Selbstironie am Werk. Das Werk versucht, für den Autor Partei zu ergreifen, bleibt in der Reinfassung aber stumm, erhebt sich lediglich halb im Bett, bringt den Erzähler »mit drohender Faust« zum Schweigen – fast ist man im Angesicht der Handschrift geneigt zu denken: von der ausdrucksstarken Kinderstimme im *Erkönig* zu einem Knäuel von Stimmen und Überarbeitungen im *Faust*.

Wer aber ist in dieser Perspektive der Erzähler? Es könnte für Brods Austausch des Namens K. durch N. von Belang gewesen sein, dass der Erzähler in dieser Perspektive Kafkas Impresario Brod sehr nahe ist und dass sich Erzähler und Agent darin gleichen, dass ihre eigenen Anliegen ihnen so wichtig sind, dass sie darüber das Wohlergehen K.'s aus dem Blick verlieren.⁶⁵ Das *Rollenspiel* zwischen Kafka, Schreiber und Brod, das Kafka in einem Brief an Brod Mitte April 1921 nach Lektüre von Brods Buch über Schreiber skizzierte (vgl. Br 315 und Kap. 2), wird im *Ehepaar* zu einem *Maskenspiel*, zu einer Verwechslungskomödie, bei der offenbleibt, wer welche Rolle spielt oder welche Maske trägt.

Es bleibt nicht bei dieser einen K.-Geschichte als Ausläufer vom *Schloss*. Drei weitere Versuche, K. zum Teil einer Kurzprosa zu machen, sind unter Kafkas späten Texten zu finden. Die K.-Geschichten ermöglichen es Kafka, einige Themen ohne den Zwang, sie in eine größere narrative Struktur einbauen zu müssen, wieder aufzunehmen. In einem der letzten Einträge im *Ehepaar*-Heft – also in dem Heft, in dem sich die erste Fassung vom *Ehepaar* befindet – versucht das Erzähler-Ich sich mit K. in M. zu treffen, um mit ihm »keine eigentlich dringliche Angelegenheit« (NSF II 531) zu besprechen.⁶⁶ Weil er sich

⁶⁵ In biographischer Hinsicht wären die Frau von K. unzweideutig auf Dora Diamant zu beziehen und die beiden Geschäftsleute zu Besuch auf Max Brod und Robert Klopstock. Tatsächlich waren die letzten Monate von Kafka durch Diskussionen geprägt, die über sein Wohl und zuweilen auch über seinen Kopf hinweg geführt worden waren (vgl. Reiner Stach: *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 589-617).

⁶⁶ Sabine I. Gölz dagegen versteht diesen Eintrag als einen ersten Entwurf zur Erzählung *Das Ehepaar* (vgl. »Wenn Ich zu K. geht ... Die Mannigfaltigkeit von Kafkas Schreiben am Beispiel des ›Ehepaar-Hefes‹«, in: Vesna Kondrič Horvat [Hg.]: *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin: Weidler 2010, 349-380, hier: 364f. und 371). Da das Heft von Kafka von beiden Seiten beschrieben wurde, *Das Ehepaar* von der einen Seite und die im Folgenden behandelte Aufzeichnung von der anderen Seite geschrieben wurde, muss offen bleiben, welche zuerst geschrieben

M. eh schon einmal hatte anschauen wollen, reist das Ich ohne vorherige Terminabsprache nach M., trifft aber statt K. nur dessen Schwester an; dann bricht der Text mitten im Satz ab (NSF II 531).

In dieser ersten fragmentarischen K.-Geschichte nach dem *Ehepaar* geht es erneut um nichts Dramatisches, sondern um Alltägliches, keine großen Ereignisse, sondern kleine Vorfälle bilden den Kern der Geschichte. Kleine Fragen der Lebensführung stehen im Mittelpunkt: Sollte ein Treffen vorher verabredet werden? Lohnt eine Reise, auch wenn der eigentliche Zweck, ein Treffen, nicht sicher ist? Es sind Fragen, die für einen Impresario charakteristisch sind, die in *Erstes Leid* die Trapezkunst zu belasten drohen und die vom Hungerkünstler nicht erfolgreich bewältigt werden. Zugleich ist der Einfluss vom kleinen Hans aus dem *Schloss* spürbar, der bei K. den Sinn für die kleinen Dinge der Lebensorganisation schärfte. In den gestrichenen Passagen dieses kurzen Fragments drängen sich derartige Verknüpfungen noch vehementer auf, da ausführlich über K.'s Motivation, Planung und Ausführung der Reise, die der Grund für seine Abwesenheit waren, erzählt wird (NSF II App. 412-416).

Darüber hinaus lassen die Überlegungen in den gestrichenen Passagen vermuten, dass Kafka in ihnen auch die Möglichkeit einer Reihe von K.-Geschichten mitreflektierte. Wie zu Beginn vom *Ehepaar* ist Kafka über die Benennung unschlüssig. Erst schreibt er *Herrn K.* in Differenz zur Benennung des *Schloss*-Protagonisten, dann *einem Herrn K.*, als wäre K. dem Erzähler völlig unbekannt, um die Figur schließlich doch schlicht und einfach so zu nennen wie im *Schloss*: K. (vgl. NSF II App. 412). Die Beschreibung der Reisen des K., die seine Abwesenheit erklären sollen, können auch als Reflexion über eine mögliche Reihe von K.-Geschichten gedeutet werden. Denn es ist keine Reise zu einem bestimmten Ort, sondern eine »Rundfahrt« (NSF II App. 413) zu mehreren Orten in der Umgebung, an denen K. verschiedene Dinge zu erledigen hat (NSF II App. 413-416). Das Thema des Reisens aus *Erstes Leid* oder des Fortkommens aus dem sechsten *Schloss*-Heft kehrt hier wieder als das Thema des Rundreisens von K., der als ein »Mensch von besonderer Sesshaftigkeit« (NSF II App. 413) gilt. Die Sesshaftigkeit K.'s könnte als seine Gebundenheit an *Das Schloss* beziehungsweise an große narrative Strukturen verstanden werden, demgegenüber die Rundfahrt als Wiederkehr in verschiedenen Kleinprosa-stücken. Die Dynamik, welche mit der Nutzung der weniger reglementier-

worden war. Daher kann auch die Frage, ob die Aufzeichnung ein erster Entwurf von *Das Ehepaar* gewesen ist, oder aber eine Art Ausläufer davon – und damit auch ein Ausläufer vom *Schloss* –, nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Bedenkenswert ist das Plädoyer von Gözl, das »M.« aus der Aufzeichnung als Abkürzung des in einer weiteren kurzen Aufzeichnung aus dem *Ehepaar*-Heft zu findenden Begriffs *Mannigfaltigkeiten* zu lesen (vgl. ebd., 351-354 und 365); Kafka schreibt in jener Aufzeichnung von den »Mannigfaltigkeiten, die sich mannigfaltig drehen«, und den »Mannigfaltigkeiten des einen Augenblicks, in dem wir leben« (NSF II 516). Möglicherweise nimmt er mit diesem Begriff Bezug auf die vielfältigen Möglichkeiten des Schreibens im Ausgang vom *Schloss*.

ten und in geringerem Maße an eine Kontrolle des narrativen Aufbaus gebundene Kleinprosa einhergeht, wird folgendermaßen beschrieben:

[E]s handelte sich zwar nur um eine Fahrt durch die weitere Umgebung von M., aber das Reiseprogramm war sehr gross und ausserdem K. wenn er sich einmal auf eine Fahrt machte unberechenbar. Vielleicht würde ihm nach der ersten oder zweiten in den Dörfern verbrachten Nacht das Reisen so sehr zum Ekel, dass er die Fahrt abbrach, dringende Geschäfte sein liess und heute oder morgen zurückkam. (NSF II App. 413)

Diese Form des Reisens kommt einem ergebnisoffenen Schreiben sehr nahe, wie es Kafka vor allem in seinen kleinen Oktavheften kultivierte, das für die Produktion seiner Kurzprosastücke aber generell charakteristisch war. Die Möglichkeit des Abbruchs wird stets mitbedacht, ohne dramatisiert zu werden. Zugleich ist aber jene Form der Fortbewegung, die den Abbruch als Möglichkeit beinhaltet, ebenso offen für eine positive Dynamik, die folgendermaßen beschrieben wird:

Ebenso gut aber war es möglich dass er, endlich in Gang gebracht an der Abwechslung Gefallen fand, die vielen Freunde und Verwandten ringsherum ihn sogar zwangen, die Reise über die unumgänglich notwendige Dauer zu verlängern, denn im Grunde ist er ein gesprächiger fröhlicher Mann, der gern grosse Gesellschaft um sich hat, den das Ansehn, das er sich durch ehrliche Arbeit erworben hat, freut und besonders in manchen Dörfern wird er geradezu grossartig begrüsst werden, ausserdem hat er die Fähigkeit durch seinen persönlichen Einfluss und durch seine Menschenkenntnis mit ein paar Worten im Nu Dinge zu erreichen, die von der Ferne mit keiner Anstrengung durchzusetzen wären. Merkt er solche Erfolge, bekommt er natürlich Verlangen nach weiteren, auch das kann die Reise verlängern. (NSF II App. 413f.)

Was hier mitreflektiert sein könnte, ist einerseits die Möglichkeit des Reiseabbruchs als die Möglichkeit, dass diese zweite K.-Geschichte zugleich die letzte ist, und andererseits die Möglichkeit einer Fortsetzung und Verlängerung der Reise als die Möglichkeit, weitere K.-Geschichten zu produzieren, die wie *Das Ehepaar* eine Reinschrift wert sind. In einer anderen gestrichenen Passage aus dem Fragment könnte die mögliche Reihe von K.-Geschichten mitbedacht sein. Nach Betreten der Wohnung von K. stellt das Erzähler-Ich fest:

Es war fast ein Saal, dabei wohnlich, aber gar nicht mit Kleinkram überladen, alle Möbel in passenden Abständen, rein und übersichtlich aufgestellt, alles sich zur Einheit fügend, auch eine gewisse ehrbare Familienüberlieferung sprach aus dem Ganzen. (NSF II App. 415)

Diese Passage verhandelt die Frage nach dem Verhältnis von Teil und Ganzem. Die Teile behalten durch die Distanz zueinander ihre Eigenständigkeit, werden aber zugleich durch eine Zusammengehörigkeit bestimmt, die in der zitierten Passage als »Einheit« adressiert wird. So könnte eine gelungene Reihe von K.-Geschichten beschrieben werden. Mit der »Familienüberlieferung«

wird auf die familiäre Zusammengehörigkeit über Generationen hinweg Bezug genommen. Wie in der bereits behandelten gestrichenen *Erkönig*-Passage aus dem *Ehepaar* gibt es statt Vater-Sohn-Konflikten Vater-Sohn-Verhältnisse, die von einer familiären Zusammengehörigkeit und Solidarität geprägt sind.⁶⁷ Damit gehen Fragen nach der literarischen Erbschaft einher, nach dem Fortleben der literarischen Produkte.⁶⁸

Einige Monate später, im Winter 1923/24, stehen in der dritten überlieferten fragmentarischen K.-Geschichte Familienverhältnisse explizit im Zentrum, denn K. versucht dort, »in die Familie des Gutsherrn einzudringen« (NSF II 569). Vom Duktus wie vom Inhalt her wird bei der kritischen Beurteilung von K.'s Projekt an die K.-Kolportage angeknüpft. Während es in der K.-Kolportage heißt, »das kann natürlich jeder einsehn. Jeder, nur nicht K.« (S App. 421), urteilt das Erzähler-Ich in der fragmentarischen K.-Geschichte: »Das ist alles selbstverständlich, nur K. versteht es nicht.« (NSF II 569). Auch Form und Inhalt der Fragen bis zum Abbruch des Textes erinnern an die K.-Kolportage:

Was will K. von ihm [dem Gutsherrn, M. K.]? Will er eine Anstellung auf dem Gute? Nein, das will er nicht, er selbst ist wohlhabend und führt ein sorgenloses Leben. Liebt er des Gutsbesitzers Tochter? Nein, nein von diesem Verdacht ist er frei[.] (NSF II 570)

In einer gestrichenen Beschreibung des Gutes wird der familiäre Zusammenhang über Generationen wieder mit der Frage der richtigen Lebensführung verknüpft, so wird davon berichtet, dass das kleine Gut früher riesenhaft war, »aber der Grossvater und der Vater des gegenwärtigen Besitzers haben eine wahre Lotterwirtschaft geführt« (NSF II App. 424). Ebenfalls im Winter 1923/24 ist eine weitere fragmentarische K.-Geschichte entstanden, die sich liest, als würde Kafka wieder zum Anfang vom *Schloss* zurückkehren: »Dann lag die Ebene vor K. und in der Ferne weit im Blauen auf einem kleinen Hügel, kaum zu erkennen, das Haus zu dem er strebte.« (NSF II 575). Auch die folgende Beschreibung der Wanderung zum Haus hin erinnert an den ersten Versuch K.'s, im *Schloss* zum Schloss zu kommen (vgl. S 16-21). Allerdings kommt K. diesmal tatsächlich an:

Aber es dauerte noch bis zum Abend und viele Mal war ihm während des Tages das Ziel aus dem Blick entschwunden, bis er auf schon dunkelndem Feldweg plötzlich am Fuße jenes Hügels stand. »Das ist also mein Haus«, sagte er sich, »ein kleines altes klägliches Haus, aber es ist meines und in paar Monaten soll es anders aussehn.« Und er steig zwischen Wiesen den Hügel hinauf. Die Tür war offen, ja sie konnte gar nicht geschlossen werden, denn der eine Türflügel fehlte. (NSF II 575)

⁶⁷ Zur *Erkönig*-Passage vgl. die Ausführungen oben in diesem Kapitel und NSF II App. 400-404.

⁶⁸ Vgl. dazu Ulrike Vedder: *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, München: Fink 2011, 162-181.

Während das Schloss im *Schloss* bis zum Abbruch kaum etwas von seiner Erhabenheit und Attraktivität einbüßt, ist das Haus in diesem K.-Fragment wie in einem der Fragmente aus dem sechsten *Schloss*-Heft kaum mehr als eine Ruine (vgl. NSF II 507f. und Kap. 7.2), auch wenn im Haus aus dem eben zitierten K.-Fragment die »Bruchstellen« (NSF II 575f.) in den Treppenstufen »sonderbarer Weise [...] frisch« (NSF II 576) aussahen. Die Erkundung von Gegend und Haus ist nicht nur inhaltlich eng verbunden mit Kafkas von Brod als <Der Bau> betitelter Erzählung, sie wurde auch auf einem Blatt niedergeschrieben, das vom gleichen Block stammte wie die Blätter, auf denen Kafka <Der Bau> geschrieben hatte (vgl. NSF II App. 142).

Das K.-Fragment könnte sogar als eine Art Verbindungselement zwischen *Schloss* und <Bau> angesehen werden. Ebenso gut verdeutlicht es aber, dass die Reihe von K.-Geschichten, deren Ansätze hier vorgestellt worden sind, keiner Entwicklungslogik gehorchen muss. Vielmehr kann jede Erzählung den Abstand zum *Schloss* und zu den das späte Schreiben prägenden Themen und Dynamiken für sich jeweils neu bestimmen. Bricht die K.-Erzählung zum eigenen Haus also ab, bevor Familienverhältnisse beispielsweise durch die »zitternde fast röchelnde Stimme« (NSF II 575) im oberen Stockwerk von K.'s Haus vernehmbar oder lesbar hätten werden können, heißt es nicht, dass die Familienthematik mit diesem Fragment und dem <Bau> wieder verschwunden ist. Vielmehr wird eine Nebenfigur der Familienverhältnisse in zwei der letzten Erzählungen in den Mittelpunkt gerückt, die im nächsten Kapitel untersucht werden soll: die kleine Frau.⁶⁹

⁶⁹ Im *Ehepaar* ist es die Frau von K., in der K.-Geschichte zum Besuch bei K. K.'s Schwester, »ein altes Fräulein, klein, schwach, sehr beweglich, überaus freundlich« (NSF II 531) und in der K.-Geschichte zum Gutshof »des Gutsbesitzers Tochter« (NSF II 570).

8. KAPITEL: KLEINE FRAUEN IM FOKUS

*Das Klettern Senait Es war ein Eichhörnchen, es war ein Eichhörnchen, eine wilde Nuss-Aufknackerin, Springerin, Kletterin und ihr buschiger Schwanz war berühmt in den Wäldern.*¹

In zwei seiner letzten Erzählungen – *Eine kleine Frau* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* – rückt Kafka erstmals weibliche Hauptpersonen ins Zentrum seiner Prosa. Diese außergewöhnliche Neuerung ist, wie zu zeigen sein wird, eng verbunden mit der für den späten Kafka konstitutiven Entwicklung weg vom Interesse an Disziplintechniken, weg von der Dramatik von Ereignissen und weg von einer Kunst innerhalb der traditionellen Werkvorstellungen, hin zu einer Konzentration auf Kontrolltechniken, hin zur Pragmatik des Alltags und hin zu einer Kunst des Unfertigen. Zugleich manifestiert sich in den beiden Erzählungen, in denen trotz aller Ähnlichkeiten zwei grundverschiedene Textstrategien festzustellen sind, die Offenheit von Kafkas Spätstil.

Zuvorderst ist zu klären, ob es womöglich bessere Welten sind, die beschrieben werden, weil weibliche Hauptfiguren im Mittelpunkt stehen. Tatsächlich wurde der heitere Ton der Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* schon oft bemerkt.² Auffällig ist zudem die Emanzipation der Protagonistinnen von Strukturen einer Disziplinargesellschaft. Ihr Handeln und Wirken ist eng verbunden mit Techniken, die für Kontrollgesellschaften typisch sind. Statt numinöser Gesetze, drakonischer Strafen und repressiver Institutionen gibt es Routinen, Gewohnheiten und Erfahrungswerte.

Allerdings ist keineswegs sicher, dass Formen der Disziplinierung wie Gesetz und Strafe, Gericht und Urteil, Polizei und Überwachung in den Welten der beiden Erzählungen überwunden worden sind oder an gesellschaftlicher Bedeutung verloren haben. Sie sind verschwunden, weil sie nicht mehr im Fokus der Erzählungen erscheinen, ihre Existenz oder Persistenz ist damit aber nicht ausgeschlossen, stattdessen sind sie in Umrissen erkennbar.³ Die Welt sieht mit einer Protagonistin wie Josefine im Fokus anders aus als die Welten vom *Process* oder von *Auf der Galerie*. Wie weit die Unterschiedlichkeit dieser

¹ NSF II 546. Das Wort *Senait* (hebr. *Eichhörnchen*) hat Kafka auf Hebräisch hingeschrieben und Teile des Textes stenographiert (vgl. NSF II App. 133).

² Vgl. bspw. Elizabeth Boa: *Kafka. Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*, Oxford: Oxford Univ. Press 1996, 180.

³ Zu denken ist da bspw. in *Josefine* an die kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem Feind, der bei seinen Angriffen Mäuse tötet (vgl. DZL 367).

Welt aber tatsächlich geht, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ebensovwenig lässt sich daher entscheiden, ob Reiner Stachs These von der subversiven Kraft des Weiblichen eher zutrifft als die Kritik daran von Elizabeth Boa.⁴ Boa wendet gegenüber Stach mit Blick auf Kafkas *Schloss* ein, dass mit dem Weiblichen weniger Subversion einhergeht als eine Befestigung der patriarchalen Ordnung; Patriarchat und Matriarchat sind, so Boa, im *Schloss* keine voneinander getrennten, sondern sich gegenseitig stützende Ordnungen.⁵

In *Eine kleine Frau* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* sind patriarchale Strukturen kaum zu finden; nichts ist erkennbar, was dem ausschließlich männlichen Beamtenapparat im *Schloss* entsprechen könnte. Mit dem Verschwinden von patriarchalen Strukturen aus dem Blickfeld der Erzählungen geht auch ein Schwinden der für die weiblichen Figuren bei Kafka typischen Funktionalität einher. Bereits Deleuze und Guattari hatten darauf hingewiesen, dass die weiblichen Figuren bei Kafka vor allem die Funktion haben, die Handlung und damit das Handeln des Protagonisten voranzutreiben.⁶ Auch Stach stellt den facettenreichen funktionalen Charakter des Weiblichen bei Kafka heraus.⁷ In den beiden späten Texten ist der Grad der Eigenständigkeit der beiden weiblichen Hauptfiguren so groß, dass sie sich der üblichen funktionalen Zuordnung entziehen.

8.1 EINE KLEINE FRAU, DAS LEID UND DIE ÖFFENTLICHKEIT

Das Verstörende von Kafkas Erzählung *Eine kleine Frau* lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass sie von der Forschung kaum beachtet worden ist.⁸ Das Un-

⁴ Reiner Stach schreibt bspw. der »Spalt der Subversion, den der weibliche *Modus* der Unterwerfung erzeugt«, bringe »das funktionale Regelwerk zwangsläufig zum Einsturz« (*Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1987, 135).

⁵ Vgl. Boa, *Kafka*, s. Anm. 2, 264.

⁶ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur* [frz. 1975], übers. v. Burkhardt Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, 87-99.

⁷ Stach erklärt das Funktionale des Weiblichen aus den Vorurteilen, die Kafka, wie landläufig bekannt, auch aus der Lektüre von Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* gewonnen hat: »Die Projektionen erzeugen ja keine bloßen Meinungen über den weiblichen Charakter, sie *machen* das Weibliche, sie sind – und zwar sozial handfest wirksam – *Funktionszuweisungen* an das Weibliche, deren ästhetischen Reflex dann auch literarische Figuren sich beugen.« (*Kafkas erotischer Mythos*, s. Anm. 4, 123, Kursivierung von Stach).

⁸ So schreibt Bernd Auerochs, dass *Eine kleine Frau* von der Forschung »ziemlich vernachlässigt[]« worden sei (»Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten«, in: Manfred Engel und ders. [Hg.]: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 318-329, hier: 322). Bezeichnenderweise ist die mit Abstand längste veröffentlichte Auseinandersetzung mit der Erzählung eine Deutung, die gewissermaßen mit der Holzhammer-Methode vorgeht. Bei Rainer J. Kaus werden Autor und Erzähler von *Eine kleine Frau* leichthin miteinander identifiziert, um beiden sodann eine Frauen-Paranoia zu attestieren. Es versteht sich von selbst, dass eine derartige *literaturpsychologische* Deutung trotz der einen oder anderen überzeugenden Einzelbeobachtung der Erzählung kaum gerecht werden kann (vgl. »*Eine kleine Frau*«. *Kafkas Erzählung in literaturpsychologi-*

angepasste, Unfügsame und Unentspannte der Protagonistin prägt die Erzählung. Der Deutung öffnen sich lediglich Nebeneingänge, in denen die von der Erzählung aufgegebenen Rätsel nicht gelöst werden können.⁹ Selbst der Einordnung unter Kafkas späten Texten fügt sich *Eine kleine Frau* nicht ohne Widerstand.

Wie *Eine kleine Frau* gibt auch Beethovens späte Komposition *Missa Solemnis* bei der Interpretation Rätsel auf, die mit denen von *Eine kleine Frau* mehrere markante Ähnlichkeiten aufweisen. Ist *Eine kleine Frau* gerade dadurch so verstörend, dass es schwerfällt, diesen Text Kafka zuzuordnen, schreibt Adorno in einer kurzen Notiz über die *Missa Solemnis*:

Auf Gretels [Adornos Frau, M. K.] Frage, was denn nun eigentlich an der *Missa Solemnis* so unverständlich sei, antworte ich zunächst mit dem ganz einfachen Hinweis: daß kaum einer, der es nicht wüßte, dem Werk überhaupt anhören könnte, daß es von Beethoven ist.¹⁰

Darüber hinaus ließen sich auch Adornos folgende Kommentare über die *Missa Solemnis* auf *Eine kleine Frau* beziehen: Sie habe »keine faßlichen ›Themen‹«, an ihr sei eine »merkwürdige Indifferenz des Stils« zu beobachten, »[k]ein dynamischer Aufbau« sei festzustellen.¹¹ Vor allem aber – und damit lässt sich *Eine kleine Frau* trotz aller Widerspenstigkeit auf das Programm einer für den späten Kafka bedeutsamen asketischen Poetik beziehen – ist *Eine kleine Frau* wie die *Missa Solemnis* »ein Werk des Weglassens, der permanenten Versagung«.¹² Alle vier Kennzeichen, das Undynamische, Unthematische, Indifferente und Zurückhaltende, bestimmen die Erzählung vom Anfang bis zum Ende.

Eine kleine Frau beginnt mit einer äußerlichen Beschreibung der kleinen Frau und geht mit dem zweiten Absatz in eine Darstellung des gestörten Verhältnisses zwischen der kleinen Frau und dem Erzähler über. Wieder und wieder wird erzählt, dass der Erzähler, was er auch macht, die kleine Frau verärgert, dass die Frau unter dem Ärger, den ihr der Erzähler bereitet, »auch körperlich leidet« (DzL 323). Bis zum Schluss wird nicht klar, wodurch der Ärger aufgelöst wird, und bis zum Schluss gewinnt die Schilderung des gestörten Verhältnisses vom Erzähler und der kleinen Frau nicht an Dramatik, obwohl mit dem »Gericht der Öffentlichkeit« (DzL 324) eine Instanz erscheint, die über »große[]

scher Sicht, Heidelberg: Winter 2002).

⁹ Einen vielversprechenden Nebeneingang hat zuletzt Friedrich Balke gefunden, der dafür plädiert, *Eine kleine Frau* als eine literarische Auseinandersetzung mit dem Thema *Ressentiment* zu lesen (vgl. »Die Kraft des Minimums. Szenarien des Ressentiments bei Nietzsche und Kafka«, in: ders., Joseph Vogl und Benno Wagner [Hg.]: *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2009, 35-53).

¹⁰ Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 201.

¹¹ Ebd., 200-202.

¹² Ebd., 218.

Machtmittel[]« (DzL 325) verfügt.¹³ Denn die Öffentlichkeit wird, wie der Erzähler im direkten Anschluss an die Erwähnung der Machtmittel beschwichtigt, die Rolle des Richters nicht übernehmen (DzL 325). Bis auf wenige verbale Auseinandersetzungen, von denen der Erzähler berichtet, gibt es keine Handlung, und trotz der agonalen Grundsituation ziehen sich die Erörterungen in die Länge, ohne dass bei der Lektüre Interesse geweckt wird, noch mehr zu erfahren. Das Nichtige, Unbedeutende der Auseinandersetzung dokumentiert auch der Ratschlag des Freundes an den Erzähler, er solle »ein wenig [...] verreisen« (DzL 329). Das Ende der Erzählung ist in diesem Licht betrachtet der *Höhepunkt* des Undramatischen und Undynamischen, und verdeutlicht zugleich die Indifferenz der Erzählung, die gar nicht so recht zu wissen scheint, was sie eigentlich zu erzählen hat:

Von wo aus ich es auch ansehe, immer wieder zeigt sich und dabei bleibe ich, daß, wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte, ich noch sehr lange, ungestört von der Welt, mein bisheriges Leben ruhig werde fortsetzen dürfen, trotz allen Tobens der Frau. (DzL 333)

Es ist nicht zuletzt der dem Text zugrundeliegenden »Rhetorik der Verhüllung«¹⁴ geschuldet,¹⁵ dass alle Deutungsversuche an der Erzählung abperlen und keiner sie wirklich zu fassen bekommt. So ist es nicht verwunderlich, dass der biographisch-anekdotische Hinweis von Hartmut Binder, Kafkas Berliner Zimmerwirtin sei Vorbild für die kleine Frau gewesen,¹⁶ noch den plausibelsten Eindruck macht, obwohl damit nur ein Hinweis auf den Schreibanlass, aber keine triftige Deutung gegeben wird.

Wie schwierig die Aufgabe ist, die diese Erzählung der Forschung aufgibt, lässt sich anhand der Frage nach dem Verhältnis von *Eine kleine Frau* zu den anderen drei Erzählungen im *Hungerkünstler*-Band nachvollziehen. Während in *Erstes Leid*, *Ein Hungerkünstler* und auch in *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* künstlerische Praktiken im Mittelpunkt stehen – Luftakrobatik, als Kunst zur Schau gestelltes Hungern und Pfeifen –, ist von Kunst in *Eine kleine Frau* keine Rede. Hoffnung weckt die These von Irmgard Wirtz, *Eine kleine Frau* würde innerhalb des Bandes eine »Scharnierfunktion zwischen den Artis-

¹³ Rainer J. Kaus charakterisiert die Erzählung als »ausgesprochen anti-dramatisch« (»*Eine kleine Frau*«, s. Anm. 8, 68).

¹⁴ Vgl. Irmgard Wirtz: »Kafkas ›Kleine Frau‹(en) im ›Hungerkünstler‹-Komplex. Eine textgenetische Lektüre«, in: Henriette Herwig, Irmgard Wirtz, Stefan B. Würffel (Hg.): *Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Rusterholz zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Francke 1999, 306-322, hier: 317.

¹⁵ Kafka selbst soll laut einer Tagebuchnotiz von Max Brod nach dem Vorlesen von *Eine kleine Frau* gesagt haben: »Die Erzählung ist verschleiert.« Diesen Hinweis gibt Malcolm Pasley und verweist auf ein in Privatbesitz befindliches Exzerpt aus Brods Tagebüchern, das aus dem Jahr 1936 stammt (vgl. »Kafkas halbprivate Spielereien« [engl. 1971/72], in: »*Die Schrift ist unveränderlich ...*«, *Essays zu Kafka*, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, 61-83, hier: 76).

¹⁶ Vgl. Hartmut Binder: *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München: Winkler 1975, 300f.

ten-Erzählungen und *Josefine, die Sängerin* erfüllen.«¹⁷ Diese These gerät im Verlauf ihrer genauen textgenetischen Lektüre aber wieder aus dem Blick und wird daher nicht mit substantiellen Argumenten oder Textbefunden belegt.¹⁸ Da Kunst wie überhaupt alles Thematische nur angedeutet werden,¹⁹ kann es keine Deutung geben, die nicht mit einem mehr oder minder großen spekulativen Ballast belastet wird.

Eine aufmerksame Spurensuche, die den Zusammenhang des *Hungerkünstler*-Bandes berücksichtigt, kann dementsprechend nur Hinweise auf die Kunst versammeln, wie beispielsweise den »Schönheitssinn« der kleinen Frau oder die eigentümlich und an Kafkas Schreibhefte erinnernde Beschreibung des Kleides der kleinen Frau (vgl. DzL 321f.),²⁰ aber keine schlüssige Deutung präsentieren.²¹ Erfolgversprechender ist die Suche nach alternativen thematischen Zusammenhängen zwischen den Erzählungen des *Hungerkünstler*-Bandes, die nur mittelbar auf das Thema der Kunst bezogen werden können. An erster Stelle ist dabei an das Thema des Leides oder des Leidens zu denken, das sich durch alle vier Erzählungen hindurchzieht. Genau betrachtet sind in dem *Hungerkünstler*-Band vier Leidensgeschichten versammelt.

Der Band beginnt mit der Erzählung *Erstes Leid*, und das Leid verkörperlicht sich im letzten Satz der Erzählung in den »ersten Falten auf des Trapezkünstlers glatter Kinderstirn« (DzL 321). In *Eine kleine Frau* wird beständig auf das Leid, das der Erzähler bei der kleinen Frau hervorruft, verwiesen. Im *Hungerkünstler* hat das zur Schau gestellte Hungern trotz der Beteuerungen des Hungerkünstlers am Ende der Erzählung, er habe nur nicht die Speise gefunden, die ihm schmeckt (DzL 349), für das Publikum seinen Reiz vor allem als eine Form der Selbstkasteiung, des selbst zugefügten Leides. In der vierten

¹⁷ Wirtz, »Kafkas ›Kleine Frau‹(en)«, s. Anm. 14, 310.

¹⁸ Wirtz verweist lediglich darauf, dass ein Fragment, in dem ein Menschenfresser im Mittelpunkt steht und das eine auffallende Ähnlichkeit mit der Erzählung *Ein Hungerkünstler* aufweist, in den handschriftlichen Konvoluten direkt im Anschluss an *Eine kleine Frau* zu finden ist (vgl. ebd.). Substantieller ist die Parallele, die sich aus der von ihr in allen Erzählungen des *Hungerkünstler*-Bandes festgestellten Kunst, die »das Wesentliche im Gewöhnlichen transparent« macht, ergibt (ebd., 320). Das wird von Wirtz allerdings nicht wieder auf die vermutete Scharnierfunktion von *Eine kleine Frau* bezogen.

¹⁹ Bezeichnenderweise wird auf die Auseinandersetzung von Erzähler-Ich und kleiner Frau zum Ende der Erzählung hin schlicht und unerklärt mit dem Terminus »Sache« (vgl. DzL 329-333) verwiesen.

²⁰ Zur Parallele von Kleid und Heft vgl. Pasley, »Kafkas halbprivate Spielereien«, s. Anm. 15, 79.

²¹ Trotz aller Bemühungen und detektivischer Fähigkeiten können weder die sorgfältige Argumentation von Heinz Hillmann noch die vorsichtigen Überlegungen von Malcolm Pasley restlos überzeugen. Hillmann deutet das Erzähler-Ich als Gegenfigur zum Trapez- und Hungerkünstler und die kleine Frau als eine Verkörperung des Künstlerischen (vgl. *Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, Bonn: Bouvier 1964, 82). Pasley deutet sie als eine halbprivate Anspielung auf das Schreiben und schränkt seine Ausführungen geschickterweise ein, indem er eingesteht, dass eine »vollständige Analyse [...] hier nicht vorgenommen werden« kann (vgl. »Kafkas halbprivate Spielereien«, s. Anm. 15, 80). Fraglich ist, ob die von Pasley imaginierte *vollständige Analyse* von *Eine kleine Frau* irgendwo anders realisiert werden könnte.

und letzten Erzählung bewirkt die Unfähigkeit des Volkes, die Leistung Josefi-nes anzuerkennen oder angemessen zu würdigen, das Leiden der Josefine. Dieses »Leid, das es [das Volk, M. K.] Josefine tut« (DzL 368), versucht das Volk dadurch auszugleichen, dass sie außerhalb des Gesetzes gestellt wird (DzL 368).

In *Erstes Leid* markiert das Leid den Einbruch von eigentlich Nebensächlichem in den Bereich der Kunst. Der Künstler beginnt, sich Sorgen um all das zu machen, was normalerweise zum Arbeitsbereich eines Impresarios gerechnet wird (vgl. Kap. 4.4). Im *Hungerkünstler* demgegenüber wird eine Kunst präsentiert, die das Leid gewissermaßen internalisiert und zur Kunst erhoben hat, weiterhin aber an die Arbeit eines Impresarios gebunden bleibt (vgl. Kap. 5.6). Als bei schwindendem Zuschauerinteresse der Erfolg ausbleibt und der Hungerkünstler auch die Aufgaben seines Impresarios übernehmen muss, ist sein Niedergang nicht mehr aufzuhalten. Während das Leid in *Erstes Leid* nicht auf das Publikumsinteresse oder die Öffentlichkeit bezogen wird, sondern eine Angelegenheit der Selbstbeziehung des Künstlers beziehungsweise der Arbeitsteilung mit dem Impresario ist, kommt dem Publikum im *Hungerkünstler* eine Schlüsselrolle zu. In *Josefine* wird das Verhältnis von der Protagonistin zur Zuhörerschaft, dem Volk der Mäuse, dann sogar das Hauptthema der Erzählung sein. In welchem Verhältnis steht dazu *Eine kleine Frau*?

Die von Irmgard Wirtz nicht näher erläuterte oder belegte »Scharnierfunktion«²² von *Eine kleine Frau* könnte darin bestehen, dass zu Beginn der Erzählung das Leid wie in *Erstes Leid*, der ersten Erzählung des *Hungerkünstler*-Bands, nur eines zu sein scheint, das das Verhältnis von zwei Menschen zueinander und zu sich selbst betrifft. Im Verlauf der Erzählung wird von den Reflexionen des Erzählers vermehrt die Öffentlichkeit fokussiert, die das Leid produzierende Verhältnis von Erzähler und kleiner Frau entscheidend verändern könnte.²³ Mit der Öffentlichkeit und dem möglichen Druck, den die Öffentlichkeit auf den Erzähler ausüben könnte, wird ebenso auf die Barnabas-Geschichte aus dem *Schloss* wie auf K.'s Entwicklung vom Hauptakteur zum Zuhörer und Gegenstand des Geredes angespielt. Auch alle weiteren Bezüge haben höchstens den Status von Anspielungen und verweigern sich dergestalt einer kohärenten Deutung. So mag sich in der ewigen Unzufriedenheit der kleinen Frau mit dem Erzähler die fortwährende Unzufriedenheit einer Künstlerin mit ihrem Impresario andeuten, als eine für die gesamte Erzählung schlüssige Deutung taugt es aber nicht.

Umgekehrt könnte mit der eigentümlichen Formulierung des Erzählers, dass, selbst wenn man sein Leben »in aller kleinste Teile teilen und jedes Teil-

²² Vgl. Wirtz, »Kafkas ›Kleine Frau(en)«, s. Anm. 14, 310.

²³ Die wechselnde Bedeutung der Öffentlichkeit war bereits Hillmann aufgefallen, der sich bei seiner Interpretation darum bemühte, den Zusammenhang der Erzählungen des *Hungerkünstler*-Bandes zu berücksichtigen und herauszuarbeiten (vgl. *Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, s. Anm. 21, 82).

chen gesondert beurteilen könnte«, jedes Teilchen für die kleine Frau »ein Ärgernis« (DzL 322) sein würde, zum Gedanken verführen, hier würde auf Kafkas Plan der selbstbiographischen Untersuchungen angespielt (vgl. NSF II 373 und Kap. 3.1), und der Erzähler wäre der Künstler und die kleine Frau die mit seiner Arbeit ewig unzufriedene Impresaria. Im weiteren Verlauf der Erzählung könnte sich eine solche Zuordnung kaum bewähren. Ebenso verhält es sich mit der Beschreibung des Kleides zu Beginn der Erzählung, mit der auf die eigentümliche Kleider-Szene im *Schloss* angespielt sein könnte (vgl. Kap. 7.1). In dieser Kaskade von bloßen Anspielungen verdeutlicht sich erneut die Nähe zu Beethovens *Missa Solemnis*, die nach Adorno die charakteristische Formenwelt Beethovens durch »eine Art von Als-ob« ersetzt und ihre Brüche »nicht auskomponiert«. ²⁴

Die Erzählung Kafkas, die der Erzählung *Eine kleine Frau* vielleicht am nächsten kommt, trägt den Titel *Elf Söhne* und wurde im *Landarzt*-Band veröffentlicht. Wie *Eine kleine Frau* scheint auch *Elf Söhne* auf eine nicht zu klärende Weise auf Kafkas Schreiben und den Zusammenhang des jeweiligen Bandes Bezug zu nehmen, ohne dabei aber eine kohärente Deutung zuzulassen. ²⁵ Bei der Lektüre macht die Erzählung einen ähnlich spröden und unzugänglichen Eindruck wie *Eine kleine Frau*, markante Unterschiede sind vor allem der klare serielle Aufbau von *Elf Söhne* im Gegensatz zur mäandernden Struktur von *Eine kleine Frau* und der weniger von Anspielung und Verhüllung geprägte Ton der Erzählung aus dem *Landarzt*-Band. Darüber hinaus lässt sich *Eine kleine Frau* auf den Briefwechsel mit Minze Eisner Ende 1919 Anfang 1920 zurückbeziehen, der Ende 1919 Anfang 1920 begann und sich dann über Jahre fortsetzte. ²⁶ Wie alles andere wäre auch dieser Rückbezug kaum mehr als eine Anspielung, bei der die nach Palästina ausgewanderte, von Kafka bewunderte Minze Eisner gewissermaßen von den Beinen auf den Kopf gestellt werden müsste. ²⁷

Über den Anspielungsstatus hinaus kommt in *Eine kleine Frau* allein die Tatsache, dass in der Erzählung eine Welt ausgestaltet wird, die von der permanenten Kontrolle des Erzählers durch die kleine Frau und der verweigerten Disziplinierung des Erzählers durch die Frau oder durch die Öffentlichkeit be-

²⁴ Theodor W. Adorno und Hans Mayer: »Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch« [1966], in: *Frankfurter Adorno Blätter* VII, hg. v. Rolf Tiedemann, München: Edition text+kritik 2001, 135-145, hier: 140.

²⁵ Bezeichnenderweise sind die beiden Erzählungen zwei der wichtigsten Beispiele für das, was Pasley als Kafka halbprivate Spielereien bezeichnet hat (vgl. »Kafkas halbprivate Spielerei«, s. Anm. 15).

²⁶ Vgl. B 256. Der letzte von vielen Briefen an Minze Eisner ist nach der brodschen Brief-Ausgabe aus dem Jahr 1923 (vgl. B 429). Auf den möglichen Zusammenhang zwischen den Briefen und der Erzählung *Eine kleine Frau* weist Irmgard Wirtz hin (vgl. »Kafkas »Kleine Frau«(en)«, s. Anm. 14, 320f.).

²⁷ Vgl. ebd.

stimmt wird.²⁸ Obwohl vom »Gericht der Öffentlichkeit« (DzL 324) die Rede ist und die kleine Frau auch als »meine kleine Richterin« (DzL 330) bezeichnet wird, wird eine wirkliche Bestrafung im Verlauf der Erzählung immer unwahrscheinlicher. Vielmehr ist die permanente Kontrolle und Aburteilung des Erzählers die eigentliche Strafe, so dass er mit Recht behaupten kann, er werde von ihr »immerfort gestraft« (DzL 327). Diese Form der *Strafe* hat indes wenig mit den Strafformen der Disziplinierung aus früheren Texten Kafkas gemeinsam. Die *Strafen* der kleinen Frau bedrohen den Erzähler nicht mit dem Tod oder dem Gefängnis, sondern sie nötigen ihm auf, Selbsttechniken anzuwenden, um sich zu verändern und zu verbessern. Zwar resultieren aus den Versuchen des Erzählers, »gewisse Änderungen an mir vorzunehmen« (DzL 327), tatsächlich »einzelne Änderungen« (ebd.), aber die »Unzufriedenheit« (DzL 328) der kleinen Frau mit dem Erzähler verschwindet dadurch nicht.

Die Macht der kleinen Frau ist keine, die an Institutionen wie Gefängnis oder Justiz gebunden ist, sondern eine, die auf Internalisierung setzt und mit einem Selbstverbesserungsprogramm verkoppelt ist.²⁹ Durch diese Kopplung nähert sich die kleine Frau Otto Gross' Vorstellungen eines Matriarchats an, das mit einem Selbstverbesserungsprogramm der Menschen verbunden ist,³⁰ und tatsächlich hat sie mit ihren ständigen auf den Erzähler projizierten Sorgen und Nöten etwas Mütterliches.³¹ Statt der in früheren Texten wirksamen Vater-Sohn-Beziehung scheint für *Eine kleine Frau* ein Mutter-Sohn-Verhältnis Vorbild gewesen zu sein.³² Dadurch kommt die kleine Frau der starken Rolle

²⁸ Vgl. zur Unterscheidung von Kontrolle und Disziplinierung Kap. 4.5. Von der Kontrolle lässt sich auch ein Bogen zur Deutung von Friedrich Balke schlagen, der mit dem Ressentiment bei Nietzsche und in Kafkas *Eine kleine Frau* unzweifelhaft einen Kontrolldiskurs untersucht hat (vgl. »Die Kraft des Minimums«, s. Anm. 9).

²⁹ Es verdeutlicht den Status von *Eine kleine Frau* zwischen Anspielungsreichtum und Widerstand gegen eine festlegende Deutung, dass Dieter Mettler einigermaßen unvermittelt und ohne weiter ins Detail zu gehen, schreibt, die Erzählung sei »in gewisser Weise der *Proceß* noch einmal« (*Werk als Verschwinden. Kafka-Lektüren*. Würzburg: K&N 2011, 337), denn die Wiederaufnahme des »ganzen Motivkomplex[es]« (ebd.) vom *Process* wird von Mettler dadurch eingeklammert, dass die Motive »bis fast zur Unkenntlichkeit versteckt« (ebd.) worden sind. Dagegen wird die Erzählung *Elf Söhne*, deren große Bedeutung für Kafkas späte Künstlergeschichten Mettler an anderer Stelle hervorgehoben hatte (vgl. ebd., 269f.), nicht direkt auf *Eine kleine Frau* bezogen.

³⁰ Vgl. Kap. 5.4 sowie Otto Gross: »Zur neuerlichen Vorarbeit: vom Unterricht« [1920], in: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 170-176.

³¹ Zum Mütterlichen bei Kafka vgl. Hartmut Böhme: »Mother Milena: On Kafka's Narcissism«, in: Angel Flores (Hg.): *The Kafka Debate*, New York: Gordian Press 1977, 80-99.

³² Diese strukturelle Differenz ist hervorzuheben, auch wenn, wie Özlem Fırtına meint, »die negative Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und der kleinen Frau [...] an die problematische Vater-Sohn-Beziehung in Leben und Werk Kafkas erinnert« (vgl. *Familie in Kafkas Schreiben. Biographische Situation und literarische Verarbeitung*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005, 136). Astrid Lange-Kirchheim geht bei ihrer Kritik an der Kafka-Forschung, die alles auf mit der Vater-Sohn-Beziehung erklären möchte, sogar so weit zu behaupten, die Vater-Imago sei eigentlich »eine Mutterphantasie« (vgl. »Madonna – stinkende Hündin – Menschenfresser. Phantasien mütterlicher

der Frau innerhalb der traditionellen jüdischen Familie näher als die Frauenfiguren in früheren literarischen Texten Kafkas.³³ Auffällig ist nicht zuletzt, dass die kleine Frau im Gegensatz zu den meisten anderen Frauenfiguren in Kafkas Texten kaum als Objekt eines sexuellen Begehrens vorgestellt werden kann, aber selbst das lässt sich in einer derart von bloßen Andeutungen geprägten Erzählung nicht mit Sicherheit ausschließen.

8.2 JOSEFINE: REZITATORIN, IMPRESARIA UND SPÖTTERIN

Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse bündelt nicht nur eine Reihe von Charakteristika des späten Kafka, sondern scheint darüber hinaus fast wie eine Summe seines literarischen Schaffens. Daher verwundert es nicht, dass die Erzählung im schroffen Gegensatz zu *Eine kleine Frau* von der Forschung immer wieder von neuem diskutiert und gedeutet wird. Was *Eine kleine Frau* an Deutungsangeboten fehlt, hat *Josefine* fast zu viel. In der folgenden selektiven Lektüre sollen drei Perspektiven auf die Protagonistin mit drei zentralen Elementen der späten Texte Kafkas verbunden werden: mit Josefine als Rezitatorin die Entwerkung, mit der Impresaria die Entkunstung und mit dem Gerücht die Kontrolle im Gegensatz zur Disziplinierung.

Die stilistische Offenheit des späten Kafka manifestiert sich nicht zuletzt an den beiden im letzten Lebensjahr geschriebenen Erzählungen mit weiblichen Hauptfiguren. Der Nähe von *Eine kleine Frau* und *Missa Solemnis* entspricht bei *Josefine* diametral die Nähe zu einem Teil von Beethovens IX. *Symphonie*. Wie zwei »eigentlich noch klassizistische Sätze« der Symphonie »mit einer unvergleichlich viel größeren Formkraft [...] den Geist der Eroica beschwören«,³⁴ reaktiviert Kafka in der *Josefine* die Gestaltungskraft aus seinen früheren Texten. Bedürfte es noch eines Beispiels für das von Neumann bei Kafka herauspräparierte gleitende Paradox,³⁵ gäbe es kaum ein geeigneteres als das rätselhafte Pfeifen der Josefine. Die paradoxe Kunstform, die von allen bewundert wird und doch ganz gewöhnlich scheint, gleitet von einer Reflexion des Erzählers zur nächsten, ohne anzukommen. Der Fülle an Erklärungsmodellen entspricht die Fülle an Deutungsmöglichkeiten, von denen jede mit Recht verfolgt werden kann, ohne aber andere damit ausschließen zu können.

Allmacht bei Franz Kafka«, in: Irmgard Roebing und Wolfram Mauser [Hg.]: *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefeli zum 65. Geburtstag*, Würzburg: K&N 2000, 297-315, hier: 300).

³³ Für diese Unterscheidung vgl. Karl Erich Grözinger: *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, Frankfurt a. M.: Eichborn 1994, 93.

³⁴ Vgl. Adorno und Mayer, »Über Spätstil«, s. Anm. 24, 140.

³⁵ Vgl. Kap. 1.2 sowie Gerhard Neumann: »Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹«, in: *DVjs*, Bd. 42 [1968], 702-744.

Ist *Eine kleine Frau* voll von Andeutungen, die sich einer kohärenten Deutung widersetzen, lassen sich in *Josefine* eine Reihe von manifesten, Deutungserfolge versprechenden Spuren finden. Exemplarisch dafür ist der ungewöhnliche Vergleich des Pfeifens mit dem Nussknacken, das innerhalb von drei Sätzen fünfmal wiederholt wird (vgl. DzL 353). Im vermeintlich beiläufig herangezogenen Nussknacken bündeln sich eine Reihe von Themen.³⁶ Der Weg führt über die Briefe an Milena Jesenská, in denen er über bestimmte tschechische Worte, ihre Fremdartigkeit und ihre Wirkungen philosophiert wird. So urteilt Kafka über das »fremdartige[]« Wort *nechápu*, das *verstehe ich nicht* bedeutet, es sei »streng, teilnahmslos, kaltäugig, sparsam und vor allem nussknackerhaft« (vgl. Brief vom 30. Mai 1920, BaM 28). Die Überlegungen zur sprachlichen Fremdartigkeit wiederum weisen zurück in Kafkas *Einleitungsvortrag über Jargon*, in dem er über die Fremdartigkeit des Jiddischen doziert (vgl. NSF II 188-193). In den Briefen werden die Sprachüberlegungen mit dem armen Spielmann aus Grillparzers gleichnamiger Erzählung und nicht nur mit der Unmusikalität des Protagonisten, sondern auch mit der von Kafka behaupteten Unmusikalität des Erzählers, der »diese Geschichte auf möglichst unmusikalische Weise vormusiziert« (Brief an Milena Jesenská vom 13. Juli 1920, BaM 109), verbunden. Von hier ist es nicht weit zur Unmusikalität von Adolf Schreiber, wie sie Brod in der von Kafka gefeierten Biographie beschreibt (vgl. Kap. 2.1). Mit einem Rucksack voller Deutungsmöglichkeiten kann die Lektüre dann zu Josefine zurückkehren, um sich deren Unmusikalität zuzuwenden.

Diese kleine Tour de Force durch verschiedene Texte Kafkas sollte deutlich machen, wie eng das Netz ist, das sich von *Josefine* zu früheren Texten spannen lässt. Drei kleine Ausschnitte dieses Netzes und zugleich drei mögliche Identitäten Josefines sollen im Folgenden untersucht werden. Josefine mit ihrem Pfeifen könnte eine Rezitatorin sein, die durch ihre Vortragsweise das Publikum in seinen Bann zieht, dabei an Ludwig Hardt erinnernd, den Kafka am 15. Oktober 1921 bei Wiederaufnahme des Tagebuchschreibens erwähnte (Tb 863, vgl. Kap. 3.2). Das Werk einer Rezitatorin, wenn es denn so genannt werden könnte, ist ein überaus flüchtiges, an den Moment der Aufführung gebundenes. Die Vortragskunst ist, wie die Hungerkunst auch, kaum mehr in traditionellen Werkvorstellungen fassbar,³⁷ sondern lässt sich verknüpfen mit der Tendenz der Entwerkung in den späten Texten Kafkas.³⁸

³⁶ Für die folgenden Überlegungen vgl. Malte Kleinwort: *Kafkas Verfahren*, Würzburg: K&N 2004, 150-162.

³⁷ Zur Bedeutung der Vortragskunst für Kafka auch bezogen auf *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* vgl. Kata Gellen: »Works Recited. Franz Kafka and the Art of Literary Recitation.«, in: *The Germanic Review* 86.2 (2011), 93-113.

³⁸ Gerhard Neumann stellt bei Josefine im Rückgriff auf Kafkas Konzept der kleinen Literaturen und seine Überlegungen zum Jiddischen den »Verzicht auf Autorschaft und Werkidee« fest (vgl. »Hungerkünstler und singende Maus. Kafkas Konzept der kleinen Literaturen«, in: Gunter

Josefine könnte aber auch eine Impresaria sein. Das würde erklären, warum ihre Kunst so schwer zu erklären ist, denn vielleicht ist es nur ein sehr geschicktes Arrangement, eine geschickte Inszenierung von etwas ganz Alltäglichem, einem Pfeifen, »das über die Grenzen des üblichen Pfeifens kaum hinauskommt« (DzL 352). Mit Josefine würde dann die Tendenz zur Entkunstung beim späten Kafka ihren Höhepunkt erreichen. Sie beginnt in *Erstes Leid* mit den Sorgen um Dinge, für die normalerweise ein Impresario zuständig ist, von denen aber der Trapezkünstler eingenommen zu werden droht. Es folgt die Hungerkunst als eine Performance, die stark von der Inszenierung abhängig ist und die weniger eine Kunst, denn eigentlich eine Selbsttechnik ist. Josefines Pfeifen in dieser Perspektive würde schließlich eine unter den Mäusen alltägliche »Lebensäußerung« (DzL 352) so präsentieren, dass sie an die Stelle der Kunst treten könnte.

Im Gegensatz zum Hungerkünstler, dessen Kunst als Inszenierung des eigenen Lebens von den Aufgaben eines Impresarios durchdrungen ist und der sich schließlich erfolglos als Impresario seiner selbst versucht, könnte Josefine eine Impresaria sein, die aus einem Nichts an Kunst etwas macht. Ihr verzweifelter Wunsch nach künstlerischer Anerkennung ließe sich von dieser Warte aus als der Wunsch verstehen, das bestätigt zu bekommen, von dem sie selbst weiß, dass es eigentlich nur vorgetäuscht ist: das Leid Josefines als das Leiden an ihrer eigenen Täuschung, womöglich sogar als das Leiden an der eigenen Unmöglichkeit, sich künstlerisch betätigen und mehr aufführen zu können als die bloße Vortäuschung von Kunst. Indes würde ein derartiges Nichts an Kunst – Josefine sei, so heißt es in der Erzählung, ein »Nichts an Stimme« und ein »Nichts an Leistung« – der asketischen Poetik des späten Kafka eine letzte unerwartete Wendung geben: Es wäre eine Kunst, die als dieses Nichts an Kunst zurückhaltender kaum sein könnte,³⁹ die aber zugleich beim Publikum Erfolge vorweisen kann. Selbst das Unfertige des Vorgeführten – Josefine streicht und verändert immer wieder die Koloraturen (vgl. DzL 373f.) – gefährdet nicht den Erfolg, denn »das Volk hört ihren Gesang dankbar und entzückt wie früher, aber wegen der Kürzung macht es nicht viel Aufhebens« (DzL 374). Ist die Tendenz zum Vorläufigen, Unfertigen, Provisorischen ein Kardinalproblem des späten Kafka, so ist es dem Publikum in *Josefine* praktisch egal, wie vorläufig, unfertig oder provisorisch ihr Pfeifen ist.

Zuletzt ließe sich Josefine auch als eine Spöttlerin verstehen, für die Karl Kraus Pate gestanden haben könnte.⁴⁰ Im Jahr 1921 liest Kafka das wie *Josefine*

E. Grimm [Hg.]: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, 228–247, hier: 238). Das lässt sich sowohl mit der erwähnten Entwerkung wie auch mit der im folgenden Absatz in den Fokus gerückten Entkunstung verbinden.

³⁹ »[W]enn darin etwas von Musik enthalten sein sollte, so ist es auf die möglichste Nichtigkeit reduziert [...]« (DzL 366).

⁴⁰ Vgl. Andre Nemeth: *Kafka ou le mystere juif*, übers. v. Victor Hintz, Paris: Jean Vigneau 1947.

mit einem *oder* im Titel ausgestattete Buch *Literatur oder Man wird doch da sehn* von Karl Kraus, das eine Satire auf den von Kafka eigentlich geschätzten Franz Werfel ist.⁴¹ Im Anschluss an die Lektüre und grundsätzlich im Einklang mit der von jüdischem Selbsthass geprägten Zeitdiagnose meint Kafka,⁴² die auf deutsch schreibenden jüdischen Schriftsteller würden aktuell zwischen drei, wenn nicht gar vier Unmöglichkeiten leben: der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben« und schließlich »der Unmöglichkeit zu schreiben« (Brief an Brod aus dem Juni 1921, Br 337f.). Knapp ein Jahr später nimmt er jene Überlegungen wieder auf, wenn er versucht, Franz Werfel einen Brief zu schreiben, in dem er seine Kritik an dessen neuem Stück *Der Schweiger* formuliert (vgl. NSF II 526-530 und Kap. 5.4). Das verdeutlicht einerseits, wie eng Kafkas Vorstellungen zum Schreiben und zur Literatur mit der Frage des Judentums verknüpft sind. Andererseits fällt in dieser Konstellation die Schlüsselrolle von Karl Kraus ins Auge.

Josefine nimmt als eine Art weiblicher Karl Kraus im Grunde nur das tägliche Gerede auf und gibt es verspottend wieder. In dieser Perspektive wäre Josefine eine Nachfolgerin von Gardena, der geschickt Gerüchte streuenden und den Leuten aufs Maul schauenden Brückenhofwirtin aus dem *Schloss* (vgl. Kap. 7.2). Im Vergleich zu Gardena oder Kraus ist das Spötteln allerdings heiterer, weniger ausgrenzend und herablassend. So hört das Mäusevolk über einige Ankündigungen Josefines bezüglich zukünftiger Aufführungen »hinweg, wie ein Erwachsener in Gedanken über das Plaudern eines Kindes hinweghört« (DzL 374), und so reagiert es mit einem wohlwollenden, väterlichen Augenzwinkern, wenn Josefine eine Bedeutungsschattierung des Pfeifens nutzt, die dem Spott sehr nahe ist:

»Ich pfeife auf euren Schutz«, sagt sie dann. »Ja, ja, du pfeifst«, denken wir. Und außerdem ist es wahrhaftig keine Widerlegung, wenn sie rebelliert, vielmehr ist das durchaus Kindesart und Kindesdankbarkeit, und Art des Vaters ist es, sich nicht daran zu kehren. (DzL 359)

Die Nähe zwischen Josefines Pfeifen und dem Spötteln oder Tratschen wird auch dadurch deutlich, dass das Tratschen wie das Pfeifen zu den alltäglichen Lebensäußerungen des Mäusevolks gehört und zudem wie das Pfeifen etwas kaum Hörbares ist. Das Volk kenne, so der Erzähler, keine »bedingungslose Ergebnisheit« (DzL 358), weil es »den freilich unschuldigen, bloß die Lippen bewegenden Tratsch« (DzL 358) liebt. Bündeln sich in Gardena die dörflichen Machtstrukturen, die in ihren fatalen Auswirkungen auf die Barnabas-Familie eindrücklich dargestellt werden (vgl. Kap. 6.1 und 7.2), scheinen die Machtformen im Pfeifen Josefines eine positive Wendung genommen zu haben. Ist der

⁴¹ Vgl. Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München: Beck 2005, 556f.

⁴² Zum jüdischen Selbsthass von Karl Kraus vgl. Sander L. Gilman: *Jüdischer Selbsthass* [engl. 1986], übers. v. Isabella König, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 139.

behauptete Beitrag zum Schutz der Mäuse auch eher zweifelhaft (vgl. DzL 367), so ist das Pfeifen in dieser Perspektive eines der wenigen Beispiele für ein positives Kontrollszenario beim späten Kafka. Fast scheint es, als würde sich im Pfeifen das gerade populär werdende Massenmedium des Radios ankündigen, wenn es heißt, dass das Pfeifen »wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen« (DzL 362) komme.⁴³

Die Sonderstellung der *Josefine*, ihre geschickte Form der Einverleibung von vielen seiner früheren Texte, bestätigt sich nicht zuletzt bei der Frage, welcher seiner früheren Texte vor allen anderen es ist, auf den sich Kafka mit der *Josefine* zurückbezieht. Es ist kein literarischer Text im eigentlichen Sinne, sondern eine Reihe von Briefen, die Kafka Ende 1917 aus Zürau an Felix Weltsch, Oskar Baum und Max Brod über ihn in seinem Zimmer störende Mäuse geschrieben hatte (vgl. Br 197-212). Während es bei Kafka normalerweise üblich war, dass die Briefe als eine Art Katalysator die literarische Produktion anregten und beförderten,⁴⁴ werden die Briefe in diesem Fall Gegenstand einer umfassenden literarischen Verwertung.⁴⁵ Im Lichte dieser Verwertung bekommt *Josefine* fast etwas von einem Abschiedsgruß an Kafkas Freunde. Die Briefe über die Mäuse, die das Schreiben praktisch verunmöglichen,⁴⁶ gehören neben der *Josefine* zu dem Heitersten, das Kafka geschrieben hat. Es ist indes eine Heiterkeit, die der Verzweiflung zum Verwechseln ähnlich ist, und so resümiert Kafka seine Mäuse-Erfahrungen in einem Mitte Dezember 1917 verfassten Brief an Oskar Baum mit den Worten:

Das, was ich von den Mäusen geschrieben habe, war natürlich nur Spaß. Ernst nämlich wird es erst dann werden, bis Du die Mäuse wirklich hörst. Ich glaube nicht, daß es einen Schriftsteller- und Musikerschlaf gibt, der ihnen widerstehen könnte, und kein entsprechendes Herz, das, nicht eigentlich von Angst, aber von Ekel und Traurigkeit überliefe. Aber auch das ist nur Spaß, denn ich höre dank der Katze schon seit langer Zeit nichts Verdächtiges, was immerhin schon etwas

⁴³ Kata Gellen beschäftigt sich mit Kafkas Wissen von massenmedialen Machtstrukturen, womit sie sich indes vor allem auf die Tagespresse bezieht (vgl. »The Mass-Produced Word. Kafka's Scandals«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 29:1-2 [2005], 29-36). Am Ende des Artikels wird auch auf mögliche Verbindungen zur *Josefine* hingewiesen (ebd., 35).

⁴⁴ Die Nähe zwischen dem Beginn des Briefwechsels mit Felice Bauer und dem Schreiben von *Das Urteil* sind das bekannteste Beispiel für dieses dynamische Verhältnis, aber auch beim Briefwechsel mit Milena Jesenská sind derartige Verhältnisse offensichtlich (vgl. Kleinwort, *Kafkas Verfahren*, s. Anm. 36, 213-215). Deleuze und Guattari bezeichnen Kafkas Briefe dementsprechend »als unverzichtbares Räderwerk, ja als Antriebsteil der literarischen Maschine« (*Kafka*, s. Anm. 6, 41).

⁴⁵ Für eine Lektüre, welche die Verbindung jener Briefe und der *Josefine* analysiert, vgl. Marianne Schuller: »Vor dem Objekt des Erzählens. Eine Mäuse-Geschichte Kafkas«, in: dies. und Gunnar Schmidt (Hg.): *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld: transcript 2003, 100-109.

⁴⁶ Vgl. bes. den Mitte November 1917 verfassten Brief an Felix Weltsch (Br 197-199).

bedeuten will, denn ich werde in Prag ohne Katze zweifellos hie und da Mäuse hören. (Br 209f.)

SCHLUSS

Ich fragte einen Wanderer den ich auf der Landstrasse traf ob hinter den 7 Meeren die 7 Wüsten wären und hinter ihnen die 7 Berge auf dem 7. Berge das Schloss und o¹

Im Verlauf dieser Studie wurden die drei untersuchten Grundcharakteristika des späten Kafka, das Abarbeiten am Problem der Vorläufigkeit, die asketische Poetik und das verstärkte Interesse an Kontrollszenarien, um weitere Facetten ergänzt. Zielpunkt war und ist indes keine auf Vollständigkeit bedachte Liste, denn der späte Kafka lässt sich nicht auf einen Katalog von Unterscheidungsmerkmalen reduzieren. Gerade in den kleinen Auffälligkeiten wie beispielsweise den Anspielungen auf Otto Gross oder der unscheinbaren Verbindung von Otto Brunswick zur »Broskwa«-Skizze zeigt sich der Reichtum und die Lebendigkeit von Kafkas späten Texten.

Da es bislang kaum Forschungsarbeiten gegeben hat, in denen das Charakteristische des späten Kafka herausgearbeitet worden ist, konnten weder alle Facetten noch alle in Frage kommenden Texte erschöpfend behandelt werden. Texte wie <Der Bau> als eine Art Schwundstufe vom *Schloss* oder <Von den Gleichnissen> als eine komplexe Meta-Reflexion über das eigene Schreiben sind da zuvorderst zu nennen.² Die einkalkulierten Lücken lassen bewusst Raum für Neuansätze, Relativierungen und Revisionen.

Direkte Anschlussmöglichkeiten ergeben sich durch die Frage, ob sich ähnliche Befunde auch bei späten Texten anderer Autoren finden lassen.³ Zudem könnte der hier außer Acht gelassene, spekulative Fluchtpunkt vieler Spätstil-Konzeptionen, die Verknüpfung vom Spätstil eines Künstlers mit dem Spätstil

¹ Vgl. NSF II 546. Die Aufzeichnung nahm Kafka wahrscheinlich im Herbst 1923 vor (vgl. NSF II App. 133). Tatsächlich bricht sie mitten im Wort *ob* ab. Die editorischen Eingriffe in diese Passage wurden zurückgenommen, so dass die Zahlen als Zahlen wiedergegeben werden (vgl. NSF II App. 183).

² Für eine aktuelle Lektüre von <Der Bau> im Kontext von Kafkas späten Texten vgl. Thomas Wegmann: »The Human as Resident Animal: Kafka's *Der Bau* in the Context of His Later Notebooks and Letters«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 360-371.

³ Zu den Risiken und Chancen einer solchen komparatistischen Herangehensweise vgl. Sandro Zanetti: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Fink 2012. Für eine bereits erschienene komparatistische Arbeit zu zwei Spätwerken vgl. Simon Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*, Würzburg: K&N 2006. Ein Vergleich von Wilhelm Raabe und Franz Kafka über deren späte Romanfragmente *Altershausen* und *Das Schloss* ist zu finden in: Malte Kleinwort: »Wilhelm Raabes Feierabend in ›Altershausen‹«, in: *Zeitschrift für Germanistik* XXII, 2/2012, 318-331, bes.: 329-331.

einer Epoche,⁴ Gegenstand einer Untersuchung werden. In einem solchen Fall müssten allerdings auch die Rolle und die Funktion vom diffusen Begriff der *Moderne* geklärt werden.⁵

Unter den vielen chassidischen Geschichten rund um den großen Maggid, Rabbi Dow Bär von Mesritsch, die Martin Buber in dem 1921 veröffentlichten Buch *Der große Maggid* versammelt hat, gibt es eine, in der es scheint, als würden dort einige grundlegende Probleme von Kafkas späten Texten verhandelt. Bereits das Buch selbst, mit dem Kafka wohlvertraut war (vgl. Br 443 und Tb 919), könnte ihn zum eher episodischen und rhapsodischen Schreiben, das sich in den K.-Geschichten zeigt, inspiriert haben. Auffällig ist indes vor allem die Geschichte mit dem Titel »Flickarbeit«. ⁶ Wie beim *Hungerkünstler* wird dort das Fasten in den Mittelpunkt gerückt und sogar zu einem »Werk«⁷ stilisiert. Mit *Werk* ist demnach kein Produkt im eigentlichen Sinn gemeint, sondern lediglich eine bestimmte Praxis. Der Protagonist nimmt sich das Fasten vor, korrigiert sich dann, korrigiert sich erneut und macht schließlich doch das, was er sich eigentlich vorgenommen hatte, weil er sich zu etwas anderem nicht in der Lage sieht. Das abschließende Urteil des Rabbis, das der kurzen Geschichte den Titel gegeben hat, hätte auch das selbstkritische Urteil Kafkas über sein eigenes Leben und Schreiben gewesen sein können. Die Geschichte lautet folgendermaßen:

Ein Chassid des Lubliners fastete einmal von Sabbat zu Sabbat. Am Freitagnachmittag überkam ihn indes ein so grausamer Durst, daß er meinte sterben zu müssen. Da erblickte er einen Brunnen, ging hin und wollte trinken. Aber sogleich besann er sich, um einer kleinen Stunde willen, die er noch zu ertragen hätte, würde er das ganze Werk dieser Woche vernichten. Er trank nicht und entfernte sich vom Brunnen. Stolz flog ihn an, daß er die schwere Probe bestanden habe. Wie er dessen inne ward, sprach er zu sich: ›Besser, ich gehe hin und trinke, als daß mein Herz dem Hochmut verfällt.‹ Er kehrte um und trat an den Brunnen. Schon wollte er sich darüber neigen, um Wasser zu schöpfen, da merkte er, daß der Durst von ihm gewichen war. Nach Sabbatanbruch betrat er das Haus seines Lehrers. ›Flickarbeit!‹ rief ihm der an der Schwelle zu.⁸

⁴ Davon zeugen die spekulativen Spät- oder Altersstilkonzeptionen von Schriftstellern wie bspw. Gottfried Benn, Hermann Broch oder Thomas Mann. Zanetti weist im Übrigen darauf hin, dass sich »der tatsächliche Wortgebrauch im Falle des ›Spätstils‹ weitaus häufiger als beim ›Spätwerk‹ an epochalen Endphasen orientiert« (vgl. Zanetti, *Avantgardismus der Greise?*, s. Anm. 3, 23).

⁵ Auch Zanetti bemerkt, dass die »von Adorno aufgeführten Beispiele für Spätwerke fast alle aus dem 19. und 20. Jahrhundert stammen« (vgl. ebd., 124), und verbindet das mit der Forderung, die Geschichtlichkeit des Untersuchungsfeldes zu berücksichtigen. Für einen Aufriss der problematischen Rede von der *Moderne* vgl. Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler 1992.

⁶ Martin Buber: *Der große Maggid und seine Nachfolge*, Frankfurt a. M.: Rütten & Loening 1922, 108.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

ANHANG

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Umschlag MS. Kafka 39-47v (Deckblatt und Ausschnitt der letzten Seite des sechsten und letzten *Schloss*-Heftes im Größenverhältnis 1:1,8), vgl. S App. 54.
- Abb. 1 Seite 110: MS. Kafka 34-2v (erstes *Schloss*-Heft) im Größenverhältnis 1:1,7; vgl. S 7.
- Abb. 2 Seite 116: MS. Kafka 34-26r (erstes *Schloss*-Heft); vgl. S 68.
- Abb. 3 Seite 116: MS. Kafka 34-26v (erstes *Schloss*-Heft); vgl. S 68.
- Abb. 4 Seite 118: MS. Kafka 34-26v (erstes *Schloss*-Heft); vgl. S 69.
- Abb. 5 Seite 143: Verkleinertes Bild auf dem Umschlag von Paul Wieglers *Beethoven*
- Abb. 6 Seite 167: MS. Kafka 36-30r (drittes *Schloss*-Heft) im Größenverhältnis 1:1,7; vgl. S 234.
- Abb. 7 Seite 168: MS. Kafka 36-30r (drittes *Schloss*-Heft); vgl. S 234.
- Abb. 8 Seite 168: MS. Kafka 36-30r (drittes *Schloss*-Heft) im Größenverhältnis 2:1; vgl. S 234.
- Abb. 9 Seite 169: MS. Kafka 34-19r (erstes *Schloss*-Heft) im Größenverhältnis 2:1; vgl. S 48, Zeile 8.
- Abb. 10 Seite 189: MS. Kafka 36-55r (drittes *Schloss*-Heft) im Größenverhältnis 1:1,7; vgl. S 278f.
- Abb. 11 Seite 189: MS. Kafka 36-55r (drittes *Schloss*-Heft) im Größenverhältnis 2:1; vgl. S 278f.
- Abb. 12 Seite 220: MS. Kafka 39-47v (hinteres Deckblatt des sechsten und letzten *Schloss*-Heftes); vgl. S App. 54.

Die Originale aller Abbildungen – mit Ausnahme von Abbildung 5 – befinden sich unter den genannten Signaturen in der Bodleian Library, Oxford.

SIGLENVERZEICHNIS

- FKA** *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoscripte*, hg. v. Roland Reuß und Peter Staengle, Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1995ff.
- FKA P (Hefttitel)** *Der Process*, 1997.
- FKA BeK** *Beschreibung eines Kampfes*, 1999.
- FKA GzU** *Gegen zwölf Uhr [...]*, 1999.
- FKA OQH (1/2)** *Oxfordter Quarthefte 1&2*, 2001.
- FKA OOH (3/4)** *Oxfordter Oktavhefte 3&4*, 2008.
- KKA** *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, New York, Frankfurt a. M.: Fischer 1982ff.
- AS [DVD]** *Amtliche Schriften [DVD]*, hg. v. Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, 2004.
- S [App.]** *Das Schloss*¹ [Apparatband], hg. v. Malcolm Pasley, 1982.
- V [App.]** *Der Verschollene* [Apparatband], hg. v. Jost Schillemeit, 1983.
- Tb [Komm./App.]** *Tagebücher* [Kommentarband/Apparatband], hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, 1989.
- P [App.]** *Der Process* [Apparatband], hg. v. Malcolm Pasley, 1990.
- NSF I [App.]** *Nachgelassene Schriften und Fragmente I* [Apparatband], hg. v. Malcolm Pasley, 1993.

¹ In der KKA wurde aufgrund einer jeweils in den Apparatbänden an ungewöhnlicher Stelle verzeichneten Vorentscheidung (vgl. S App. 8), bei der Texterstellung stillschweigend *ss* in *ß* umgewandelt, wenn es nach den damaligen Rechtschreibregeln geboten war. Diese fragwürdige Umwandlung wurde in dieser Arbeit stillschweigend zurückgenommen. Tatsächlich gibt es mit Ausnahme seiner frühen, in Kurrentschrift niedergeschriebenen Texte in Kafkas Handschriften kein *ß*.

- NSF II [App.]** *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* [Apparatband], hg. v. Jost Schillemeit, 1993.
- DzL [App.]** *Drucke zu Lebzeiten* [Apparatband], hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, 1996.
- Briefe 1914-1917** *Briefe 1914-1917*, hg. v. Hans-Gerd Koch, 2005.
- BaB** *Max Brod. Franz Kafka. Eine Freundschaft. Briefwechsel*, hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.: Fischer 1989.
- BaF** *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. v. Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt a. M.: Fischer 1967.
- BaM** *Briefe an Milena*, hg. v. Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a. M.: Fischer 1986.
- BaO** *Briefe an Ottla und die Familie*, hg. v. Hartmut Binder und Klaus Wagenbach, Frankfurt a. M.: Fischer 1974.
- Br** *Briefe 1902-1924*, hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1975.
- Brod P** *Der Prozeß* [1925], hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1988.
- Brod S** *Das Schloß* [1926], hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1988.
- Broskwa** »Broskwa«-Skizze«, in: Malcolm Pasley: »Franz Kafka Mss: Description and Selected Inedita«, *Modern Language Review* 57 (1962), 55; außerdem auch als Faksimile mit einem Vorwort von Hans-Gerd Koch in: *EDIT. Papier für neue Texte* 42 (2007), 27-29.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W.: »Aufzeichnungen zu Kafka« [1953], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10:1, Darmstadt: WBG 1998, 254-287.
- »Skoteinos oder Wie zu lesen sei« [1963], in: ebd., Bd. 5, 326-380.
 - *Ästhetische Theorie* [1970], in: ebd., Bd. 7, Darmstadt: WBG 1998.
 - *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, in: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. I, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
 - und Hans Mayer: »Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch« [1966], in: *Frankfurter Adorno Blätter VII*, hg. v. Rolf Tiedemann, München: Edition text+kritik 2001, 135-145.
- Alt, Peter-André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München: Beck 2005.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* (ital. 1995), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Anders, Günther: *Kafka. Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen* [1951], 3. Aufl., München: Beck 1963.
- Anderson, Mark M.: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. New York, Oxford: Oxford Univ. Press 2000.
- Anz, Thomas: »Jemand mußte Otto G. verleumdet haben... Kafka, Werfel, Otto Gross und eine »psychiatrische Geschichte«, in: *Akzente* 31 (1984), H. 2, 184-191.
- Attanucci, Timothy J.: »Der Junggeselle zwischen Familie und Amt«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 149-160.
- Baioni, Giuliano: *Kafka – Literatur und Judentum*, übers. v. Gertrud Billen und Josef Billen, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.
- Balke, Friedrich: »Fluchtlinien des Staates. Kafkas Begriff des Politischen«, in: ders. und Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, 150-178.
- »Die Kraft des Minimums. Szenarien des Ressentiments bei Nietzsche und Kafka«, in: ders., Joseph Vogl und Benno Wagner [Hg.]: *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2009, 35-53.
- Barthes, Roland: »Was versteht man unter Schreibweise?«, in: *Am Nullpunkt der Literatur* [Le Degré zéro de l'écriture, 1953], übers. v. Helmut Scheffel, Hamburg: Claesen 1959, 13-21.
- *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Battegay, Casper: *Das andere Blut. Gemeinschaft im deutsch-jüdischen Schreiben 1830-1930*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011.
- Bauer, Roger: »K. und das Ungeheuer: Franz Kafka über Franz Werfel«, in: Claude David (Hg.): *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, 189-209.
- Bauer-Wabnegg, Walter: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*, Erlangen: Palm & Enke 1986.
- Beck, Evelyn Torton: *Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on his Work*, Madison: Univ. of Wisconsin Press 1971.
- Beckett, Samuel: *Fin de Partie • Endspiel* [frz. 1956], übers. v. Elmar Tophoven, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 203-430.
- »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« [1934], in: Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Benjamin über Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 9-38.
- Benveniste, Émile: »Die Natur der Pronomen« [frz. 1956] in: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. v. Wilhelm Bolle, München: Paul List Verlag 1974, 279-286.
- Berg, Nicolas: »<Forschungen eines Hundes>«, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 330-336.
- Binder, Hartmut: »Kafkas Hebräischstudien. Ein biographisch-interpretatorischer Versuch«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), 527-556.
- *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München: Winkler 1975.
- *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart: Metzler 1976.
- (Hg.): *Kafka-Handbuch*, Bd. 1 (*Der Mensch und seine Zeit*), Stuttgart: Kröner 1979.
- *Kafka. Der Schaffensprozeß*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- *Kafkas ›Verwandlung‹. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2004.
- Blanchot, Maurice: »Brod und Kafka« [frz. 1954], in: *Von Kafka zu Kafka*, übers. v. Elsbeth Dangel, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, 117-128.
- »Die Erzählstimme. Das ›Er/Es‹, das Neutrum« [frz. 1964], in: ebd., 141-152.
- »Die Holzbrücke. Die Wiederholung, das Neutrum« [frz. 1964], in: ebd., 153-167.
- *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur* [frz. 1959], übers. v. Karl August Horst, Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1982.
- Blei, Franz: *Das große Bestiarium. Zeitgenössische Bildnisse* [1920], München: dtv 1963.
- Boa, Elizabeth: *Kafka. Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*, Oxford: Oxford Univ. Press 1996.
- Böhme, Hartmut: »Mother Milena: On Kafka's Narcissism«, in: Angel Flores (Hg.): *The Kafka Debate*, New York: Gordian Press 1977, 80-99.
- Borges, Jorge Luis: *Fiktionen* [span. 1944], übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs, Frankfurt a. M.: Fischer 1992.
- »Kafka und seine Vorläufer« [span. 1951], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 5/2, übers. v. Karl August Horst, Curt Meyer-Clason und Gisbert Haefs, München: Hanser 1981, 114-117.
- Born, Jürgen: *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinem Lebzeiten 1912-1924*, Frankfurt a. M.: Fischer 1979.
- *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 1990.
- Böschenstein, Bernhard: »Elf Söhne«, in: Claude David (Hg.): *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, 136-151.
- Brod, Max: *Adolf Schreiber. Ein Musikerschicksal*, Berlin: Welt Verlag 1921.
- »Der Dichter Franz Kafka«, in: *Die neue Rundschau* (November 1921), 1210-1216.
- *Über Franz Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Bruce, Iris: *Kafka and Cultural Zionism. Dates in Palestine*, Madison: Univ. of Wisconsin Press 2007.
- Buber, Martin: *Der große Maggid und seine Nachfolge*, Frankfurt a. M.: Rütten & Loening 1922.
- Calasso, Roberto: *K.*, übers. v. Reimar Klein, München: Hanser 2006.

- Campe, Rüdiger: »Kafkas Institutionenroman: ›Der Proceß‹, ›Das Schloß‹«, in: Rüdiger Campe und Michael Niehaus (Hg.): *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*, Heidelberg 2004, 197-208.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht* [1960], 30. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 2006.
- Carstensen, Broder: »Stil und Norm. Zur Situation der linguistischen Stilistik«, in: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik*, Nr. 37 (1970), 257-279.
- Chatman, Seymour: »The Semantics of Style«, in: Julia Kristeva, Josette Rey-Debove und Donna Umiker (Hg.): *Essays in Semiotic. Essais de Sémiotique*, The Hague: De Gruyter Mouton 1971, 399-422.
- Cohn, Dorrit: »K. Enters the Castle. On the Change of Person in Kafka's Manuscript«, in: *Euphorion* 62 (1968), 28-45.
- Corngold, Stanley: *Lambent Traces*, Princeton: Princeton Univ. Press 2004.
- »Introduction«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 339-343.
- und Benno Wagner: *Franz Kafka. The Ghosts in the Machine*, Evanston: Northwestern Univ. Press 2011.
- »Ritardando im Schloß«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«*. *Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 (im Erscheinen).
- Dehmlow, Raimund: »Gefährten: Otto Gross und Franz Jung, in: Otto Gross: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 181-190.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur* [frz. 1975], übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 254-262.
- »Kontrolle und Werden« [frz. 1990], in: *Unterhandlungen 1972-1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 243-253.
- Densky, Doreen: »Proxies in Kafka: *Koncipist FK and Prokurist Josef K.*«, in: Stanley Corngold und Ruth V. Gross (Hg.): *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester: Camden House 2011, 121-135.
- Demetz, Peter: *Die Flugschau von Brescia. Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*, übers. v. Andrea Marenzeller, Wien: Paul Zsolnay 2002.
- Derrida, Jacques: »Sporen. Stile Nietzsches« [frz. 1973], in: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche in Frankreich*, Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein 1986, 129-168.
- *Préjugés. Vor dem Gesetz* [frz. 1985], übers. v. Detlev Otto und Axel Witte, 2. unv. Aufl., Wien: Passagen 1999.
- Dienes, Gerhard M.: »Der Mann Moses und die Folter der Maschine«, in: Gerhard Dienes und Ralf Rother (Hg.): *Die Gesetze des Vaters. Problematische Identitätsansprüche. Hans und Otto Gross. Sigmund Freud und Franz Kafka*, Wien: Böhlau 2003, 14-34.
- Dinger, Andrea und Uwe Koch: *Querulanz in Gericht und Verwaltung*, München: Beck 1991.
- Dreisbach, Jens: *Disziplin und Moderne. Zu einer kulturellen Konstellation in der deutschsprachigen Literatur von Keller bis Kafka*, Berlin: Lit 2009.
- Dünne, Jörg: *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, Tübingen: Gunter Narr 2003.
- Eberle, Thomas S.: »Gerücht oder Faktizität? Zur kommunikativen Aushandlung von Geltungsansprüchen«, in: Manfred Bruhn und Werner Wunderlich (Hg.): *Medium Ge-*

- rücht. *Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform*, Bern, Stuttgart, Wien: Haupt Verlag 2004, 85-113.
- Eggebrecht, Harald: »Violinkonzert«, in: *Süddeutsche Zeitung* (08.06.2010), 13.
- Engel, Manfred: »Drei Werkphasen«, in: ders. und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010, 81-90.
- »Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 3«, in: ebd., 343-370.
 - »Polyperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas Schloss«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«. Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 (im Erscheinen).
- Erdmann, Eva: »Monsieur Rhizome. Paul Valéry und seine *Cahiers*«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, 304-318.
- Ewald, François: *Der Vorsorgestaat*, übers. v. Wolfram Bayer und Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Fenves, Peter: »Introduction to the New Edition: The Kafka-Werfel-Einstein Effect«, in: Max Brod: *Tycho Brahe's Path to God*, übers. v. Felix Warren Crosse, Evanston: Northwestern Univ. Press 2011, vii-lviii.
- Ferk, Janko: »Lauter(e) Urteile. Franz Kafka, sein Lehrer Hans Gross und deren Richter«, in: Gerhard Dienes und Ralf Rother (Hg.): *Die Gesetze des Vaters. Problematische Identitätsansprüche. Hans und Otto Gross. Sigmund Freud und Franz Kafka*, Wien: Böhlau 2003, 82-93.
- Fickert, Kurt J.: »K.'s Search for Truth in »Forschungen eines Hundes«, in: *Monatshefte* 85 (1993), 189-197.
- Firtina, Özlem: *Familie in Kafkas Schreiben. Biographische Situation und literarische Verarbeitung*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005.
- *End of a Mission: Kafka's Search for Truth in His Last Stories*, Columbia, SC: Camden House 1993.
- Foucault, Michel: »Was ist ein Autor? (Vortrag)« [frz. 1969], übers. v. Hermann Kocyba, in: ebd., 234-270.
- *Archäologie des Wissens* [frz. 1969], übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
 - *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*, übers. v. Michaela Ott, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
 - *Das Leben der infamen Menschen* [frz. 1977], übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve 2001.
 - *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*, übers. v. Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
 - »Subjekt und Macht« [frz. 1982], übers. v. Michael Bischoff, in: *Schriften*, Bd. 4, Frankfurt a. M. Suhrkamp 2005, 269-294.
 - »Zur Genealogie der Ethik. Ein Überblick über die laufende Arbeit« [frz. 1984], übers. v. Hans-Dieter Gondek, in: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, 191-219.
 - »Technologien des Selbst« [frz. 1984], übers. v. Michael Bischoff, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton (Hg.): *Technologien des Selbst*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, 24-62.
- Freud, Sigmund: »Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [»Der kleine Hans«] (1909)«, in: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Bd. VIII, 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 1980, 9-123.

- »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [»Der Wolfsmann«] (1918 [1914])«, in: *Studienausgabe*, Bd. VIII, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer 1980, 125-234.
- Frey, Hans-Jost: »Undecidability«, in: *The Lesson of Paul de Man. Yale French Studies* 69 (1985), 124-133.
- Friedländer, Saul: *Franz Kafka*, München: Beck 2012.
- Gaderer, Rupert: *Querulanz. Skizze eines exzessiven Rechtsgefühls*, Hamburg: Textem 2012.
- García Düttmann, Alexander: »Kommen und Gehen. Über den Begriff des Spätstils«, in: *Neue Rundschau* 119:2 (2008), 109-125.
- Gellen, Kata: »The Mass-Produced Word. Kafka's Scandals«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 29:1-2 (2005), 29-36.
- »Works Recited. Franz Kafka and the Art of Literary Recitation«, in: *The Germanic Review* 86.2 (2011), 93-113.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [frz. 1982], übers. v. Walter Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Geyer, Paul: »Das Paradox: Historisch systematische Grundlegung«, in: ders. und Roland Hagenbüchle (Hg.): *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg 1992, 11-24.
- Gilman, Sander L.: *Jüdischer Selbsthaß* (engl. 1986), übers. v. Isabella König, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- *Franz Kafka. The Jewish Patient*, New York, London: Routledge 1995.
- Giuriato, Davide, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Fink 2005.
- , Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »System ohne General«. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München: Fink 2006.
- *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, München: Fink 2006.
- »Anfang von Anfang«. Verfahren der Verdoppelung bei Georg Büchner (*Woyzeck H 1/1*)«, in: Frauke Berndt und Stephan Kammer (Hg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: K&N 2009, 205-222.
- Göhler, Hulda: *Franz Kafka: »Das Schloß«. »Ansturm gegen die Grenze«. Entwurf einer Deutung*, 2. Aufl., Bonn: Bouvier 1984.
- Gölz, Sabine I.: »Wenn Ich zu K. geht ... Die Mannigfaltigkeit von Kafkas Schreiben am Beispiel des »Ehepaar-Heftes««, in: Vesna Kondrič Horvat (Hg.): *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin: Weidler 2010, 349-380.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Erlkönig* [1782], in: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 1, hg. v. Erich Trunz, München: dtv 1998, 154f.
- Grafl, Christian: »Hans Gross und die Methoden der Kriminalistik«, in: Gerhard Dienes und Ralf Rother (Hg.): *Die Gesetze des Vaters. Problematische Identitätsansprüche. Hans und Otto Gross. Sigmund Freud und Franz Kafka*, Wien: Böhlau 2003, 70-81.
- Gréssillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die "critique génétique"* [frz. 1994], übers. v. Frauke Rother und Wolfgang Günther, Bern u. a.: Peter Lang 1999.
- Greß, Felix: *Die gefährdete Freiheit. Franz Kafkas späte Texte*, Würzburg: K&N 1994.
- Grillparzer, Franz: *Ein armer Spielmann*, in: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. v. Peter Frank und Karl Pömbacher, Bd. 3, München: Hanser 1964, 146-186.

- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Fotomechanischer Nachdruck der Erstaussgaben*. München: dtv 1991.
- Gross, Otto: »Ludwig Rubiners ›Psychoanalyse‹« [1913], in: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 62f.
- »Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum« [1913], in: ebd., 65-69.
- »Zur funktionellen Geistesbildung des Revolutionärs« [1919], in: ebd., 114-121.
- »Zur neuerlichen Vorarbeit: vom Unterricht« [1920], in: ebd., 170-176.
- Grözinger, Karl Erich: *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, Frankfurt a. M.: Eichborn 1994.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer unter Mitarbeit von Armin Biermann, Thomas Müller, Bernd Schulte und Barbara Ullrich (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 726-788.
- Guntermann, Georg: *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*, Tübingen: Niemeyer 1991.
- Hamacher, Werner: »pleroma. Zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel«, in: ders. (Hg.): *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. »Der Geist des Christentums«*. Schriften 1796-1800, Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1978, 7-333.
- »Die Geste im Namen. Benjamins Kafka-Lektüre«, in: *Entferntes Verstehen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998. S. 280-324.
- Haring, Ekkehard W.: »Auf dieses Messers Schneide leben wir...«. *Das Spätwerk Franz Kafkas im Kontext jüdischen Schreibens*, Wien: Braumüller 2004.
- Harman, Mark: »Making everything a ›little uncanny‹: Kafka's deletions in the manuscript of *Das Schloß* and what they can tell us about his writing process“ in: James Rolleston (Hg.): *Companion to the Works of Franz Kafka*, New York, Suffolk: Camden House 2002, 325-346.
- »›Torturing the Gordian Knot‹: Kafka and Metaphor«, in: Stanley Corngold und Ruth Gross [Hg.]: *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester: Camden House 2011, 48-63.
- Hermes, Roger, Waltraud John, Hans-Gerd Koch und Anita Widera: *Franz Kafka. Eine Chronik*, Berlin: Wagenbach 1999.
- Hermisdorf, Klaus: »Schreibenanlässe und Textformen der amtlichen Schriften Franz Kafkas«, in: AS 11-104.
- Hiebel, Hans H.: *Franz Kafka: Form und Bedeutung*. Würzburg: K&N 1999.
- Hillmann, Heinz: *Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, Bonn: Bouvier 1964.
- Hoffmann, E. T. A.: »Der unheimliche Gast«, in: *Die Serapions-Brüder*, 5. Aufl., Darmstadt: WGB 1995, 600-642.
- Hoffmann, Werner: »Ansturm gegen die letzte irdische Grenze«. *Aphorismen und Spätwerk Kafkas*, Bern, München: Francke 1984.
- Höge, Helmut: »Querulanten. Von Nervensägen, Erfindern und der Poesie des Leserbriefs«, in: *der Freitag* (05.10.2007), 19.
- Honold, Alexander: »Initiationen und Initialen. Franz Kafka in seinen Oktavheften«, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees und Michael Schläfli (Hg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München: Fink 2009, 77-96.
- Iacomella, Lucia: »Gesteuerte Entwicklungen, Lebensläufe und Laufbahnen in Franz Kafkas *Der Verschollene*«, in: Roland Innerhofer, Katja Rothe und Karin Harrasser

- (Hg.): *Das Mögliche Regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse, Bielefeld*: transcript 2011, 279-294.
- Jahraus, Oliver: *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart: Reclam 2006.
- Jamison, Anne: »Kafka and Czech. Away From Minor Literature«, in: *The Journal of the Kafka Society of America* (2003/2004), 31-37.
- »Klamm and the Double Asymetry of *The Castle*«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«. Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 (im Erscheinen).
- Jansen, Markus: *Das Wissen vom Menschen. Franz Kafka und die Biopolitik*, Würzburg: K&N 2012.
- Jany, Christian: »Schriftkerben // Kerfs of Writing. A Phenomenology of Kafka's Stylus«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 396-415.
- Jung, Christina und Thomas Anz (Hg.): *Der Fall Otto Gross. Eine Pressekampagne deutscher Intellektueller im Winter 1913/14*, Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2002.
- Jung, Franz: »Einleitung zu Werk und Leben von Otto Gross«, in: Otto Gross: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, hg. v. Raimund Dehmlow, Hamburg: Edition Nautilus 2000, 5-57.
- Kammer, Stephan: »... die fortreißende Kraft des Zuges. Körper- und Schreibbewegungen bei Kafka«, in: Klaus Müller-Wille, Detlev Roth und Jörg Wiesel (Hg.): *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg i. Br.: Rombach 2002, 353-369.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1786], in: Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden*, Bd. X, 14. Aufl., Darmstadt: WBG 1996.
- Karcher, Simon: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*, Würzburg: K&N 2006.
- Kaus, Rainer J.: »Eine kleine Frau«. *Kafkas Erzählung in literaturpsychologischer Sicht*, Heidelberg: Winter 2002.
- Kilcher, Andreas B.: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*, Stuttgart: Metzler 1998.
- »Anti-Ödipus im Lande der Ur-Väter. Franz Kafka und Anton Kuh«, in: Mark Gelber (Hg.): *Kafka, Zionism, and Beyond*, Tübingen: Niemeyer 2004, 69-88.
- und Detlev Kremer: »Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas Bericht für eine Akademie«, in: Claudia Liebrand und Franziska Schößler (Hg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg: K&N 2004, 45-72.
- Kilian, Jörg: »Paraphrase«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt: WBG 1993, Bd. 6, Sp. 556-562.
- Kirchmann, Kay: »Das Gerücht und die Medien. Medientheoretische Annäherungen an einen Sondertypus der informellen Kommunikation«, in: Manfred Bruhn und Werner Wunderlich (Hg.): *Medium Gerücht. Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform*, Bern, Stuttgart, Wien: Haupt Verlag 2004, 67-82.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Fink 1995.
- Kittler, Wolf: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten Franz Kafkas*, Erlangen: Palm und Enke 1985.
- »Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Kafkas«, in: ders. und Gerhard Neumann: *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach 1990, 75-164.
- »His master's voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas«, in: ebd., 383-390.

- und Gerhard Neumann: »Kafkas ›Drucke zu Lebzeiten«. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung«, in: ebd., 30-74.
- »Daten und Adressen. Verwandtschaft, Sexualität und Kommunikation in Kafkas Romanfragment ›Das Schloß«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg i. Br., Berlin: Rombach 2006, 255-283.
- »In dubio pro reo. Kafkas Strafkolonie«, in: Arne Höcker und Oliver Simons (Hg.): *Kafkas Institutionen*, Bielefeld: transcript 2007, 33-72.
- Kleinwort, Malte: *Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*, Würzburg: K&N 2004.
- »Kafka in Babels Ruinen«, in: Ulrich Wergin und Karol Sauerland (Hg.): *Literatur und Theologie*, Würzburg: K&N 2005, 151-171.
- »Zur Rettung der Ideen in Benjamins Trauerspielbuch«, in: Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer 2006, 120-132.
- »Spannungen bei Kafka«, in: Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen und Daniela Langer (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*, München: edition text+kritik 2008, 265-282.
- »Rückkopplung als Störung der Autor-Funktion in späten Texten von Friedrich Nietzsche und Franz Kafka«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 179-200.
- »Kafkas Querstrich – Der Schreibstrom und sein Ende«, in: Caspar Bategay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen: Wallstein 2010, 37-66.
- »Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss*«, in: Roland Innerhofer, Katja Rothe und Karin Harrasser (Hg.): *Das Mögliche Regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, Bielefeld: transcript 2011, 93-111.
- »Incidental and Preliminary – Features of the Late Kafka«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 416-424.
- »Wilhelm Raabes Feierabend in ›Altershausen«, in: *Zeitschrift für Germanistik* XXII, 2/2012, 318-331.
- »Was im *Schloß*-Heft steht, steht ›gewissermaßen im Schloß«. *Das Schloß* zwischen Werk und Entwurf«, in: ders. und Joseph Vogl (Hg.): *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«. Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«, Bielefeld: transcript 2013 (im Erscheinen).*
- Koch, Hans-Gerd: »Kafkas Max und Brods Franz: Vexierbild einer Freundschaft«, in: Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen: Niemeyer 2001, 245-256.
- Kölbel, Martin: *Die Erzähltreue in Franz Kafkas »Das Schloss*«, Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2006.
- König, Christoph: »Loslösungsakte. Zur Vernunft in literarischen Werken«, in: Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, 268-273.
- Koschorke, Albrecht: »System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem« in: Robert Stockhammer (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 146-163.
- Krause, Marcus und Nicolas Pethes: »Zwischen Erfahrung und Möglichkeit. Literarische Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert«, in: dies. (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg: K&N 2005, 7-18.

- Küpper, Thomas: *Das inszenierte Alter. Seniorität als literarisches Programm von 1750 bis 1850*, Würzburg: K&N 2003.
- Lange-Kirchheim, Astrid: »Madonna – stinkende Hündin – Menschenfresser. Phantasien mütterlicher Allmacht bei Franz Kafka«, in: Irmgard Roebeling und Wolfram Mauser (Hg.): *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefeli zum 65. Geburtstag*, Würzburg: K&N 2000, 297-315.
- »En-gendering Kafka. Raum und Geschlecht in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloß*«, in: Claudia Liebrand (Hg.): *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: WBG 2006, 194-208.
- Lehmann, Hans Thies: »Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka«, in: Gerhard Kurz (Hg.): *Der junge Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 213-241.
- Lemke, Thomas: *Gouvernementalität und Biopolitik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.
- Lindner, Burkhardt: »Goethes Wahlverwandtschaften«. Goethe im Gesamtwerk«, in: ders. (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2006, 472-493.
- Link, Jürgen: »Disziplinartechnologien/Normalität/Normalisierung«, in: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2008, 242-245.
- Liska, Vivian: »Nachbarn, Feinde und andere Gemeinschaften«, in: Mark Gelber (Hg.): *Kafka, Zionism, and Beyond*. Tübingen: Niemeyer 2004, 89-105.
- Loescher, Jens: »Tüchtiges Denken«, subjektives Sehen, »Rechnen«. Der späte Goethe«, in: *Wirkendes Wort* 60 (1-2010), 1-31.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Man, Paul de: »Autobiographie als Maskenspiel« [engl. 1979], in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, übers. v. Jürgen Blasius, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 131-146.
- Mario Mancini: *Stilistik als Erfahrung. Spitzer, Curtius, Auerbach*, übers. v. Leonie Schröder, Würzburg: K&N 2012.
- Marx, Karl: »Kritik des Gothaer Programms«, in: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 19, Berlin: Dietz 1976, 13-32.
- Melville, Herman: *Bartleby, the Scrivener* [1853], New York u. a.: Simon & Schuster 1997.
- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München: Fink 2000.
- »... beim babylonischen Turmbau«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg i. Br., Berlin: Rombach 2006, 90-114.
- »Kritzeln – (Lese-)Gänge«, in: Christian Driesen, Rea Köppel, Benjamin Meyer-Krahmer und Eike Wittrock (Hg.): *Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen*, Zürich: diaphanes 2012, 189-213.
- »Kafkas Labyrinth«, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): *Eingänge in »eine ausgedehnte Anlage«*. *Topographien von Franz Kafkas »Das Schloß«*, Bielefeld: transcript 2013 (im Erscheinen).
- Mettler, Dieter: *Werk als Verschwinden. Kafka-Lektüren*, Würzburg: K&N 2011.
- Mosès, Stéphane: »Italo Calvino: Die Kunst nicht zu enden«, in: Jürgen Söring (Hg.): *Die Kunst zu enden*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1990, 111-123.

- Müller, Lothar: *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*, Berlin: Wagenbach 2007.
- Müller, Wolfgang G.: *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WGB 1981.
- Müller Farguella, Roger W.: »Penelope-work: Walter Benjamin's Poetics of Remembrance and Forgetting«, in: Thomas Wägenbaur (Hg.): *The Poetics of Memory*, Tübingen: Stauffenberg 1998, 313-319.
- Müller-Seidel, Walter: »Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 68 (1987), 104-121.
- *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung ›In der Strafkolonie‹ im europäischen Kontext*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989.
- Nägele, Rainer: »Kafkaesque«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Berlin, Freiburg i. Br.: Rombach 2006, 21-39.
- Nancy, Jean Luc: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, übers. v. Gisela Felber und Jutta Legueil, Stuttgart: Schwarz 1988.
- Nekula, Marek: *Franz Kafkas Sprachen. ›... in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes ...‹*, Tübingen: Niemeyer 2003.
- Nemeth, Andre: *Kafka ou le mystere juif*, übers. v. Victor Hintz, Paris: Jean Vigneau 1947.
- Neumann, Bernd: *Franz Kafka: Aporien der Assimilation. Eine Rekonstruktion seines Romanwerks*, München: Fink 2007.
- Neumann, Gerhard: »Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹«, in: *DVjs* 42 (1968), 702-744.
- »Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14 (1982), 92-112.
- »Franz Kafkas ›Schloß‹-Roman. Das parasitäre Spiel der Zeichen«, in: ders. und Wolf Kittler (Hg.): *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach 1990, 199-221.
- »Kafka und die Musik«, in: ebd., 391-398.
- »Hungerkünstler und singende Maus. Kafkas Konzept der kleinen Literaturen«, in: Gunter E. Grimm (Hg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, 228-247.
- »›Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?‹ Franz Kafkas Tagebücher als Lebens-Werk«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Heidelberg: Winter 2004, 153-174.
- »Kafka als Ethnologe«, in: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg i. Br., Berlin: Rombach 2006, 325-345.
- »Franz Kafkas Architekturen«, in: *DVjs* 83 (2009), 452-471.
- Nicholson, Shierry Weber: *Exact imagination, late work. On Adorno's aesthetics*, Cambridge: MIT Press 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München: dtv 1999, 255-374.
- Nohl, Johannes: »Die kriminalistische Bedeutung der Psychoanalyse«, in: *Berliner Börsen=Courier* Nr. 105 (02.03.1924).
- Pasley, Malcolm: »Drei Literarische Mystifikationen«, in: Jürgen Born, Ludwig Dietz, ders., Paul Raabe und Klaus Wagenbach (Hg.): *Kafka-Symposion*, 2. Aufl., Berlin: Wagenbach 1966, 21-37.
- »Kafkas halbprivate Spielereien« [engl. 1971/72], in: »*Die Schrift ist unveränderlich...*«, Essays zu Kafka, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, 61-83.

- »Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Entstehung von Kafkas Texten« [1980], in: »*Die Schrift ist unveränderlich...*«, Essays zu Kafka, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, 99-120.
- Pfeiffer, Karl Ludwig: »Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer unter Mitarbeit von Armin Biermann, Thomas Müller, Bernd Schulte und Barbara Ullrich (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 685-725.
- Politzer, Hans: *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca: Cornell Univ. Press 1962.
- Probst, Peter: »Paradox«, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. VII, Basel: Schwabe 1989, Sp. 81-90.
- Rabelhofer, Bettina: »Zeigelust und Blickaskese. Zur Phänomenologie des Blicks in Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss* und Walsers Tagebuchroman *Jakob von Gunten*«, in: Vesna Kondrić Horvat (Hg.): *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin: Weidler 2010, 111-133.
- Rauchberg, Heinrich: »Die elektrische Zählmaschine und ihre Anwendung, insbesondere bei der österreichischen Volkszählung«, in: *Allgemeines statistisches Archiv 2* (1891/92), 78-126.
- Rettinger, Michael L.: *Kafkas Berichterstatter. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003.
- Reuß, Roland: »~~Lesen, was gestrichen wurde~~. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe«, in: *Einleitung zur FKA*, Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1997, 9-24.
- »Zur kritischen Edition von ›Der Prozess‹ im Rahmen der Historisch-Kritischen Franz Kafka-Ausgabe«, in: *Franz Kafka-Hefte 1* (Beigabe zur FKA P), Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1997, 3-25.
- »Zur kritischen Edition der beiden Oxforder Quarthefte«, in: *Franz Kafka-Hefte 3* (Beigabe zur FKA OQH 1&2), Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2001, 3-18.
- »Text, Entwurf, Werk«, in: *Text. Kritische Beiträge 10* (2005), 1-12.
- »Die Oxforder Oktavhefte 3 und 4. Eine Einführung«, in: *Franz Kafka-Hefte 6* (Beigabe zur FKA OOH 3&4), Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2008, 3-27.
- »Running Texts, Stunning Drafts«, in: Stanley Corngold und Ruth Gross (Hg.): *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester: Camden House 2011, 24-47.
- Rieck, Gerhard: *Kafka konkret. Das Trauma ein Leben*, Würzburg: K&N 1999.
- Robertson, Ritchie: *Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur*, übers. v. Josef Billen, Stuttgart: Metzler 1988.
- »Max Brod's Novel *Tycho Brahes Weg zu Gott. A Tale of Two Astronomers*«, in: Manfred Engel und ders. (Hg.): *Kafka. Prag und der Erste Weltkrieg / Kafka. Prague, and the First World War*, Würzburg: K&N 2012, 143-158.
- Rother, Andrea: »*Hier muss ich mich festhalten...*«. *Die Tagebücher von Franz Kafka: Ein literarisches Laboratorium 1909-1923*, Berlin: dissertationen.de 2008.
- Said, Edward W.: *On late Style. Music and Literature against the Grain*, New York: Pantheon 2006.
- Salgaro, Massimo: »Kann man das Offene öffnen? Benjamin und Scholem, Agamben und Derrida ›vor dem Gesetz‹«, in: Elmar Locher und Isolde Schiffermüller (Hg.): *Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen*, Bozen: edition sturzflüge 2004, 75-90.
- Schärf, Christian: *Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa*, Würzburg: K&N 1999.
- Scheidt, Gabriele: *Der Kolportagebuchhandel (1869-1905). Eine systemtheoretische Rekonstruktion*. Stuttgart: M & P 1994.

- Schestag, Thomas: »Dach. Zu Kafkas Theorie der Erziehung«, in: Renate Bauer, Andreas L. Hofbauer und Bernd Ternes (Hg.): *Einfache Lösungen. Beiträge zur beginnenden Unvorstellbarkeit von Problemen der Gesellschaft*, Marburg: Tectum 2000, 108-155.
- Schierbaum, Martin: »Die Sprengung des normalen Totalerlebnisses« – zum Verhältnis von deutschsprachiger Romanliteratur und Massenmedien im 20. Jahrhundert (im Erscheinen, zugl. Habilitationsschrift an der Universität Hamburg aus dem Jahr 2010).
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften*, hg. v. Wolfdietrich Rasch, 3. Aufl., München: Hanser 1971.
- Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München, Wien: Hanser 1986.
- Schreiber, Adolf: *Zehn Lieder. Für Gesang und Klavier*, Berlin: Welt-Verlag: 1921.
– *Drei Lieder nach Gedichten von Detlev von Liliencron für Singstimme und Klavier*, hg. v. Wolfram Hader, Frankfurt a. M.: Laurentius-Musikverlag 2006.
- Schuller, Marianne: »Vor dem Objekt des Erzählens. Eine Mäuse-Geschichte Kafkas«, in: dies. und Gunnar Schmidt (Hg.): *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld: transcript 2003, 100-109.
- Schuster, Matthias: *Franz Kafkas Handschrift zum Schloss*, Heidelberg: Winter 2012.
- Shaked, Gerson: *Modern Hebrew Fiction*, übers. v. Yael Lotan, Bloomington: Indiana Univ. Press 2000.
- Siegel, Elke: *Entfernte Freunde. Nietzsche, Freud, Kafka und die Freundschaft der Moderne*, Würzburg: K&N 2009.
- Siebert, Bernhard: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751-1913*, Berlin: Brinkmann & Bose 1993.
- Simon, Ralf: »Gespenster des Realismus, Moderne Konstellationen in den Spätwerken von Raabe, Stifter und C. F. Meyer«, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, 202-233.
- Sloterdijk, Peter: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen [Against Interpretation, 1966]*, übers. v. Mark W. Rien, Frankfurt a. M.: Fischer 1989.
- Spillner, Bernd: *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*, Stuttgart, Berlin, Köln u. a.: Kohlhammer 1974.
- Spitzer, Michael: *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press 2006.
- Stach, Reiner: *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1987.
– *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008.
- Steffens, Wilko: *Schreiben im »Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft«: Franz Kafkas »Schloß« als »Contact Zone«*, Bielefeld: Aisthesis 2012.
- Sterling, Marianne: *Die literarische Arbeit Kafkas als spezifischer Ausdruck seines Charakters. Versuch einer Deutung aus dem Blickwinkel der Anti-Psychiatrie*, Berlin: Pandora 2006.
- Stiegler, Bernd: *Die Aufgabe des Namens. Zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, München: Fink 1994.
- Stingelin, Martin: »»Schreiben« Einleitung«, in: ders. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, Fink: München 2004, 7-21.
- Suchoff, David: *Kafka's Jewish Languages*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2012.

- Szondi, Peter: *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils* [1963], in: *Schriften I*, hg. v. Jean Bollack, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 289-314.
- Thalken, Michael: *Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999.
- Theisen, Bianca: »Kafka's Circus Turns: ›Auf der Galerie‹ and ›Erstes Leid‹«, in: James Rolleston (Hg.): *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York, Suffolk: Camden House 2002, 171-186.
- Theisohn, Philipp: *Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne*, Stuttgart: Metzler 2005.
- Vedder, Ulrike: *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, München: Fink 2011.
- Verbeeck, Ludo: »›Auswandern‹ - Unnütze Prolegomena zu Kafkas *Schloß*«, in: ders. u. a. (Hg.): *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*, Eggingen: Edition Isele 2007, 11-64.
- Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler 1992.
- Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München: Fink 1990.
- »Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: *DVjs* 68 (1994), 745-756.
 - »Kafkas Komik«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, 72-87.
 - *Über das Zaudern*, Berlin, Zürich: diaphanes 2007.
 - »Lebende Anstalt«, in: Friedrich Balke, ders. und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2008, 21-33.
 - »›Das Zaudern ist ein Suchlauf in der antwortförmigen Welt.‹ Ein Gespräch über ökonomisches Wissen, Askese als Subjekttherapie und das Lachen Franz Kafkas«, in: Barbara Gronau und Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: transcript 2010, 235-247.
- Wagenbach, Klaus: *Kafka* [1964], Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Wagner, Benno: *Der Unversicherbare. Kafkas Protokolle*, unveröffentlichte Habilitationsschrift an der Universität Siegen aus dem Jahr 1998.
- »Poseidons Gehilfe. Kafka und die Statistik«, in: Hans-Gerd Koch und Klaus Wagenbach (Hg.): *Kafkas Fabriken* (= Marbacher Magazin Nr. 100/2002), 2. Aufl., Tübingen: Gulde-Druck 2003, 109-130.
 - »›Die Majuskel-Schrift unseres Erden-Daseins‹. Kafkas Kulturversicherung«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 12 (2004), 327-363.
 - »›Ende oder Anfang?‹ Kafka und der ›Judenstaat‹«, in: Mark Gelber (Hg.): *Kafka, Zionism, and Beyond*, Tübingen: Niemeyer 2004, 219-238.
 - »Zarathustra auf dem Laurenziberg. Quételet, Nietzsche und Mach mit Kafka«, in: Marcus Krause und Nicolas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg: K&N 2005, 225-242.
 - »Kafkas phantastisches Büro«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, 104-118.
 - »Kafkas Polná. Schreiben jenseits der Nation«, in: Marek Nekula und Walter Koschmal (Hg.): *Juden zwischen Deutschen und Tschechen. Sprachliche und kulturelle Identitäten in Böhmen 1800–1945*, München: Oldenbourg 2006, 151-172.

- »Sprechen kann man mit den Nomaden nicht«. Sprache, Gesetz und Verwaltung bei Otto Bauer und Franz Kafka«, in: Marek Nekula und Albrecht Greule (Hg.): *Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der Kafka-Zeit*, Wien: Boehlau 2006, 109-128.
- und Timo Reinhard: »Das Virtuelle Kafka-Bureau«, in: Ingo Jonas (Hg.): *Sinn und Nutzen von Datenbanken in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006, 95-114.
- »Die Versicherung des Übermenschen. Kafkas Akten«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl und ders. (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Berlin: diaphanes 2009, 259-294.
- mit Alexander Mehler, Christian Wolff und Bernhard Dotzler: »Bausteine eines Literary Memory Information System (LiMeS) am Beispiel der Kafka-Forschung«, in: Wolfgang Hoepfner (Hg.): *GSCL-Symposium Sprachtechnologie und eHumanities. Technischer Bericht, Fakultät für Ingenieurwissenschaften, Universität Duisburg-Essen 2009*, 119-134 (<http://epub.uni-regensburg.de/6795/>).
- Walser, Martin: *Form und Bedeutung* [1961], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Wedemeyer, Arnd: »Diesseitswunder: Franz Kafka as Political Saint«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 30:1-2 (2006), 63-75.
- Wegmann, Thomas: »Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkularer Künste«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 20 (2010), 563-582.
- »The Human as Resident Animal: Kafka's *Der Bau* in the Context of His Later Notebooks and Letters«, in: *Monatshefte* 103.3 (2011), 360-371.
- Werfel, Franz: *Schweiger. Ein Trauerspiel in drei Akten*, München: Kurt Wolff 1922.
- Wergin, Ulrich: »Die Wahrheit des Gemachten. Zum poetologischen Aspekt von Heideggers Hölderlin-Deutung«, in: Jörn Wegner und Wolfgang Wirth (Hg.): *Literarische Transrationalität. Für Gunter Martens*, Würzburg: K&N 2001, 99-121.
- Wiegler, Paul: *Beethoven. Briefe, Gespräche, Erinnerungen*, Berlin, Wien: Ullstein 1916.
- Wirtz, Irmgard: »Kafkas ›Kleine Frau(en) im ›Hungerkünstler-Komplex. Eine textgenetische Lektüre«, in: Henriette Herwig, Irmgard Wirtz, Stefan B. Würffel (Hg.): *Leses-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Rusterholz zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Francke 1999, 306-322.
- Wolf, Burkhardt: »Die Nacht des Bürokraten. Franz Kafkas statistische Schreibweise«, in: *DVjs* 80 (2006), 97-127.
- Yıldız, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue*, New York: Fordham Univ. Press 2012.
- Zanetti, Sandro: »Rückzugsgesten, Spätwerke (... Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Duchamp, Walser, Lichtenstein, Jarman ...)«, in: Barbara Gronau und Alice Lagaay (Hg.): *Performanzen des Nichttuns*, Wien: Passagen 2008, 143-158.
- »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und ders. (Hg.): *›Schreiben heißt: sich selber lesen‹. Schreibszenen als Selbstlektüren*. München: Fink 2008, 86-113.
- *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Fink 2012.

PERSONENREGISTER

Erfasst sind alle Erwähnungen von Personen außerhalb bibliographischer Angaben. Erwähnungen von Autorinnen oder Autoren als Teil eines bibliographischen Hinweises in den Fußnoten sind nur erfasst, wenn sie mit einem Zitat oder einem Hinweis auf Details aus dem jeweiligen Text verbunden sind.

- Adorno, Gretel 245
Adorno, Theodor W. 11, 19, 21-23, 28, 37-47, 50-55, 57f., 69, 89, 94, 96, 117, 130, 137, 142, 184, 233, 249, 251, 258
Agamben, Giorgio 186
Alt, Peter-André 68
Altenberg, Peter 75
Anders, Günther 32
Anderson, Mark M. 210
Aischylos 229
Anz, Thomas 153f., 158
Auerbach, Erich 21
Auerochs, Bernd 244
- Baioni, Guiliano 96, 104
Balke, Friedrich 138, 245, 250
Barthes, Roland 36f., 125, 136
Bauer, Felice 12, 68, 70, 85, 232, 255
Bauer, Roger 157
Baum, Oskar 255
Beck, Evelyn Torton 18
Beckett, Samuel 209
Beethoven, Ludwig van 21, 37-41, 47, 50, 104, 140-143, 184, 229f., 245, 249, 251
Benjamin, Walter 52, 66, 85, 103, 139, 178, 186, 209
Benn, Gottfried 258
Ben-Tovim, Puah 160
Berg, Nicolas 18, 206f.
Bernhard, Thomas 72, 230
Berlioz, Hector 67
- Binder, Hartmut 49, 51, 99, 104, 126, 154, 158, 161f., 199, 233, 246
Blanchot, Maurice 123, 177
Blei, Franz 164
Blüher, Hans 206
Boa, Elizabeth 244
Borges, Jorge Luis 50, 72, 191
Böschenstein, Bernhard 136
Braun, Peter von 141
Brecht, Bertolt 231, 234
Brenner, Yosef Haim 231
Broch, Hermann 258
Brod, Max 9, 13, 18, 37, 49, 57, 59-61, 63, 65-69, 71-75, 77, 80, 89, 101, 119, 121, 124, 141, 144, 153, 158f., 171f., 181-183, 207, 220-223, 229-232, 237, 241, 246, 248f., 254f.
Brod, Otto 153
Bruce, Iris 19
Brunswick, Franz 141f.
Brunswick, Therese 141
Buber, Martin 258
Büchner, Georg 109
- Calvino, Italo 215f.
Campe, Rüdiger 16
Canetti, Elias 62
Chatman, Seymour 24
Cohn, Dorrit 113
Corngold, Stanley 16f., 234
Curtiss, Glenn Hammond 145-147, 153
Curtius, Ernst Robert 21
- Deleuze, Gilles 10, 15f., 20, 31-33, 35, 48, 62, 70, 94f., 99, 101, 132f., 138, 148, 215, 244
Derrida, Jacques 112, 186
Diamant, Dora 237
Dienes, Gerhard M. 160
Dreisbach, Jens 133

- Dreyer, Matthias 229
 Duchamp, Marcel 173
 Dünne, Jörg 176f., 181
 Dunsany, Lord 50

 Eggebrecht, Harald 225
 Eisner, Minze 249
 Emrich, Wilhelm 216
 Engel, Manfred 9, 11f., 106, 232
 Erdmann, Eva 20

 Fenves, Peter 73
 Firtina, Özlem 250
 Flaubert, Gustave 125, 181, 214
 Foucault, Michel 15, 34, 101, 122, 125f.,
 132, 134, 139, 148, 173, 175f., 227
 Freud, Sigmund 21, 89, 153, 160, 163
 Friedländer, Saul 167

 García Düttmann, Alexander 40
 Gellen, Kata 255
 Genette, Gérard 221
 Giuriato, Davide 83, 109
 Göhler, Hulda 117
 Gölz, Sabine I. 237f.
 Goethe, Johann Wolfgang 18, 29, 80, 84,
 233f., 236
 Gotscheff, Dimiter 229
 Graf, Christian 162f.
 Greß, Felix 12
 Grillparzer, Franz 63-66, 252
 Gross, Hans 153-155, 157, 162f.
 Gross, Otto 19, 153-157, 160-163, 250, 257
 Grözinger, Karl Erich 96
 Guattari, Felix 10, 31-33, 62, 70, 94f., 99,
 101, 244, 255

 Hardt, Ludwig 88f., 91, 252
 Hamacher, Werner 28, 209
 Harman, Mark 100, 113f.
 Hegel, G. W. F. 28, 39
 Heidegger, Martin 40
 Hermsdorf, Klaus 16, 32, 138, 194
 Hiebel, Hans H. 9, 27

 Hillmann, Heinz 247f.
 Hilsner, Leopold 158-160
 Höge, Helmut 142
 Hölderlin, Friedrich 39, 51f., 55
 Hollerith, Herman 34
 Honold, Alexander 110

 Jamison, Anne 119
 Jany, Christian 15
 Jahraus, Oliver 17
 Jansen, Markus 122f.
 Jelinek, Elfriede 35
 Jesenká, Milena 58, 61, 63-65, 73, 87, 89-91,
 113, 118, 126, 252, 255
 Jung, Franz 156

 Kafka, Ottla 80, 236
 Kant, Immanuel 23-25, 36f., 39, 44f., 68
 Kaus, Rainer J. 244f.
 Kilcher, Andreas B. 33
 Kittler, Wolf 61, 63, 113, 120, 126, 128
 Klopstock, Robert 97, 237
 Koch, Hans-Gerd 99, 101, 145
 Kölbl, Martin 110
 König, Christoph 52
 Koschorke, Albrecht 109
 Kraus, Karl 253f.
 Kremer, Detlev 33
 Kuh, Anton 161

 Lacan, Jacques 27
 Lange-Kirchheim, Astrid 156, 250
 Link, Jürgen 148f.
 Liska, Vivian 97
 Loescher, Jens 18
 Löwy, Jizchak 62
 Löwy, Rudolf 104
 Luhmann, Niklas 26

 Mahler, Alma 159
 Man, Paul de 83
 Mann, Thomas 258
 Mayer, Hans 37-42, 137, 184, 249, 251
 Melville, Herman 72

- Mendelssohn Bartholdy, Felix 181
 Menke, Bettine 61, 63f., 227
 Mettler, Dieter 18, 250
 Mosès, Stépháne 215f.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 141
 Müller, Michael 80
 Müller, Wolfgang G. 11
 Müller Farguell, Roger W. 83
 Müller-Seidel, Walter 14, 154
 Musil, Robert 169f.
- Nägele, Rainer 22
 Nancy, Jean Luc 62
 Neumann, Gerhard 19, 23, 26-29, 31f., 50,
 61, 84, 88, 95, 101, 105, 111, 126, 128,
 178, 186f., 251f.
 Nicholson, Shierry Weber 55
 Nietzsche, Friedrich 40, 169, 250
 Nohl, Johannes 162
- Pasley, Malcolm 78-80, 110, 113, 116, 123,
 135f., 170, 215, 230, 247, 249
 Pfeiffer, Karl Ludwig 26
 Platon 111
 Politzer, Hans 18, 27, 110, 216
 Proust, Marcel 144
- Raabe, Wilhelm 257
 Rabelhofer, Bettina 185
 Raschi 159
 Rauchberg, Heinrich 34
 Rettinger, Michael L. 206
 Reuß, Roland 20, 79f., 116, 119
 Robertson, Ritchie 13, 199, 233
 Rother, Andrea 82
 Rubiner, Ludwig 74
- Said, Edward W. 53-55
 Schärf, Christian 169
 Schierbaum, Martin 213
 Schillemeit, Jost 78-80, 145, 236
 Schiller, Friedrich 25
 Schlegel, Friedrich 25
 Schneider, Manfred 83
- Schreiber, Adolf 13, 37, 57, 59-61, 63, 65-
 69, 71f., 74f., 105, 119, 141, 172, 181f.,
 237, 252
 Schumann, Robert 225
 Schuster, Matthias 111, 129
 Shaked, Gerson 231
 Shakespeare, William 47, 54
 Siegel, Elke 13, 59
 Simon, Ralf 38, 53f.
 Sloterdijk, Peter 173, 176
 Sonntag, Susan 26, 44
 Spitzer, Leo 21
 Spitzer, Michael 40
 Stach, Reiner 12, 94, 176, 198, 203, 214, 244
 Steffens, Wilko 213, 219
 Suchhoff, David 120, 160, 231
 Szondi, Peter 51f., 55, 57
- Theisen, Bianca 131
 Theisohn, Philipp 97f.
- Valéry, Paul 20, 177
 Vogl, Joseph 14, 48, 62, 86, 101, 112, 114,
 129, 138, 179, 193, 213
- Wagenbach, Klaus 16
 Wagner, Benno 16, 23, 32-35, 97, 136, 138,
 146, 200, 206f.
 Webern, Anton von 35
 Wegmann, Thomas 42, 173
 Weininger, Otto 244
 Weissmann, Dirk 118
 Weltsch, Felix 255
 Werfel, Franz 157-161, 254
 Wieland, Christoph Martin 81
 Wiegler, Paul 141, 143
 Wirtz, Irmgard 246-249
 Wordsworth, Wiliam 83
- Yıldız, Yasemin 117
- Zanetti, Sandro 10, 35, 37, 51, 123, 185,
 233f., 258
 Zenon 50

REGISTER DER ERWÄHNTEN KAFKA-TEXTE

- Titel in Spitzklammern sind nicht von Kafka, sondern von Max Brod; Titel in Anführungszeichen sind weder von Brod noch von Kafka.*
- Auf der Galerie 61, 75, 131-133, 135-137, 210, 243
- Beschreibung eines Kampfes 33, 61, 75, 95, 119, 179, 181-183, 210
- Betrachtung [Band] 28, 50, 210f.
- <Brief an den Vater> 12, 58, 64, 68, 154
- »Broskwa«-Skizze 144-146, 257
- Das Ehepaar 80, 209, 231-241
- Das Schloss 13-16, 19, 40-42, 48, 60, 62f., 65f., 69-71, 74f., 93, 99-101, 104-114, 117, 120, 122-130, 133, 138-140, 142-144, 147-150, 153, 155, 157, 160f., 164, 167-172, 176f., 183, 185-188, 191-195, 197-199, 204f., 209-234, 236-238, 240f., 244, 248f., 254, 257
- <Das Schweigen der Sirenen> 58, 63
- <Das Stadtwappen> 58
- Das Urteil 47, 86, 104, 118, 129, 161, 234, 255
- <Der Bau> 61, 63, 65, 203, 233, 241, 257
- Der kleine Ruinenbewohner 156
- Der Process 15f., 30f., 47f., 61, 64, 77-80, 86, 99, 112, 121, 123f., 126, 129, 135, 154, 177f., 186-188, 191, 193, 196f., 205, 221, 230-232, 234, 243, 250
- Der Verschollene 61, 133, 174, 230
- Die Aeroplane in Brescia 145, 148, 153
- Die Bäume 28f.
- Die Verwandlung 30f., 51, 61
- Die Sorge des Hausvaters 63
- <Die Wahrheit über Sancho Pansa> 58
- Ein Bericht für eine Akademie 33, 61, 75, 200-203, 206f.
- Ein Hungerkünstler [Band] 18, 126, 246-248
- Ein Hungerkünstler [Erzählung] 14f., 19, 41f., 60f., 65, 69, 71, 75, 77-79, 89, 133f., 136, 139f., 155, 170, 172, 174, 176, 179, 182-185, 205, 217, 235, 246-248, 258
- Eine kleine Frau 14, 41, 62, 243-252
- Ein Kommentar (<Gibs auf>) 18
- Ein Landarzt [Band] 86, 131, 135, 231, 249
- Einleitungsvortrag über Jargon 117, 252
- Ein Traum 86, 177, 231
- Elf Söhne 135f., 249f.
- Erinnerungen an die Kaldabahn 145f.
- Erstes Leid 15, 41f., 60f., 65, 69, 71, 75, 78, 116, 126-129, 131-134, 136f., 144, 170, 172, 184, 205, 217, 235, 238, 246-248, 253
- <Forschungen eines Hundes> 14, 19, 60-62, 65f., 71, 75, 138, 185, 199-208, 233
- Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande 18
- In der Strafkolonie 34, 47, 86, 133, 135, 154, 174
- »Jeder Mensch ist eigentümlich« 156
- Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse 14, 41, 61, 65, 174, 184, 193, 243f., 246-248, 251-253, 255
- Kleider 210-212, 214
- »Nachrichten vom Pontus« 70
- <Prometheus> 229
- Schema zur Charakteristik kleiner Litteraturen 62, 74, 94f., 231
- Tagebücher 13, 70, 82, 84, 86-88, 90-94, 96-99, 101, 104, 106, 113, 115, 118, 120-122, 126, 140, 167, 170, 206, 211, 229f., 235, 246, 252
- Unfallverhütungsmaßregel bei Holzhoelbelmaschinen 16
- <Von den Gleichnissen> 257
- Vor dem Gesetz 177, 186, 191, 193
- <Zu der Reihe »Er«> 93, 231
- Zürauer Aphorismen 12, 58