

MALTE KLEINWORT

Spannung(en) bei Kafka

Die Frage, ob und inwiefern Kafkas Texte spannend sind, wirft sogleich die Frage nach Spannungsformen auf, die nicht nach den Regeln des *suspense* funktionieren. Zentrales Thema wird im Folgenden das Verhältnis von *tension* und *suspense* sein, das ich exemplarisch anhand von zwei Erzählungen Kafkas, *Ein Bericht für eine Akademie* und *Forschungen eines Hundes*, untersuchen werde. Es gibt durchaus nachvollziehbare Gründe dafür, dass Kafkas Texte wie die vieler anderer Autoren bisher kaum unter dem Aspekt der Spannung untersucht worden sind. Dennoch, so möchte ich im ersten Teil meiner Untersuchung zeigen, ist Spannung als *tension* ein in mehrfacher Hinsicht brauchbarer und wichtiger Begriff für den Umgang mit seinen Texten. Im zweiten Teil soll dann die spezifische Korrelation zwischen *tension* und *suspense* beim späten Kafka herausgestellt werden.

suspense & mystery versus tension & surprise

Die Tatsache, dass der Aspekt der Spannung in der Literaturwissenschaft ein Schattendasein fristet, lässt sich auf dreifache Weise erklären: 1. Spannung entzieht sich als Rezeptionsphänomen dem Zugriff einer textorientierten Literaturwissenschaft.¹ Dieses Problem sollte allerdings nicht überbewertet werden, denn ein großer Bereich der Literaturwissenschaft beschäftigt sich unter dem Schlagwort Rezeptionsästhetik mit Rezeptionsphänomenen, und der gesamte Bereich der Rhetorik könnte im Lichte einer Rezeptionssteuerung oder Rezeptionsbeeinflussung betrachtet werden. Darüber hinaus nimmt die Bedeutung von interdisziplinären Forschungszweigen wie der Leserpsychologie oder der Lektüreforschung weiterhin zu. So schwierig es in der

¹ Vgl. Peter Wenzel: »Zur Analyse der Spannung«, in: ders. (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier: WVT 2004, S. 181–195, hier S. 181f.

Praxis sein mag, über die eigenen Disziplingrenzen hinauszuschauen, so wenig scheint mir die Disziplingrenze vor dem Hintergrund der aktuellen Interessenlage als Erklärung für das Desinteresse an einem Thema hinreichend.

2. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs behindert eine literaturwissenschaftliche Verwendungsweise. De facto ist die Mehrdeutigkeit vor allem für bereits etablierte Begriffe zwar auch eine Chance, ein neues Interesse zu wecken, bei eher randständigen Begriffen behindert sie aber tatsächlich deren Entwicklung. Die Ambivalenz, die im Deutschen noch größer ist, ist sicherlich ein wichtiger Grund dafür, dass die *suspense*-Forschung im englischsprachigen Raum eine größere Bedeutung hat als in Deutschland.²

3. Nicht die bloße Ambivalenz scheint ausschlaggebend für das geringe Interesse der Literaturwissenschaft am Spannungsbegriff zu sein, sondern die komplexe Verschränkung verschiedener Spannungsformen. Damit ist nicht das Wechselspiel von *suspense* und *mystery* gemeint, das die analytische Trennung der beiden zumindest fraglich werden lässt, sondern vielmehr das Verhältnis von *tension* und *surprise* auf der einen Seite und *suspense* und *mystery* auf der anderen Seite, das im Folgenden thematisiert werden soll.

Was Kafkas Texte gegenüber anderen auszeichnet, was charakteristisch für seine Texte ist und was demnach auch als Kafkas Stil bezeichnet werden kann, ist eine außergewöhnliche polare Spannung oder *tension* in seinen Texten. Es ist wichtig hervorzuheben, dass sich *tension* (bzw. Gespanntheit) nicht auf die Leserreaktion, die im Folgenden noch Thema sein wird, bezieht, sondern auf den Text selbst. Banal scheint das grundlegende Phänomen, auf das die *tension* zurückgeht und das Adorno in den »Aufzeichnungen zu Kafka« folgendermaßen auf den Punkt gebracht hat: »Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.«³

² Zwei weitere kaum weniger wichtige Gründe dafür sind: 1. Im englischsprachigen Raum spielt die Unterscheidung von sogenannter »E«- und »U«-Literatur eine geringere Rolle als im deutschsprachigen Raum. 2. Die Film-Forschung, deren Interesse an *suspense*-Phänomenen noch ein wenig größer sein dürfte als in der originären Literaturwissenschaft, ist vor allem in den USA, aber auch in Großbritannien oder Frankreich besser entwickelt als in Deutschland.

³ Theodor W. Adorno: »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 254–287, hier S. 255.

Nach Gerald C. Cupchik ist die Folge einer solchen Deutungskrise eine Verwirrung oder Desorientierung des Lesers (*»disorientation«*), die er dem *suspense* gegenüberstellt.⁴ Cupchik ist als Psychologe vor allem an einer differenzierten Klassifikation der Leserreaktionen interessiert,⁵ hat aber dennoch ein gutes Gespür dafür, wie von den Texten her die Reaktionen erklärt werden können. So zeigt er erstens mit Wolfgang Iser in überzeugender Weise, welche Auswirkungen Leerstellen oder Zäsuren im Text für die Lektüre haben.⁶ Sie evozieren *uncertainty* und damit zugleich das Bedürfnis, diese Verunsicherung, Unsicherheit oder Ungewissheit durch weitere Lektüre- oder Verstehensprozesse aufzulösen. Gelingt das nicht, kann es zu einer schweren Deutungskrise oder *disorientation* kommen. Nach Cupchik wird die Auflösung der Deutungskrise im bereits Gelesenen gesucht, während bei der *uncertainty*, die mit dem *suspense* einhergeht, die Auflösung im noch nicht Gelesenen vermutet wird.⁷ Was *suspense* anbelangt, überzeugt Cupchiks These. Dagegen scheint es zweifelhaft zu sein, ob die Blickrichtung des Lesers in einer Deutungskrise tatsächlich nur oder vor allem zurück gerichtet ist. Aufklärung kann ebenso im noch nicht Gelesenen angenommen werden. Gleiches gilt im Übrigen für die Rätselspannung (*mystery*), die ihre Fühler nach allen zeitlichen Dimensionen ausstreckt.

Mit Hans und Shulamith Kreidler stellt Cupchik zweitens als wichtigen Auslöser einer Deutungskrise die Mehrschichtigkeit (*»multileveledness«*) eines Textes heraus, die auf Metaphern, Ironie oder das schlichte Vermögen eines Kunstwerks, eine Reihe von kohärenten, aber sich möglicherweise widersprechenden Deutungen zu ermögli-

⁴ Vgl. Gerald C. Cupchik: »Suspense and Disorientation. Two Poles of Emotionally Charged Literary Uncertainty«, in: Peter Vorderer u. a. (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 189–197, hier S. 196.

⁵ Auch Adorno ist an den Leserreaktionen interessiert. So muss nach Adorno der Leser Kafkas fürchten, der Text käme auf ihn zu »wie die Eisenbahn auf das Publikum in der neueren, dreidimensionalen Filmtechnik«. Vgl. Adorno: »Aufzeichnungen zu Kafka« (siehe Anm. 3), S. 256.

⁶ Vgl. Cupchik: »Suspense and Disorientation« (siehe Anm. 4), S. 191–193. Cupchik bezieht sich in diesem Abschnitt vor allem auf Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München: Fink 1994. (Cupchik gibt in der Literaturliste als Referenztext eine englische Übersetzung des Buches an.)

⁷ Vgl. ebd., S. 191.

chen, zurückgeführt wird.⁸ Nach Kreidler und Kreidler ist die Lektüre dadurch bestimmt, dass sie die mit ihr verbundenen Spannungen im Rückgriff auf bekannte Deutungsmuster auflösen will. Die Auflösung der Spannungen bewirkt dann den für die Rezeption von Kunstwerken charakteristischen Genuss. Den Genuss wiederum erklären Kreidler und Kreidler dadurch, dass nicht nur die bei der Lektüre evozierten Spannungen aufgelöst werden, sondern auch andere diffuse Spannungen im Rezipienten, die bereits vor der Lektüre bestanden haben und während der Lektüre mit den durch sie verursachten Spannungen vermengt werden. Sowohl die spekulative Mengenlehre von der Vermischung der Spannungen als auch die Annahme, der Kunstgenuss werde lediglich durch Auflösung der Spannungen erreicht, halte ich für fragwürdig. Ambiguität, Rätselhaftigkeit jenseits einfacher Rätselspannung und Unentscheidbarkeit⁹ sind charakteristische Merkmale von Literatur, die auf textuelle Spannungen im Sinne von *tension* zurückgehen und körperliche Spannungen im selben Sinne bewirken können.

Im Rückgriff auf Daniel E. Berlyne fasst Cupchik drittens *disorientation* als relevanten Begriff (»operative construct«) für die Spannung als Überraschung, den *surprise*, auf. Dem gegenüber stellt Cupchik *uncertainty* über den weiteren Verlauf einer Handlung als relevanten Begriff für die *suspense*-Spannung.¹⁰ Der Gegenüberstellung von *surprise* und *suspense* sowie der Parallelisierung von *surprise* und *disorientation* ist grundsätzlich zuzustimmen, da es sinnvoll ist, *surprise* und *tension* – als textuellen Grund und Auslöser für *disorientation* – von *suspense* und *mystery* zu unterscheiden. Gleichwohl soll im Folgenden eine Korrelation von *suspense* und *tension* in Betracht kommen, die allerdings nicht darüber hinwegtäuschen darf, dass eine allzu einfache Überblendung von *tension* und *surprise* problematisch ist. Die innere Span-

⁸ Vgl. ebd., S. 193f. Cupchik bezieht sich in diesem Abschnitt auf Hans Kreidler und Shulamith Kreidler: *The psychology of the arts*, Durham, NC: Duke University Press 1972.

⁹ Zum Verhältnis von Unentscheidbarkeit und Literatur vgl.: Hans-Jost Frey: »Undecidability«, in: *The Lesson of Paul de Man*, Yale French Studies 69 (1985), S. 124–133.

¹⁰ Vgl. Cupchik: »Suspense and Disorientation« (siehe Anm. 4), S. 192f. Cupchik bezieht sich mit der Konfiguration von *suspense*, *uncertainty*, *surprise* und *disorientation* auf Daniel E. Berlyne: *Conflict, arousal and curiosity*, New York: McGraw-Hill 1960.

nung oder *tension* von Texten nimmt mit einer Häufung von Überraschungsmomenten sicherlich zu. Ebenso dürfte die *disorientation* als Lektüreeffekt der *tension* durch Überraschungsmomente zunehmen. Trotzdem sind *tension* und *surprise* auch getrennt voneinander denkbar: Texte, die von einer inneren Widersprüchlichkeit und Spannung gekennzeichnet sind, kommen auch ohne Überraschungseffekte aus, und Texte, die durch eine Vielzahl überraschender Wendungen geprägt werden, können trotzdem auf einem einfachen Schema beruhen, wie *Comedy*-Sendungen im Fernsehen, die Überraschung mit Witz oder Klau-mauk verbinden.

Nüchtern umschreibt Cupchik viertens das grundlegende Phänomen als durch einen Stimulus provozierte Deutungssuche, die im Rückgriff auf bekannte Deutungsmuster nicht beendet werden kann.¹¹ Damit hat Cupchik sowohl eine wichtige Qualität von Literatur im Allgemeinen als auch eine solche, deren Grad von der *tension* des jeweiligen Textes abhängt, benannt. Es kann daher einerseits über graduelle Unterschiede eine Klassifikation und Genreeinteilung von Texten vorgenommen werden und andererseits *tension* oder – mit Cupchik – das Vermögen eines Textes, *disorientation* beim Leser hervorzurufen, als ein allgemeingültiges Qualitätsmerkmal von Literatur angesehen werden. Cupchik favorisiert bei seiner schematischen Gegenüberstellung vom Theater des Absurden und *police thriller* sicherlich die erste Möglichkeit. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist es wichtig, beide Möglichkeiten mit zu bedenken. So kann die gleichzeitige Aufforderung zur Deutung und Verweigerung derselben, die nach Adorno bei Kafka festzustellen ist, zwar durchaus als Charakteristikum für jede Form der Literatur behauptet werden. Zugleich ist außergewöhnlich an ihr und damit charakteristisch für Kafkas Texte die Intensität oder der Grad von Aufforderung und Verweigerung. Darüber hinaus lassen es die bei Kafka zu findenden je eigenen Spannungsformen oder -momente zu, seine Texte auch im Hinblick auf dieses allgemeine Charakteristikum von anderen Texten zu unterscheiden. Die vielleicht bekannteste Spannungsform, das von Gerhard Neumann in die Kafka-Forschung eingebrachte »gleitende Paradox«,¹² zeigt, dass *tension* durchaus dyna-

¹¹ Vgl. Cupchik: »Suspense and Disorientation« (siehe Anm. 4), S. 194.

¹² Vgl. Gerhard Neumann: »Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas »Gleitendes Paradox«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* Bd. 42 (1968), S. 702–744.

misch verstanden werden kann,¹³ wenn auch die Dynamik nicht auf die für die *suspense*-Logik übliche Form eines Spannungsbogens oder einer sukzessiven Aufklärung, wie sie in Detektivromanen üblich ist, zurückzuführen ist.

Ein weiteres Spannungsmoment ist die singuläre Wiederholung. Sie ist für den hier untersuchten Zusammenhang deshalb interessant, weil sich anhand der durch sie ausgelösten Lektüreeffekte sowohl der Unterschied als auch die Korrelation zwischen *suspense* und *tension* fassen lässt. Die singuläre Wiederholung ist der vielleicht wichtigste Auslösfaktor für das von Adorno äußerst knapp umrissene permanente *Déjà vu*. Adornos Gebrauch des Begriffs ist in Bezug auf Kafka wie auch in anderen Kontexten eher tentativ und keineswegs selbst erklärend: »Jeder [Satz Kafkas] erzwingt mit der Reaktion ›So ist es‹ die Frage woher kenne ich das; das *déjà vu* wird in Permanenz erklärt.«¹⁴

Dieses knappe Diktum Adornos scheint nicht weniger rätselhaft als mancher Aphorismus Kafkas. Jedem Satz Kafkas wird unterstellt, er erzwingt neben einer affektiven Reaktion, die zugleich der Nukleus einer Deutung ist, die Frage nach der Herkunft des Gesichteten. Die vielschichtige Deutungsreaktion identifiziert nach der hier vorgeschlagenen Interpretation ein *So*, ein soeben Gesehenes oder Gelesenes aus Kafkas Text, mit einem unbestimmten *Es*, das zum Erfahrungsschatz des/der Reagierenden gehört. Dieses *Es* kann sich meiner Ansicht nach einerseits auf einen kollektiven Erfahrungsschatz¹⁵ beziehen oder – und dies ist eine in Bezug auf Kafka wichtige Verwicklung der Verhältnisse – gleich dem *So* auch auf Kafkas Texte. Im zweiten Fall ist das dazugehörige Spannungsmoment eine singuläre Wiederholung von Selbstgeschriebenem, im ersten Fall eine verzerrte Widerspiegelung.

Das *Es* ist aus der Perspektive des deutenden Subjekts und zumindest für einen Moment überdeutlich dargestellt im *So*; vertraut ist das

¹³ Im Gegensatz beispielsweise zu Peter Wenzel, der meint, dass mit *tension* eine »statische, auf Gegensätzen fußende Spannung« gemeint sei. Vgl. Wenzel: »Zur Analyse der Spannung« (siehe Anm. 1), S. 181.

¹⁴ Adorno: »Aufzeichnungen zu Kafka« (siehe Anm. 3), S. 255.

¹⁵ Vgl. Jürgen Link u. a.: »Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie (Teil I)«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte*, 1. Sonderheft *Forschungsreferate* (1985), S. 265–375 sowie: Jürgen Link u. a.: »Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie (Teil II)«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte*, 22 (1997), Heft 1, S. 70–154.

So, insofern es mit einem bekannten *Es* in eins gesetzt wird. Im gleichen Moment wird die Vertrautheit von *So* und *Es* durch die Frage »Woher kenne ich das?« angezweifelt. Herauszustellen ist, dass nicht die Frage gestellt wird, worum es sich bei dem *So* oder *Es* handelt, sondern dass die Vertrautheit oder das *Déjà* des *Déjà vu* grundsätzlich in Zweifel gezogen wird. Dieser Unterschied weist darauf hin, dass sich bei der ambivalenten Lektüre Gefühle von Vertrautheit, Intensität oder persönlicher Betroffenheit einstellen können. Bei denen wird zwar das Vertraute selbst, das mit einem *So* identifizierte *Es*, obwohl es sich einer konkreten Mitteilbarkeit entzieht, nicht in Zweifel gezogen, aber dessen Status, das Vertrautsein des Vertrauten. Diese Doppelbewegung einer affektiven Erfahrung von Vertrautheit und der gleichzeitigen Infragestellung derselben ist im Übrigen ganz allgemein ein Grundmotiv des vielgestaltigen *Déjà vu*.¹⁶

Zwei Ebenen sind zu unterscheiden. Die erste ist durch das ambivalente Gefühl gleichzeitiger Fremd- und Vertrautheit bei der Lektüre von Kafkas Texten bestimmt: Das Gefühl der Vertrautheit wird von einer Infragestellung der Vertrautheit und der Schwierigkeit, das Vertraute dingfest zu machen, begleitet. Dadurch entsteht für den Moment eine Rätselhaftigkeit, die Fixpunkt für eine Rätselspannung (*mystery*) sein könnte. Zudem hat das Vertraute in vielen Fällen durch den thematischen Kontext – sei es ein Folterinstrument, eine dubiose Verhaftung oder die Abhängigkeit von einer mächtigen Institution – bereits vor aller Infragestellung etwas Unheimliches oder Bedrohliches. Das könnte Auslöser für eine Spannung im Sinne von *suspense* sein.

Auf der zweiten Ebene wird das Gefühl von Fremdvertrautheit abgeschwächt, indem es auf Kafkas Text zurückbezogen wird. So rätselhaft das Gefühl auch sein mag, allzu bekannt ist es aus der Lektüre. Das *Déjà vu* erklärt sich, indem der zeitliche Fokus verschoben wird. Handelt es sich beim *Déjà vu* um ein Augenblicksphänomen, das eine große Nähe zur *surprise*-Spannung aufweist, so ist die Erklärung Teil eines Reflexionsprozesses, der memorierend auf die Vergangenheit zurück- und spekulierend auf die Zukunft vorgreift. Die Erklärung lautet: Das momentane *Déjà vu* wiederholt sich fortwährend bei der Lektüre

¹⁶ Ein Panoptikum möglicher Verwendungsweisen und Bedeutungen des *Déjà vu* ist zu finden in: Günter Oesterle (Hg.): *Déjà vu in Literatur und bildender Kunst*, München: Fink 2003.

und ist daher permanent durch das Gelesene verursacht. So gesehen liegt die Ursache weniger in der Rezeptionshaltung der Lesenden als vielmehr in der Verfasstheit von Kafkas Texten selbst. Wichtig ist festzuhalten, dass die beiden Ebenen mit der Zeit der Lektüre ineinander übergehen: Der momentane Schock wird gedehnt in die Permanenz, und die reflektierende Erinnerung und Erwartung drängt in die *Déjà-vu*-Erfahrung hinein.

Jede Form von Spannung im Sinne von *mystery* oder *suspense* muss sich bei Kafka – Gleiches dürfte sich bei einer Vielzahl anderer Autoren nachweisen lassen – der hier skizzierten Logik von Spannung im Sinne von *tension* unterordnen. Das Gespannte der Texte macht sie gerade nicht zu spannenden Texten, sondern zu solchen, denen die Spannung im Sinne von *mystery* oder *suspense* fraglich geworden ist. Damit lässt sich die Zurückhaltung der Literaturwissenschaft gegenüber der Anwendung des Begriffs der Spannung erklären. Nichtsdestotrotz gestatten es die Texte unfreiwillig, dass sie vor allem von einer nicht-wissenschaftlichen Leserschaft als spannende Texte rezepiert werden. Die Anlagen zu einer *mystery*- oder *suspense*-Spannung sind zwar vorhanden und können, sofern die sie blockierende Monotonie oder Widersprüchlichkeit überlesen wird, im Geiste ausgebaut werden. Nicht rechtfertigen, aber erklären ließe sich diese ebenso suggestive wie zweifelhafte Lektüre durch eine im Folgenden zu untersuchende Korrelation zwischen *tension* und *suspense*.

Affennatur versus Hundeleben

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 Klassifikation ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass selbst Texte, die offensichtlich nicht kurzweilig sind, selten explizit als langweilig bezeichnet werden, sofern sie zum Kanon gehören. Einem Text dagegen, der nach den Regeln des vor allem mündlichen wissenschaftlichen Diskurses langweilig ist, mangelt es sowohl an *suspense* als auch an *tension*. *Ex negativo* begegnen sich dort also *tension* und *suspense*. Dementsprechend ist bei Kafka zu

beobachten, dass eine Abnahme an *tension* mit einer Abnahme an Spannung im Sinne von *suspense* und *mystery* korreliert. Dieses Korrelationsverhältnis möchte ich nun anhand von zwei Erzählungen exemplifizieren.

Es handelt sich dabei um die Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*, die Kafka im Frühjahr 1917 niederschrieb und die bereits Ende 1917 in der von Martin Buber herausgegebenen Zeitschrift *Der Jude* veröffentlicht wurde, sowie um die posthum erschienene, von Brod mit *Forschungen eines Hundes* betitelte Erzählung, die Kafka Mitte/Ende 1922 niederschrieb. In beiden Texten ist das Erzähler-Ich ein Tier. In der Erzählung *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.¹⁷ In der Schwebe zwischen Briefroman, Drama und Erzählung wird die Lebensgeschichte von Rotpeter wiedergegeben, die vom Affendasein an der Goldküste bis zum aktuellen Dasein als anerkannter Künstler reicht. In den *Forschungen eines Hundes* berichtet der Forscherhund – wenn auch kursorisch und episodenhaft – ebenfalls aus seinem Leben. 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.¹⁸

Üblicherweise wird in der Kafka-Forschung ein innerer Zusammenhang und die Verflechtung aller seiner Texte in einer Weise vorausgesetzt, dass die Unterschiede zwischen verschiedenen Schreibphasen, sofern sie überhaupt Erwähnung finden, kaum mit einer systematischen These erklärt werden.¹⁹ Die beiden wichtigsten Gründe für die

¹⁷ Vgl. Franz Kafka: »Ein Bericht für eine Akademie«, in: ders.: *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Malcolm Pasley u. a., *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Hans-Gerd Koch u. a., New York, Frankfurt/M.: Fischer 1994, S. 299–313, hier S. 299.

¹⁸ Vgl. Franz Kafka: »Forschungen eines Hundes«, in: *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Malcolm Pasley u. a., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. von Jost Schillemeit, New York, Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 423–482.

¹⁹ Als wichtige Ausnahme sei die Forschung zum jungen Kafka erwähnt, die darum bemüht ist, die Texte zwischen 1909 und 1912 im Verhältnis zu den späteren Texten systematisch einzuordnen. Vgl. Gerhard Kurz (Hg.): *Der junge Kafka*, Frankfurt/M.: Fischer 1984.

sen Umstand liegen auf der Hand: Kafkas Texte weisen tatsächlich untereinander eine Vielzahl von intertextuellen Bezügen auf, und die Rätselhaftigkeit der Texte treibt die Interpreten auf der Suche nach Erklärungen immer wieder in die Arme anderer Texte. Es blieb daher meist der biografischen Literaturwissenschaft vorbehalten, Kafkas Texte über die Lebenssituationen, in denen sie entstanden sind, zu differenzieren. Dies greift meines Erachtens jedoch zu kurz und führt nicht selten sogar zu Fehlurteilen. Das Spezifische der späten Texte kann damit jedenfalls nicht erfasst werden. Ohne an der Stärke und Plausibilität der Gründe für die Entdifferenzierung im Umgang mit Kafkas Texten zu zweifeln, möchte ich die Unterschiede zwischen dem *Bericht für eine Akademie* und den *Forschungen eines Hundes* daher in systematischer Hinsicht stark machen. Wenn auch eine systematische Untersuchung der späten Texte in diesem Rahmen nicht möglich ist, so scheint doch für zukünftige Überlegungen die Arbeitshypothese angebracht, dass der Spannungsverlust ein wichtiges Charakteristikum der späten Kafka-Texte ist.

Beginnend mit dem *Bericht für eine Akademie*, stellt sich die Frage: Woher bezieht dieser Text seine Spannung im Sinne von *suspense* oder *mystery*? Die Leitfrage, welche für die Finalspannung des Textes 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, da 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 ich zumindest als ein deutliches Indiz dafür nehme, dass die Spannung im Sinne des *suspense* geringer ist als im *Bericht für eine Akademie*. An diesem Argument würde ich auch gegen den Hinweis, dass in vielen Fällen eine Verflechtung unterschiedlicher Spannungsbögen den *suspense* ausmacht, fest-

halten. So wirkmächtig verschiedene *suspense*-Spannungen auch miteinander verwoben sind, sie reichen in ihrer Wirkung nicht an die einer einzigen, für alle offensichtlichen *suspense*-Spannung heran. Hier also drei der möglichen Fragen, die für den *suspense* verantwortlich gemacht werden könnten:

1. Was ist dem Erzähler-Ich widerfahren? Diese vielleicht allgemeinste aller möglichen Fragen könnte an beinahe jede Erzählung herangetragen werden. Die damit verbundene Spannung kann sich allerdings nur durch den Reiz des Erzählten über längere Zeit halten und ist für sich genommen eher schwach einzuschätzen. Hier wäre außerdem zu untersuchen, welcher Grad von Spannung bei den Episoden über die Musikcombo, die Lufthunde und den Selbstversuch im Hungern zu finden ist. Außerdem würde sich dadurch schwerlich eine Finalspannung generieren lassen.

2. Was könnte die kleine Bruchstelle zwischen dem Erzähler-Ich und seinen Mithunden sein; die im zweiten Satz erwähnt wird?²⁰ Für diese Spannung braucht es schon eine aufmerksame Lektüre, bei der ein Sinn für das Kleine, Unscheinbare entwickelt wird, der vor allem bei einem literaturwissenschaftlichen Forscherblick vorauszusetzen ist, nicht aber bei allen Lesenden.

3. Welche Konflikte verbergen sich hinter der komplexen Anfangssequenz? Auch diese Frage ist wohl eher die Frage eines Literaturwissenschaftlers – und darüber hinaus steht sie unter dem *suspense* verhin-dernden Bann des oben vorgestellten *permanenten Déjà vu*, da sie im Fortgang der Erzählung kaum einer Klärung, sondern bloß einer weiteren Verrätselung und Wiederholung nähergebracht wird. Zum Ende hin verläuft sich die unbetitelte 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 spannendere Text – im Sinne von *suspense* – 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 Analyse Kriterien und ein verbindli-

²⁰ Vgl. Kafka: »Forschungen eines Hundes« (siehe Anm. 18), S. 423.

ches Analyseinstrumentarium zu einigen. Konsens dürfte wohl einzig darüber zu erzielen sein, dass die Suche nach für einen Text wichtigen Gegensätzen den offenen Ausgangspunkt einer jeden *tension*-Analyse darstellen sollte. Was ist aber ein für einen Text wichtiger Gegensatz? Hier würde ich ebenfalls für eine möglichst große Offenheit plädieren. Es können Gegensätze auf der Ebene der Figuren, der Handlung, der Motive oder auch auf der sprachlichen Ebene sein, um nur ein erstes Panorama der Möglichkeiten zu skizzieren. Entscheidungskriterium für die Auswahl sollte stets der Text und damit die Bedeutung der Gegensätze oder Spannungen für denselben sein.

Im *Bericht für eine Akademie* lassen sich einige Beispiele für das finden, was ich als expressive Nüchternheit bezeichnen würde. Kafkas Texte zeichnet aus, dass in ihnen immer wieder Wendungen, Sätze oder Sequenzen zu finden sind, die zwischen starker Expressivität und offensichtlicher Nüchternheit oszillieren: so etwa die Wendungen »vorwärts gepeitschte Entwicklung«²¹ und das hintersinnige »Handschlag bezeugt Offenheit«²². Für den *Bericht für eine Akademie* charakteristisch sind nun aber weniger diese für Kafka typischen oszillatorischen Wendungen 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.«²³ Im darauffolgenden Satz wechselt der nüchterne Ton des Berichterstatters 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.²⁴

²¹ Vgl. Kafka: »Bericht für eine Akademie« (siehe Anm. 17), S. 299.

²² Vgl. ebd., S. 300.

²³ Vgl. ebd., S. 301.

²⁴ Vgl. ebd.

In schematischer Lektüre heißt das: Die expressive Affennatur durchkreuzt im *Bericht für eine Akademie* immer wieder das nüchterne antrainierte Menschenwesen Rotpeters. Im Vergleich dazu sind bei den *Forschungen eines Hundes* die häufigen Wortwiederholungen auffällig. In sprachlicher Hinsicht sind sie das rätselhafte Herzstück der Erzählung und durchziehen den Text in allen möglichen Formen und Varianten. Heinrich Lausberg schreibt über die Wiederholung, sie erfülle eine »affektisch-vereindringliche Funktion«,²⁵ gehört also als Abweichung von der »Nullstufe«²⁶ dem Bereich des »ornatus« an.²⁷ Aus dieser Perspektive erzeugt die Wiederholung insofern Spannung, als sie zwischen einem Wort und seiner Wiederholung die Differenz eines Affekts setzt; diese minimale Affektspannung kann es an Intensität sicherlich nicht mit der Spannung aus dem *Bericht für eine Akademie* aufnehmen. Sie entwickelt ihre beeindruckende Kraft erst, wenn sie sich mit einem in das Wort eingelagerten Gegensatz verbindet, was in der Erzählung an mehreren Stellen geschieht. Ein Beispiel dafür aus dem zweiten Satz des Textes:

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 [...].²⁸

Die oben erwähnte Frage zur Bruchstelle, die Ausgangspunkt für eine *suspense*-Spannung sein könnte, hat genau hier ihren Ursprung: Was ist das aber für eine kleine Bruchstelle? Die Bruchstelle markiert den Punkt, an dem Forscherhund und Hundeschaft unterschieden werden können, an denen sich eine Differenz 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 Identität. Zum »[z]urückgezogen« und »einsam« lebenden, nur mit den Untersuchungen beschäftigten

²⁵ Vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der literarischen Rhetorik*, 3. Aufl., Stuttgart: Steiner 1990, S. 311 (§ 612).

²⁶ Vgl. Jacques Dubois u. a.: *Allgemeine Rhetorik*, übersetzt und hg. von Armin Schütz, München: Fink 1974, S. 59.

²⁷ Für literaturwissenschaftliche Zwecke hilfreich und grundlegend bei der Frage nach den Figuren und Funktionen der Wiederholung: Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Nexus 1990, besonders S. 119–156.

²⁸ Vgl. Kafka: »Forschungen eines Hundes« (siehe Anm. 18), S. 423.

Forscherhund dringen doch auch »Nachrichten« durch und auch er lässt »hie und da« von sich hören.²⁹ Er schlägt »trotz [der] Sonderbarkeiten, die offen zu Tage liegen, doch nicht völlig aus der Art«, denn auch mit der Hundeschaft ist es »überhaupt sonderbar bestellt«.³⁰ Schließlich wird die Bruchstelle zwischen Forscherhund und Hundeschaft als eine Störung innerhalb der Hundeschaft identifiziert, der sich der Forscherhund zuwendet und es nicht »als kleinen Fehler« vernachlässigt.³¹ Möglicher *suspense* und *tension* kreuzen sich in diesem elaborierten Gegensatz und die sprachlichen Formen von *tension* scheinen in beiden Erzählungen auf Augenhöhe. Für die meiner Ansicht nach geringere *tension* der *Forschungen eines Hundes* sind zwei Widerstände verantwortlich, welche die Wiederholung als Spannungsmoment blockieren.

Als erstes ist die Subtilität des Gegensatzes zu nennen. Was im *Bericht für eine Akademie* offen ausgetragen und präsentiert wird, verschleiert sich in den *Forschungen eines Hundes*, um erst von den Augen einer aufmerksamen, womöglich sogar wissenschaftlichen Leserschaft entdeckt zu werden. Das spricht zwar, wie oben erwähnt, gegen eine Spannung im Sinne von *suspense*, nicht aber generell gegen eine Spannung im Sinne von *tension*. Wenn dies der einzige Widerstand wäre, wäre zu diskutieren, ob eine weniger auffällige *tension*-Spannung graduell einer auffälligeren unterlegen ist. So komme ich aber zum bedeutsameren zweiten Widerstand: die Wiederholung in ihrer ermüdenden Funktion und ihrer Nähe zum Geschwätz. Es zeichnet die *Forschungen eines Hundes* aus, dass sie als eine auto-interpretative Maschine viele der beschreibenden Begriffe, die an sie herangetragen werden können, in ihren Erzählfluss integriert haben. Nicht nur die Lufthunde können »durch eine fast unerträgliche Geschwätzigkeit« charakterisiert werden,³² sondern auch der Forscherhund selbst mit-samt seinen Forschungen. Als Beispiel zitiere ich den oben bereits erwähnten zweiten Satz der Erzählung in Gänze:

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 Hundern, finde ich bei näherem Zusehn doch, dass hier

²⁹ Vgl. ebd., S. 424.

³⁰ Vgl. ebd., S. 424f.

³¹ Vgl. ebd., S. 426.

³² Vgl. ebd., S. 449.

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 bloße Anblick eines mir lieben Mithundes, der bloße Anblick, irgendwie neu gesehn, mich verlegen, erschrocken, hilflos, ja mich verzweifelt machte.³³

In den *Forschungen eines Hundes* werden durch die Wiederholung meist kaum mehr als die Relativierung, das Grübeln und die Selbstzurücknahme »vereindringlicht«. Während im Barock der Blick des Hundes mit der Melancholie verbunden wird,³⁴ wird in den *Forschungen eines Hundes* nicht nur der Forscherhund durch den Blick des schweigenden Nachbarhundes »ganz melancholisch«,³⁵ sondern seine Rede selbst eine melancholische. Das Rasonnieren kommt zu keinem Ende; mit einer unerbittlichen Denkwalze rollt der Forscherhund über jede mögliche Spannungsklimax hinweg, sodass bloß noch spannungsarme Unebenheiten übrig bleiben. Dies vollzieht sich wie im zweiten so auch im ersten Satz, in dem er unentschieden konzidiert: »Wie sich mein Leben verändert hat und wie es sich doch nicht verändert hat im Grunde!«³⁶ Zurück bleibt schon nach wenigen Sätzen ein durch die Erzählweise des Forscherhundes reduziertes Gespanntsein auf das Hundeleben; so mancher Spannung verheißenden Veränderung widerfährt etwas, wofür »der treffende Ausdruck« lautet: »verreden«.³⁷ Letztlich zergeht jede Spannung in der mäandernden Diktion des Möchtegernwissenschaftlers.

Die unterschiedlichen Grade an *tension* vom *Bericht für eine Akademie* einerseits und den *Forschungen eines Hundes* andererseits lassen sich auch an einer für die Kafka-Rezeption wichtigen Deutungsfluchtlinie veranschaulichen. Gleich nach der ersten Lektüre des *Berichts für eine Akademie* meinte Max Brod über die Erzählung, sie sei die »genialste Satire über die Assimilation der Juden, die je geschrieben worden ist.«³⁸

³³ Vgl. ebd., S. 423.

³⁴ Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I,1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 203–430, hier S. 324 und S. 329f.

³⁵ Vgl. Kafka: »*Forschungen eines Hundes*« (siehe Anm. 18), S. 458f.

³⁶ Vgl. ebd., S. 423.

³⁷ Vgl. ebd., S. 433.

³⁸ So schrieb Max Brod über den *Bericht für eine Akademie* in der Zeitschrift *Selbstwehr* am 9. Januar 1918 (vgl. Jürgen Born: *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924*, Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 128).

In gleicher Weise wäre auch die vom Forscherhund untersuchte Hundeschaft als Gemeinschaft der Juden zu deuten. In dieser Deutungslinie hätten die Musikhunde ihre reale Entsprechung in der Kafka in jungen Jahren tief beeindruckenden jiddischen Schauspieler-Combo um Jizchak Löwy, und das Außenseitertum des Forscherhundes innerhalb der Hundeschaft wäre zu erklären aus dem Befremden des Westjuden Kafka durch das Judentum im Allgemeinen und das stärker in der Religion verwurzelte ostjüdische Leben im Besonderen.³⁹

Die Assimilation der Affennatur an die menschliche Kultur, die im *Bericht für eine Akademie* sowohl die Spannung als *suspense* als auch die thematische Spannung als *tension* ausmacht, hat in den *Forschungen eines Hundes* bereits stattgefunden; daher stimmte im Hundeleben des Möchtegernforschers eben etwas – wie es im zweiten Satz heißt – »seit jeher« schon nicht. Zwar haben sich das Leben und die Einstellung zum Juden- bzw. »Hundetum«⁴⁰ sowohl bei Kafka als auch beim Forscherhund verändert, die unhintergehbare Fremdheit aber ist geblieben, bildet die Konstante und könnte also der Grund dafür sein, dass es sich »im Grunde« nicht verändert hat.

Für die Frage nach der *tension* ist diese Deutung insofern interessant, als sie die zentralen thematischen Gegensatzpaare der beiden Erzählungen genauer markiert. Im *Bericht für eine Akademie* wird der auch für interkulturelle oder anthropologische Dynamiken relevante Konflikt der Assimilation ausgetragen, bei den *Forschungen eines Hundes* ist die Assimilation nicht Teil der Lebensgeschichte des Hundes, sondern Teil einer für ihn unzugänglichen Vergangenheit. Was im *Bericht für eine Akademie* das spannungsgeladene Verhältnis zwischen Affen und Menschen, also in Brods Deutung zwischen Juden und Nichtjuden ist,

³⁹ Ebenso gründlich wie überzeugend hat Benno Wagner in seiner Habilitation anhand der »Forschungen eines Hundes« nachgezeichnet, wie Kafkas »Jude-Sein Einsatz eines Schreibens« ist (vgl. Benno Wagner: *Der Unversicherbare. Kafkas Protokolle*, unveröffentlichte Habilitationsschrift an der Universität Siegen aus dem Jahr 1998, S. 310), das als kryptologisches (vgl. ebd., S. 370) eine Reihe von antisemitischen und zionistischen Diskursen der Zeit protokolliert und transformiert (vgl. ebd., S. 309–474). In diesem ambitionierten Projekt ist beispielsweise die oft erwähnte intertextuelle Verknüpfung der Musikhunde mit Löwys Schauspieltruppe erwartungsgemäß kaum mehr als eine Marginalie (vgl. ebd., S. 431).

⁴⁰ Zur Verbindung von Hundeschaft und Judentum in Kafkas *Forschungen eines Hundes* vgl. die direkte Thematisierung bei Hartmut Binder (Hg.): *Kafka-Handbuch*, Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart: Kröner 1979, S. 261–297, vor allem S. 263 f.

ist in den *Forschungen eines Hundes* 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. Das Verhältnis zu den Nicht-Juden findet kaum eine Erwähnung. Nur in einer kurzen Passage ist davon die Rede, dass es »vielerlei Arten von Geschöpfen ringsumher« geben würde. Ihnen begegnet der Forscherhund mit Gleichgültigkeit. Das von der thematischen Exposition her naheliegende und in mehrfacher Hinsicht Spannung versprechende Verhältnis von Juden und Nicht-Juden, dem in der Diktion der *Forschungen eines Hundes* wahrscheinlich das Verhältnis von Herr und Hund entsprechen würde, wird ausgeklammert. Stattdessen wird die eigene, sich im Denken fortwährend verschiebende Einstellung zum eigenen Judentum reflektiert. Kaum Spannung ist da, nur vorsichtig angedeutete Resignation. Ein monotones Hundeleben eben.

Gerd Stratmann schreibt in seinem Artikel »Der uneingelöste Kontrakt: *Suspense* im postmodernen Erzählen«: »Entscheidend aber bleibt, dass Spannung – *suspense* – aus einer ›Spannung‹ (im Sinne von *tension*) erwächst. Der Autor zügelt, verzögert, geht Umwege, schweift ab, wo der Leser auf die Lösung zustürmen will.«⁴¹

In dieser Einordnung hat die *tension*-Spannung keine eigenständige Bedeutung, sondern ist nur Mittel zum Zweck der *suspense*-Spannung. Dieses hierarchische Verhältnis gilt meiner Ansicht nach nur für die auf *suspense*-Spannung setzenden, explizit ›spannenden Texte‹, nicht aber für einen Großteil der Literatur, bei dem die Spannung als *tension* im Mittelpunkt steht. Am Beispiel der beiden Erzählungen sollte gezeigt werden, dass die Verminderung der Spannung beim späten Kafka mithin eine Korrelation zwischen *tension* und *suspense* bedingt, nach welcher die *suspense*-Spannung bei abnehmender *tension*-Spannung ebenfalls abnimmt. Zuvor habe ich im Rückgriff auf Adornos Überlegungen zum permanenten *Déjà vu* und Cupchiks Überlegungen zur *disorientation* den Umstand hergeleitet, dass die für Kafka spezifische *tension*-Spannung die *suspense*-Spannung weniger befördert als blockiert. Daher besteht zwischen *tension* und *suspense* aus meiner Sicht

⁴¹ Gerd Stratmann: »Der uneingelöste Kontrakt: *Suspense* im postmodernen Erzählen«, in: Raimund Borgmeier und Peter Wenzel (Hg.): *Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001, S. 176–185, hier S. 178.

kein proportionales Verhältnis. Ich wage die Vermutung, dass die nicht-proportionale Korrelation auch bei anderen Autoren, deren Texte von der *tension*- und nicht von der *suspense*-Spannung bestimmt werden, zu beobachten wäre. Die Crux aller Texte mit einem Schwerpunkt auf der *tension*-Spannung, und damit auch die Crux des Verhältnisses von *tension* und *suspense*, besteht darin, dass jene Texte Deutung zugleich fordern und verhindern.

Zwischen Text und Leser

Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion
literarischer Spannung

Herausgegeben von Ingo Irsigler,
Christoph Jürgensen und Daniela Langer

et+k

edition text + kritik