

Marc Weiland, Manfred Weinberg (Hg.)

# LANDVERMESSUNGEN

Franz Kafka und das Landleben



[transcript]

 RURALE TOPOGRAFIEN

Marc Weiland, Manfred Weinberg (Hg.)  
Landvermessungen – Franz Kafka und das Landleben

## Editorial

Rurale Topografien erleben nicht nur gegenwärtig in den medialen, literarischen und künstlerischen Bilderwelten eine neue Konjunktur – sie sind schon seit jeher in verschiedensten Funktionen ganz grundsätzlich am Konstituierungsprozess sowohl kultureller als auch individueller Selbst- und Fremdbilder beteiligt. Imaginäre ländliche und dörfliche Lebenswelten beeinflussen die personale und kollektive Orientierung und Positionierung in bestimmten Räumen und zu bestimmten Räumen. Dabei entwerfen sie Modelle, mit denen individuelle und gesamtgesellschaftliche Frage- und Problemstellungen durchgespielt, reflektiert und analysiert werden können. Auch in ihren literarischen Verdichtungsformen und historischen Entwicklungslinien können sie als narrative und diskursive Reaktions-, Gestaltungs- und Experimentierfelder verstanden werden, die auf zentrale zeitgenössische Transformationsprozesse der Koordinaten Raum, Zeit, Mensch, Natur und Technik antworten. Damit wird auch die Frage berührt, wie eine Gesellschaft ist, war, sein kann und (nicht) sein soll.

Die Reihe **Rurale Topografien** fragt aus verschiedenen disziplinären Perspektiven nach dem Ineinandergreifen von künstlerischer Imagination bzw. Sinnorientierung und konkreter regionaler und überregionaler Raumordnung und -planung, aber auch nach Möglichkeiten der Erfahrung und Gestaltung. Indem sie die Verflechtungen kultureller Imaginations- und Sozialräume fokussiert, leistet sie einen Beitrag zur Analyse der lebensweltlichen Funktionen literarisch-künstlerischer Gestaltungsformen.

Ziel der Reihe ist die interdisziplinäre und global-vergleichende Bestandsaufnahme, Ausdifferenzierung und Analyse zeitgenössischer und historischer Raumbilder, Denkformen und Lebenspraktiken, die mit den verschiedenen symbolischen Repräsentationsformen imaginärer und auch erfahrener Ländlichkeit verbunden sind.

Die Reihe wird herausgegeben von Werner Nell und Marc Weiland.

Wissenschaftlicher Beirat:

Ulf Hahne (Kassel), Dietlind Hüchtker (Wien), Sigrun Langner (Weimar), Ernst Langthaler (Linz), Magdalena Marszalek (Potsdam), Claudia Neu (Göttingen), Barbara Piatti (Basel), Marc Redepenning (Bamberg) und Marcus Twellmann (Hamburg)

**Marc Weiland** ist Literatur- und Medienwissenschaftler und als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Soziologie Ländlicher Räume der Georg-August-Universität Göttingen tätig.

**Manfred Weinberg** (Prof. Dr. phil.) ist Professor am Institut für germanische Studien an der Karls-Universität Prag und Leiter der Kurt Krolop Forschungsstelle für deutsch-böhmische Literatur.

Marc Weiland, Manfred Weinberg (Hg.)

**Landvermessungen -  
Franz Kafka und das Landleben**

**[transcript]**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds.

Deutsch-Tschechischer  
Zukunftsfonds



Česko-německý  
fond budoucnosti

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2024 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Marilu Zouyene

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839471494>

Print-ISBN: 978-3-8376-7149-0

PDF-ISBN: 978-3-8394-7149-4

Buchreihen-ISSN: 2703-1454

Buchreihen-eISSN: 2703-1462

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

---

**Siglen** | 9

**Landvermessungen. Franz Kafka und das Landleben**

Marc Weiland, Manfred Weinberg | 11

\*\*\*

**Szenische Variationen.**

**Zum Verhältnis von Stadt und Land in Kafkas Erzählkunst**

Csilla Mihály | 53

**Bauten des Herrn. Land, Architektur und Religion bei Kafka**

Marcel Krings | 69

**Zeitmaß und Raumverhältnisse.**

**Paradoxe Vermessungen im *Landarzt*-Zyklus**

Luca Crescenzi | 91

**Land-Gespenster.**

**Social Haunting auf dem Land in Kafkas Erzählungen**

Werner Nell | 105

**»Man sieht auf dem Land mancherlei« – Poetische Dialektik von Land und Stadt in Kafkas späten Prosastücken**

Lars Amann | 135

**»Theatralisch das Ganze« – Zur Inszenierung ruraler Räume in Franz Kafkas Tagebuchaufzeichnungen**

Beate Sommerfeld | 149

**»Von Mäusen durchlohtes Feld« – Kafkas Mäusebriefe aus Zürau und andere Texte über das »stumme lärmende Volk«**

Eva Haude | 167

**Das Volk der Metaphern. Kafkas Tierwelt**

Reiner Stach | 185

\*\*\*

»Ich jause im Grünen.«

Zur Nicht-Selbstverständlichkeit von Stadt- wie Landleben  
in Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*

Irina Wutsdorff | 201

Die (Un)Verfügbarkeit des Ruralen.

Kafkas *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* im Zeitalter  
infrastruktureller Raumerschließung

Marc Weiland | 217

Lock- und Sehnsuchtsrufe aus Kafkas Tagebuch –

*Verlockung im Dorf*

Falk Strehlow | 245

Von der Freiheit der Maulwürfe.

Grabenkämpfe auf dem Land in Kafkas *Der Dorfschullehrer*

Franz Fromholzer | 265

Denker aus der Provinz, von der Provinzialität des Denkens.

Ein Beitrag zu Kafkas Rhetorik in *Beim Bau der chinesischen Mauer*

Filip Charvát | 285

Landarzt vs. Stadtarzt. Anmerkungen zur (Un-)Ordnung

in Franz Kafkas *Ein Landarzt* und Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*

Manfred Weinberg | 309

Alfred Kubins Bilder zum *Landarzt*.

Grotesker Realismus und künstlerischer Primitivismus  
in Kafka-Illustrationen der Zwischenkriegszeit

Christian Drobe | 325

Traumhafte Bilderwelten vom »Lande«.

*Ein Landarzt* im Spiegel neuerer visueller Inszenierungen

Monika Schmitz-Emans | 347

\*\*\*

**Schloß-Landschaft**

Joseph Vogl | 369

**Dorfgeschichten im *Schloß*-Roman**

Claudia Liebrand | 381

**Franz Kafkas *Das Schloß* als ethnologische Dorfgeschichte**

Christoph Sauer | 395

**K. als Fremder**

Marcus Twellmann | 417

**Kafkas Kneipen.**

**Vermessung einer *terra incognita* im *Schloß*-Fragment**

Lena Marie Brinkmann | 443

**Andere Räume (aus)gestalten.**

**Ein Vergleich filmischer *Schloß*-Adaptionen**

Claudia Schmitt | 467

\*\*\*

**Kafka in Liberec**

Jaroslav Rudiš | 489

\*\*\*

**Autorinnen und Autoren | 493**





## Siglen

---

Aus den Werken Kafkas wird, so nicht anders angegeben, nach der Kritischen Ausgabe, herausgegeben von Jürgen Born et al., zitiert. Es werden dabei folgende Siglen mit Angabe der Seitenzahl verwendet:

KKAA: Amtliche Schriften, hrsg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner. Frankfurt a.M. 2004.

KKAB I: Briefe 1900-1912, hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 1999.

KKAB II: Briefe 1913-1914, hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 1999.

KKAB III: Briefe 1914-1917, hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2005.

KKAB IV: Briefe 1918-1920, hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2013.

KKAD: Drucke zu Lebzeiten, hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994.

KKAN I: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1993.

KKAN II: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1992.

KKAP: Der Proceß, hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990.

KKAS: Das Schloß, hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1982.

KKAT: Tagebücher, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990.

KKAV: Der Verschollene, hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1983.

Der Zusatz »App.« bzw. »Komm.« bzw. »Mat.« verweist auf den entsprechenden Apparat- bzw. Kommentar- bzw. Materialienband.



# Landvermessungen

Franz Kafka und das Landleben

---

MARC WEILAND, MANFRED WEINBERG

## VERMESSUNGSARBEITEN

Einen Landvermesser? Den könne man keineswegs gebrauchen, meint der Dorfvorsteher in Franz Kafkas SCHLOSS. Es sei doch bereits alles vermessen, geordnet und eingetragen sowohl im namenlos bleibenden Dorf als auch in dessen näherer Umgebung. Und nicht nur das. Vielmehr scheinen die aktuellen Gegebenheiten in der Gemeinde doch zugleich auch, so lässt sich aus den Ausführungen schließen, von einer konstitutiven Beständigkeit der Dinge und Verhältnisse geprägt zu sein, der zufolge sich in absehbarer Zeit nicht mehr allzu viel ändern dürfte. Im Grunde sei doch eigentlich alles gar bestens eingerichtet. Eine Neu- bzw. Nachvermessung sollte daher, ließe sich folgern, ganz und gar unnötig sein.

Man könnte meinen: Was für die Situation des Landvermessers K. gilt – »es wäre nicht die geringste Arbeit für ihn da« (KKAS 95), so der Dorfvorsteher –, das gilt auch für die Forschungsliteratur zu Leben, Werk und Wirkung Kafkas. Angesichts ihrer nahezu unüberschaubaren Ausmaße scheint doch jeder Zentimeter seines Schreibens längst kartographiert und daher auch jedes Thema bereits erschlossen zu sein.<sup>1</sup> Allerdings sucht man umfangreichere und sich auf das Gesamtwerk beziehende Analysen und Interpretationen zu den Erscheinungsformen und Dimensionen des Landlebens bisher noch immer vergebens. Das ist umso verwunderlicher, als doch

---

1 Siehe neben der Vielzahl an Untersuchungen zu verschiedenen thematischen Schwerpunkten wie »Kafkas Dinge«, »Kafkas Tiere«, »Kafkas Institutionen«, »Kafkas China« sowie »Kafka und die Religion«, »Kafka und die Schuld«, »Kafka und das Recht«, »Kafka und der Film«, »Kafka und die Musik«, »Kafka und die Macht« etc. etwa auch die einschlägigen Handbücher von Binder (1979), Jagow/Jahraus (2008) und Engel/Auerochs (2010).

ein großer Teil gleichermaßen zentraler wie auch randständiger Geschichten des Autors in genuin ländlichen Milieus verortet sowie von spezifisch dörflichen und ruralen Elementen und Strukturen – Figuren, Sozialordnungen, Topographien, Architekturen, Institutionen etc. – durchzogen und geprägt ist.<sup>2</sup>

Sei es nun in Prosatexten unterschiedlichsten Umfanges (wie sie bspw. mit DAS SCHLOSS, EIN LANDARZT und DAS NÄCHSTE DORF vorliegen), in Briefen und Tagebucheinträgen (in denen sich neben Notizen und Reflexionen zum Landleben z.B. auch die Erzählfragmente VERLOCKUNG IM DORF und ERINNERUNGEN AN DIE KALDABAHN finden) sowie in vielen weiteren nachgelassenen Erzählungen (wie u.a. DER DORFSCHULLEHRER, DER SCHLAG ANS HOFTOR, BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER, IN UNSERER SYNAGOGUE oder BILDER VON DER VERTEIDIGUNG EINES HOFES): Immer wieder erzählen die Texte Kafkas – und zwar durchgängig vom Früh- bis zum Spätwerk – vom Leben auf dem Land und in der Provinz.<sup>3</sup> In den (nur vermeintlich) überschaubaren und narrativ kontrollierbaren (Versuchs-)Räumen des Dörflichen und Ländlichen verarbeiten und reflektieren sie u.a. biographische Erfahrungen, psychische Vorgänge, soziale Verhältnisse, religiöse Vorstellungen, kollektive Mythen sowie subjektive Wahrnehmungsweisen von Raum, Zeit, Selbst und unternehmen damit zugleich erkenntnistheoretische wie auch metaphysische und metapoetische Erkundungen. Dies zeigt sich auch in Texten, die von der Bewegung auf das Land zu (HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE, EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT), durch es hindurch (DER VERSCHOLLENE, EIN LANDARZT, DAS NÄCHSTE DORF) oder aus ihm heraus (KINDER AUF DER LANDSTRASSE) berichten und/oder rurale Figuren in urbane Settings versetzen (ENTLARVUNG EINES BAUFERNFÄNGERS, DER PROCESS, VOR DEM GESETZ) sowie fließende Übergänge zwischen Stadt und Land inszenieren (BESCHREIBUNG EINES KAMPFES) – und damit insgesamt die vielfachen Verbindungen und Verschränkungen zwischen Urbanitäten und Ruralitäten in den Blick nehmen.

Rurale Räume und Figuren sowie Dinge und Strukturen sind erstaunlich präsent in Franz Kafkas Werken. Leicht zugespitzt formuliert: Die ›Peripherie‹ steht im Zentrum seines Erzählens; und in der Moderne ist es üblicherweise das Land, das als peripher erscheint bzw. perspektiviert wird. Es ist daher bemerkenswert, dass die Strukturen und Symbole moderner und ambivalenter Lebensverhältnisse hier eben nicht – oder zumindest nicht ausschließlich – in den Großstädten und Metropolen, sondern vielmehr in ruralen Räumen in Szene gesetzt und in ihren Auswirkungen

---

2 Dabei sind selbst thematisch orientierte Analysen in Form von Aufsätzen zu den Motivkomplexen des Ländlichen in den Schriften Kafkas recht überschaubar. Siehe Hermsdorf (1993 bzw. 1994), Chitnis (2010), Schramm (2013), Krings (2018a).

3 Siehe dazu auch die Einleitung zum KULTURPOETIK-Themenheft KAFKAS PROVINZEN (Weiland/Weinberg 2024), auf die hier z.T. zurückgegriffen wird.

auf bzw. Verschränkungen mit Individuum und Gesellschaft reflektiert werden: Phänomene und Wahrnehmungen beschleunigter Transformationen treffen auf statisch verharrende wie auch zirkulär verlaufende Zeitstrukturen; minutiöse Beschreibungen anthropologischer wie sozialer Mikrostrukturen sowie realitätsbezogene Darstellungen räumlicher Topographien verbinden sich mit genuinen Formen literarischer Verfremdung und entwerfen künstlerisch-künstliche Traumbilder natürlicher wie psychischer Landschaften; Ergründungsversuche bürokratischer Ordnungssysteme stehen neben Auseinandersetzungen mit sozialer Heterogenität, Mehrstimmigkeit und Fremdheit; Bilder tradierter Geschlechterordnungen und sozialer Machtverhältnisse begegnen entfesselten Sexualtrieben sowie Prozessen der Setzung, Feststellung und Auflösung von personalen wie kollektiven Identitäten; Erörterungen über die Konkurrenzen und Unsicherheiten von Wissen sind mit Reflexionen über die Funktionen und Grenzen von Kommunikation und Kommunikationsmedien verbunden. Dörfer und Landschaften fungieren hierbei als ambivalente Modelle, in denen sich die Gegenwartserfahrungen und -erkundungen Kafkas erzählerisch verdichten. Das ist auch kultur- und ideengeschichtlich bemerkenswert. Denn die gemeinhin geteilte Vorstellung, die literarische Moderne spiele sich vor allem und ausschließlich in den Großstädten und Metropolen ab,<sup>4</sup> lässt sich (nicht nur) mit Blick auf das Werk Kafkas kritisch hinterfragen.

Daher möchte der vorliegende Band zu einer (Neu-)Evaluierung der Rolle, die das Ländliche und die Provinz in Franz Kafkas Leben und Schreiben spielt, anregen

---

4 Diese, wenn man so will, ›Verengung‹ des Blicks hat nicht zuletzt mit einer generellen Tendenz der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung und Theoriebildung im 20. Jahrhundert zu tun, die im Zuge voranschreitender Urbanisierung ihren Fokus v.a. auf die Großstädte und Metropolen richtete – in denen sie eben (literarische) Modernität verortete. Demzufolge ist es die Großstadt, die, mit einer Wendung Joseph Früchtls, als eine Art Brennglas fungiert, »in dem die Bedingungen der Moderne sich konzentrieren und deshalb immer wieder und in jeder Hinsicht zünden« (Früchtl 1998: 767). Theorien der Moderne sind nahezu konstitutiv mit Theorien der Großstadt verbunden (vgl. Prigge 1996). Dies trifft auch auf literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu (siehe dazu etwa den Großteil der Untersuchungen zu den Themenkomplexen der Großstadtliteratur), die in der Regel geleitet wurden von der Annahme, dass insbesondere die moderne Literatur ihre Formen und Inhalte in Auseinandersetzung mit den Lebenswelten und Wahrnehmungsweisen der großen Stadt entwickelt habe. Der kulturelle Bildervorrat der Moderne fokussiere nicht nur die Großstadt, er sei auch – so die damit verbundene Grundannahme – insbesondere in seinen literarischen und filmischen Formen in ihr produziert und von ihren jeweiligen Lebenswelten und technischen Möglichkeiten bedingt. Entsprechend erscheinen rurale Lebenswelten demgegenüber immer wieder als das »Andere der Moderne« (Benne 2012: 148).

und beitragen.<sup>5</sup> Dies geschieht erstens anhand von systematischen und komparativen Analysen der Formen und Funktionen des Ruralen in den diversen Schriften Kafkas, zweitens anhand von kulturgeschichtlich-biographischen Kontextualisierungen der dabei zutage tretenden Ländlichkeitsbilder und -narrative sowie drittens anhand von Untersuchungen ihrer intermedialen Transfers und künstlerischen Aneignungen. Es soll hierbei also um eine erste umfassende Vermessung der mehrdimensionalen und mehrdeutigen ruralen Topographien – der symbolischen Ländlichkeiten wie auch der ländlichen Symboliken – im Gesamtwerk Kafkas gehen.

## FLUCHTRÄUME

Dabei zeigen sich (imaginäre) Absatzbewegungen vom und Gegenbewegungen zum Städtischen sowohl im Leben als auch in den Texten des Autors. In einem der zentralen Kapitel des *PROCESS*-Romans, wir befinden uns im Dom, wird Josef K. vom Geistlichen ermahnt, doch »das Nebensächliche« (KKAP 288) zu lassen; und anschließend mit mahnenden Worten gefragt, was er denn da in der Hand halte. Es ist, bezeichnenderweise, »ein Album der städtischen Sehenswürdigkeiten« (ebd.), das K. schließlich – auf die Aufforderung, es aus der Hand zu legen – »so heftig weg[warf], daß es aufklappte und mit zerdrückten Blättern ein Stück über den Boden schleifte« (ebd.). Auch wenn es sich auf den ersten Blick um eine scheinbar nebensächliche Szene handeln mag – aber was ist bei Kafka schon nebensächlich? –, so sind in ihr doch einige Impulse und Aspekte kondensiert, die gleichermaßen Leben und Schreiben des Autors mitprägen sollten; wobei hier charakteristischerweise gerade in der Abwehrbewegung die Dinge des Städtischen überhaupt erst zur Erscheinung gebracht werden. Dennoch: So etwas wie ein Heil oder eine Rettung ist in der Stadt nicht zu erlangen, das Wesentliche scheint woanders zu liegen. In Stellung gebracht wird so eine Art Kippfigur, die auf einem Antagonismus von Stadt

---

5 Das steht nicht zuletzt im Kontext aktueller Forschungsperspektiven. Zum einen geht mit der gegenwärtigen Konjunktur von Bildern und Narrativen des Landlebens in literarischen und medialen Diskursen auch ein neues interdisziplinäres Interesse an den kulturellen Konstruktionsweisen von Ländlichkeiten sowie den mehrdimensionalen Wechselbeziehungen ihrer (materialen, mentalen, symbolischen) Produktion und Rezeption einher (Nell/Weiland 2014 u. 2019, Twellmann 2019); zum anderen werden bereits seit längerer Zeit literarische Texte und künstlerische Werke aus raumwissenschaftlichen Perspektiven in den Blick genommen, die wiederum Fragen der Konstituierung von Raum im Text sowie der (Re-)Produktion von Raum durch Text thematisieren und gleichermaßen Probleme der räumlichen Verortung literarischer Werke und somit auch der Übergangsbereiche von imaginären, medialen und sozialen Räumen reflektieren (Dennerlein 2009, Piatti 2010).

und Land beruht und bei Kafka immer wieder auftaucht – und zwar als eine Pendelbewegung zwischen Stadt und Land, die sowohl in der Imagination wie auch in der Praxis zu verorten ist.

Äußerst prägnant zeigt sich die Abwehrhaltung gegenüber dem Städtischen während Kafkas achtmonatigem Aufenthalt auf dem Hof seiner Schwester Ottla im 400-Seelen-Dorf Zürau. Vermutlich am 23. September 1917 schreibt er an Oskar Baum ganz einfach und direkt, und zwar trotz Ruhelosigkeit und allerhand Störungen: »Trotzdem und trotz einigem ändern, ich will nicht nach Prag, ganz und gar nicht.« (KKAB III 329) Etwas später, am 14. November, zieht Kafka gegenüber seinem Freund Max Brod eine gewissermaßen ernüchternde Bilanz:

»Liebster Max, was ich tue, ist etwas einfaches und selbstverständliches: Ich habe in der Stadt, in der Familie, dem Beruf, der Gesellschaft, der Liebesbeziehung (setz sie wenn Du willst an die erste Stelle), der bestehenden oder zu erstrebenden Volksgemeinschaft, in dem allen habe ich mich nicht bewährt und dies in solcher Weise, wie es – hier habe ich scharf beobachtet – niemandem rings um mich geschehen ist.« (Ebd.: 362)

Und kurz nach Neujahr 1918, vermutlich am 3. oder 4. Januar, hält er lapidar fest: »Die Stadt zehrt an mir« (KKAB IV 12). Das Land erscheint demgegenüber als Ausweg. Immer wieder findet sich in den Briefen und Tagebuchaufzeichnungen ganz explizit ein »Verlangen nach dem Lande« (KKAB III 324) und eine »Sehnsucht nach dem Land« (KKAT 883) thematisiert sowie zugleich auch, und in diesem Sinne bleibt es nicht beim lediglich »naiven« Ausdruck jeweils aktueller Bedürfnisse und Wunschvorstellungen, in ihren Ambivalenzen und Abhängigkeiten reflektiert.

Josef K. wird jedenfalls im Laufe des Prozesses, der ebenfalls an ihm zehrt, von seinem Onkel vorgeschlagen, dass er doch lieber aufs Land gehen und sich somit dem Zugriff des Gerichts und seiner Institutionen entziehen solle. Wenngleich das Landleben hier nicht als letztgültige Rettung präsentiert wird, so hat es doch ihm zufolge einige Vorteile aufzuweisen:

»Am besten wäre es jedenfalls, wenn Du Dir jetzt einen kleinen Urlaub nimmst und zu uns aufs Land kommst. Du bist auch ein wenig abgemagert, jetzt merke ich es. Auf dem Land wirst Du Dich kräftigen, das wird gut sein, es stehen Dir ja gewiß Anstrengungen bevor. Außerdem aber wirst Du dadurch dem Gericht gewissermaßen entzogen sein. Hier haben sie alle möglichen Machtmittel, die sie notwendiger Weise, automatischer Weise auch Dir gegenüber anwenden; auf das Land müßten sie aber erst Organe delegieren oder nur brieflich telegraphisch telephonisch auf Dich einzuwirken suchen. Das schwächt natürlich die Wirkung ab, befreit Dich zwar nicht, aber läßt Dich aufatmen.« (KKAP 125f.)

Zwei zentrale Funktionen des Landlebens sind es, die der Onkel in seiner Rede hervorhebt und die sich zugleich auch aus den kultur- und ideengeschichtlich tradierten



Bildern und Narrativen des Ländlichen, die gerade angesichts der Urbanisierungsschübe und Modernisierungsprozesse um die Jahrhundertwende eine erneute Konjunktur erleben, ergeben. Zum einen ist mit dem Landaufenthalt die Vorstellung der Erholung und Kräftigung des belasteten Individuums verbunden. Die Sommerfrische, der Kuraufenthalt, ja auch der Sonntagsspaziergang: die Imaginationen und Praktiken eines vermeintlich direkten körperlichen Kontaktes mit der Natur werden hier in Opposition gestellt zum immer unübersichtlicher erscheinenden und zunehmend entfremdend wirkenden Leben in der Stadt mitsamt der in ihr aufkommenden Angestelltenkultur: zur Enge der Zimmer, Kanzleien, Büros, Amtsstuben, Kammern, die auch Josef K. wortwörtlich den Atem nehmen; zu den labyrinthischen Wegen und Verzweigungen, die die Behördengänge mit sich bringen und die doch zugleich ins Nirgendwo führen, dem Einzelnen das Ziel immer wieder entziehen, ihm die Kraft rauben und, der Onkel spricht es an, daher auch abmagern lassen. Es ist der ›klassische‹ Stadt-Land-Gegensatz, der sich kulturgeschichtlich bis in die Antike hinein verfolgen lässt und nun, angepasst an die zeitgenössischen Bedürfnisse, von ihm aktualisiert wird. Dabei geht es hier gar nicht um einen kompletten Ausstieg aus dem Getriebe der Moderne; der Vorschlag des Onkels zielt keineswegs auf eine umfassende Lebensreform ab, sondern ist temporärer Natur und hat vielmehr die Stärkung für die kommenden Anstrengungen des Prozesses – oder anders gesagt: das bessere Funktionieren im System der Moderne – im Sinn. Das Land kompensiert die negativen Auswirkungen der modernen Stadt auf das Individuum und kräftigt es zugleich für seinen Wiedereintritt. Zum anderen ist damit aber auch die Vorstellung verbunden, dass sich das Individuum hier doch auch den überindividuellen und auf es übergreifenden abstrakten Systemen entziehen kann. In diesem Sinne bietet das Land einen Schutzraum, in den das Zentrum mit seiner vollen Macht nicht hineinzureichen vermag, da es dortselbst eben nicht in gleicher Weise präsent sein könne und entsprechend erst delegieren müsse; die mediale sowie technische Vermittlung, auf die es dabei angewiesen sei, schwäche wiederum seinen Einfluss ab.

Mag es also womöglich gar, wenn man das so sagen kann, ein ›Fehler‹ K.s. gewesen sein, den Vorschlag des Onkels abzulehnen? Das Land als ein Fluchtraum vor und aus dem Städtischen erscheint jedenfalls in dem einen oder anderen Text Kafkas als durchaus vielversprechend. So etwa am Ende der VERWANDLUNG. Nach dem bedrückenden Kammerspiel um Gregor Samsa, das schließlich in seinem Tod endet, verlässt die Familie erstmals »seit Monaten« (KKAD 199) die Wohnung für einen Ausflug »mit der Elektrischen« (ebd.). Dieser Aufbruch ist gleich im doppelten Sinne verheißungsvoll; wird er doch einerseits explizit »gemeinschaftlich« (ebd.) unternommen und führt er doch andererseits ebenso explizit »ins Freie vor die Stadt« (ebd.). Auch er verbindet also zwei zentrale Aspekte, eben Freiheit und Gemeinschaft, die üblicherweise mit den Imaginationen eines guten Lebens auf dem Land verknüpft sind (vgl. dazu Nell/Weiland 2021). Dem scheint nun in der Erzählung nichts im Wege zu stehen. Der Wagen wird »ganz von warmer Sonne durchschienen«

(KKAD 199) und die Tochter wird »immer lebhafter« (ebd.: 200). Dabei kommt der Familie im Laufe der Fahrt aus der Stadt heraus zu Bewusstsein, dass »die Aussichten für die Zukunft« (ebd.: 199) nicht allzu schlecht seien. Es sieht gar so aus, dass sich diese mit zunehmender Bewegung in Richtung Land ebenso zunehmend verbessern. Erscheinen sie zunächst »durchaus nicht schlecht« (ebd.: 200), dann »überaus günstig und besonders für später vielversprechend« (ebd.), was zugleich auch eine »Besserung der Lage« (ebd.) verspricht, so findet sich im letzten Satz des Textes eine weitere Steigerung. Die Tatsache, dass sich ihre Tochter hier als erste erhebt und ihren Körper dehnt, ist den Eltern »wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten« (ebd.). Es ist der Vorschein eines anderen und besseren Lebens, der hier – »am Ziele ihrer Fahrt« (ebd.) und also außerhalb der Stadt – durchbricht und nunmehr auch realisierbar scheint. Die Pläne der Familie Samsa sind jedoch, wie auch diejenigen des Onkels, grundsätzlich auf die Stadt ausgerichtet; die Verheißung wird also womöglich nicht von Dauer sein können. Und auch Kafka selbst, der sich laut eigener Aussage kein behaglicheres und freieres Leben als auf dem Dorf vorstellen konnte und eben dort eine ihm entsprechende Lebensweise imaginierte,<sup>6</sup> wird nach all seinen Landausflügen immer wieder in die Stadt zurückkehren.

## ERFAHRUNGSRÄUME

Ist die Erfahrung des Ländlichen hier, im PROCESS wie in der VERWANDLUNG, gewissermaßen nur als Vorschein und Versprechen vorhanden – und entsprechend auch erstmal nur am Rande und als Ausweg präsent –, so findet sie sich bei Kafka selbst durchaus biografisch ausprobiert und schließlich auch in seinen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen ausformuliert. Damit gerät aber ein Aspekt im Leben und Schreiben des Autors in den Blick, der allzu häufig eher ausgeblendet wird; wurde Kafka bisher doch vor allem als Großstadtautor wahrgenommen. Davon zeugt nicht zuletzt eine ganz Reihe an Publikation zu »Kafkas Prag«. <sup>7</sup> Im dritten Band seiner

---

6 So schreibt er in einem Brief vom Oktober 1917 aus Zürau an Felix Weltsch (vgl. KKAB III 345).

7 Siehe als populäre Beispiele unter vielen: Wagenbach (1993), Salfellner (2011). Um nur ein Beispiel für das dadurch entstehende Ungleichgewicht in der Forschung anzuführen: Im Band FRANZ KAFKA IN CONTEXT (Duttlinger 2018) finden sich zwar Kapitel mit den Titeln PRAGUE: HISTORY AND CULTURE sowie THE CITY – jedoch keine Beiträge, die auf die spezifisch ruralen Motive der Werke sowie Kontexte ihrer Entstehung eingehen. Dabei lassen sich die Deutungen und Einordnungen von Werk und Autor auch vor dem Hintergrund raumbezogener Moderne-Diskurse sehen, als deren Folge Kafka, ebenfalls etwas zugespitzt formuliert, nicht zuletzt aufgrund seiner »modernen« Themen und Verfahren in

gleichermaßen umfangreichen wie maßgeblichen Biographie schreibt Reiner Stach zu dieser festen Verbindung von Autor und Stadt:

»Dass ein Werk wie das seine nur in Prag entstehen konnte, dass es die historische und soziale Atmosphäre Prags auf jeder Seite atmet, ist inzwischen Gemeinplatz: wahr gewiss, doch nicht wirklich erhellend.« (Stach 2016: 32)

Der Blick auf das durchaus auch biographisch bedingte Vorhandensein von Imaginationen und Projektionen des Ländlichen im Werk Kafkas verspricht daher womöglich eine weiterführende Perspektive, die zugleich die diversen – und das Erzählen Kafkas auch ebenso prägenden – kulturellen Transfer- und Übersetzungsprozesse zwischen Stadt und Land bzw. Zentrum und Peripherie hervorzuheben vermag.<sup>8</sup>

Damit rücken nicht nur die Landausflüge und -aufenthalte in die näheren und ferneren Provinzen, sondern auch die Verfasstheit und Deutung der Stadt Prag in den Fokus, die zum einen in den politischen und soziostrukturellen Verhältnissen der Zeit selbst als Peripherie erscheint und zum anderen doch zugleich in den böhmischen Ländern die Funktion eines Zentrums einnimmt. In diesem Sinne kann der Blick Kafkas auf die Raumordnungen und Raumsemantiken seiner Zeit vielleicht als doppelt gebrochener verstanden werden: einerseits ist es ein Blick aus der Provinz auf die urbanen Zentren,<sup>9</sup> andererseits ist es ein Blick aus dem Zentrum auf die ländlichen Provinzen. Dabei sind mindestens acht biografisch-lebensweltliche Aspekte

---

den kulturellen und medialen Diskursen ganz selbstverständlich – oder besser gesagt: nahezu ausschließlich – als ›urbaner‹ Autor verstanden wird. Das heißt: Das ›Provinzielle‹ in seinen Texten wird zumeist nicht als solches wahrgenommen bzw., und dies ist wohl als eine der Folgen der unendlichen Text-Allegoresen zu verstehen, nicht in der Provinz verortet. Das liegt womöglich auch an ihrer, wenn man so sagen will, ›untypischen‹ Erscheinung, die nicht so recht mit den zeittypischen Bezugnahmen auf ›das‹ Land und ›die‹ Provinz korrespondiert. Vgl. einführend und grundlegend zur Modernität Kafkas u.a. die instruktiven Aufsätze von Oschmann (2010) und Engel (2006 u. 2019).

- 8 Dies kann auch in Ergänzung zu Forschungsperspektiven gedacht sein, die insbesondere die räumlichen wie sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexte einer interkulturell veranlagten Prager Moderne in ihrer Verwobenheit mit den regionalen Literaturlandschaften der böhmischen Länder betonen (Becher et al. 2017, Höhne/Weinberg 2019).
- 9 Das lässt sich etwa aus seinen Pariser Reisenotizen herauslesen. Am 20. September 1911 hält er im Tagebuch fest: »Schrecklich war der Lärm der Metro, als ich mit ihr zum erstenmal im Leben vom Montmartre auf die großen Boulevards gefahren bin.« (KKAT 1009) Es zeigt sich hier und an anderen Stellen, dass Paris »Kafkas Paradigma für die Modernität« (Murnane 2008: 158) ist.

hervorzuheben, die eine nahezu beständige Anwesenheit ländlich-provinzieller Erfahrungen im Leben des Autors offenbaren und damit auch eine grundsätzliche Verschränkung von Stadt und Land vor Augen führen: (a) die familiären Erinnerungen an die ländliche Lebenswelt in Wosek (prominent thematisiert etwa im BRIEF AN DEN VATER)<sup>10</sup> sowie die Auseinandersetzungen Kafkas mit Zionismus und Landjudentum;<sup>11</sup> (b) der de facto recht eingeschränkte Bewegungs- und Lebensradius im Prager Zentrum, welcher gewissermaßen so überschaubar war, dass man – unter strukturellem Aspekt – womöglich gar von einem Dorf in der Stadt sprechen kann;<sup>12</sup> (c) die im Zuge einer zunehmenden Binnenmigration beobachtbare Ankunft der Landbevölkerung in Prag (um nicht zu sagen: die Ankunft einer Vielzahl von »Männern vom Land«);<sup>13</sup> (d) die Ausflüge und Spaziergänge Kafkas in die näher gelegenen ländlichen Räume;<sup>14</sup> (e) seine Aufenthalte in diversen Sommerfrischen

- 
- 10 So thematisiert Kafka einerseits die Erinnerungen des Vaters an dessen v.a. von Entbehrungen geprägte ländliche Kindheit, die – nunmehr als Vorwürfe gegenüber dem Sohn verwendet – in seinem, also Kafkas, »Gehirn förmlich Furchen gezogen haben müssen« (KKAN II 169). Wosek war dabei »der geographische Fixpunkt jener Berichte von den Leiden seiner Kindheit, die zu den Haupterziehungsmitteln des Vaters gehörten« (Wagenbach 1966: 170). Siehe zur Herkunft der Familie Stach (2016: 35-47).
- 11 Und andererseits schreibt er in Richtung seines Vaters: »Du hattest aus der kleinen ghettoartigen Dorfgemeinde wirklich noch etwas Judentum mitgebracht, es war nicht viel und verlor sich noch ein wenig in der Stadt und beim Militär, immerhin reichten noch die Eindrücke und Erinnerungen der Jugend knapp zu einer Art jüdischen Lebens aus, [...] aber zum Weiter-überliefert-werden war es gegenüber dem Kind zu wenig, es vertropfte zur Gänze während Du es weitergabst.« (KKAN II 188)
- 12 Siehe dazu Wagenbach (1993: 65) mit Referenz auf eine Aussage Kafkas, die durch dessen Hebräischlehrer überliefert ist: »In diesem kleinen Kreis ist mein ganzes Leben eingeschlossen.« Reiner Stach (2016: 56) spricht auch von »einem topographischen Horizont, der übersichtlich blieb wie der einer Kleinstadt.« Allerdings wäre es doch verfehlt, die Vita Kafkas darauf zu reduzieren, dass sie »in ihrem lokalen Aktionsradius auffallend begrenzt« (Haring 2010: 1) und lediglich von »wenigen gescheiterten Fluchtversuchen« (ebd.) geprägt sei. Dass darüber hinaus aus Kafkas Perspektive auch Großstädte als Dörfer erscheinen können, zeigt nicht zuletzt ein Ausspruch über Wien, das ihm ein »absterbende[s] Riesendorf« (KKAB III 19) zu sein schien.
- 13 So führt etwa Binder (2008: 9) aus, dass »die Hälfte der Prager Bevölkerung, zu der auch Kafkas Eltern, Verwandte und befreundete Familien gehörten, [...] aus der Provinz zugewandert« und dort ebenso die Wurzeln des überwiegenden Teils der Autoren der deutschsprachigen Prager Literatur waren.
- 14 Anlässlich des Textes ZIRKUS AUF DEM LANDE von Max Brod, der am 1. Juli 1909 in der SCHAUBÜHNE erschienen ist und auf einen gemeinsamen Ausflug nach Dobřichowitz

und Kurorten wie z.B. Jungborn, Matliary, Schelesen, Spindlermühle, Zuckmantel und vor allem auch auf dem Hof der Schwester Ottla in Zürau;<sup>15</sup> (f) seine Dienstreisen als Beamter der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt (AUVA) in die industrialisierten nordböhmischen Provinzen;<sup>16</sup> (g) seine Reisen in entferntere Provinzorte wie z.B. nach Weimar, Meran und Riva del Garda oder an die Müritz;<sup>17</sup> sowie nicht zuletzt (h) seine Auseinandersetzungen mit und Aneignungen von künstlerischen, medialen und alltagsweltlichen Land-Bildern und -Erzählungen.<sup>18</sup>

---

zurückgeht, schreibt Kafka einen Brief an Brod, der zunächst lobend beginnt (»Aber Dein Dobřichowitz. Das ist ja förmlich ganz neu«; KKAB I 103), dann aber auch nicht mit Kritik spart. Diese bezieht sich einerseits auf eine noch nicht vorhandene »Tiefe der Geschichte« (ebd.) sowie andererseits auf einen Abgleich mit der realen Situation: »Die Stille aus einer großen Gegend – – u.s.w. das haben die Freunde in der Geschichte nicht gesagt glaub ich; wenn man sie zerreißt, haben sie das nicht gesagt. »Die Villen dieser Nacht«« (ebd.). In Brods Text lautet die entsprechende Stelle, die als Lob des Landlebens zu verstehen ist: »Dort ist alles wohlriechend, die Betten im Hotel dufteten, die Polster in diesem weiten Zimmer, die Speisen, das Waschwasser. Ans Fenster gelehnt, bewunderten wir die Stille, die aus einer weitoffenen Gegend vom andern Ufer der Beraun her zu uns drang, und wir sagten: »Die Stille einer weiten Gegend ist stiller und eindringlicher, weil sie aus größerem Raum gesammelt ist, als die in Gassen.« [...] Wir erschranken, als wir zum ersten Mal ein enges, schrilles Geräusch hörten, das aus den grünweißen strahlenden Villen dieser Nacht zu dringen schien.« (Brod 2014: 221) Kurz darauf wird die Wahrnehmung des Landes von Brod auch an die städtische Perspektive rückgebunden: »Wir sind Städter« (ebd.).

- 15 Dabei ist festzuhalten, dass sich Ortswechsel und Landaufenthalte bei Kafka im Schreibprozess bemerkbar machen; Veränderungen der räumlichen Situation erzeugen immer wieder Schreibimpulse. Äußerst prägnante Beispiele dafür bieten u.a. der während eines Kuraufenthalts in Schelesen im November 1919 verfasste BRIEF AN DEN VATER und natürlich Kafkas Ankunft in Spindlermühle im Jahr 1922, die mit dem Beginn der Arbeit am SCHLOSS einhergeht und einige strukturelle wie auch motivische Parallelen damit aufweist. »Ohne die physische Erfahrung des winterlichen Riesengebirges«, schreibt Stach (2015: 468), »ist die Welt des *Schlusses* kaum zu denken.«
- 16 Auf einer Ansichtskarte an Brod aus dem Herbst 1909 teilt Kafka seine Reiseroute mit: »Heute ½7 bin ich nach Gablonz gefahren, von Gablonz nach Johannesberg, dann nach Grenzdorf, jetzt fahre ich nach Maffersdorf, dann nach Reichenberg, dann nach Röchlitz und gegen Abend nach Ruppersdorf und zurück« (KKAB I 114).
- 17 So finden sich etwa in Kafkas Fragmenten zum JÄGER GRACCHUS einige Spuren seiner Aufenthalte in Riva del Garda in den Jahren 1909 und 1913; siehe dazu die Ausführungen von Binder (1971) zu Kafkas »poetischer Topographie«.
- 18 So schreibt Kafka am 17./18. Januar 1913 an Felice Bauer über seine anachronistische Lektüre der GARTENLAUBE, die nicht nur als eines der ersten populären Massenblätter im

Abb. 1-4: von links oben nach rechts unten: Ansichtskarte aus Zuckmantel (»Schön ist es, schön«; KKAB I 46) an Max Brod (1906) sowie Fotografien Kafkas im Ländlichen: in Zürau (1917), Spindelmühle (1922) und Matliary (1920/21).



Archiv Klaus Wagenbach

Die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen führen die Ausdifferenzierung von Kafkas lebensweltlich-literarischen Provinz-Wahrnehmungen und Ländlichkeits-Bildern

---

Deutschland des 19. Jahrhunderts gilt, sondern insbesondere auch mit Dorfgeschichten aufwartete: »Ich habe jetzt, Liebste, nach langer Zeit wieder einmal eine schöne Stunde mit Lesen verbracht. Niemals würdest Du erraten was ich gelesen habe und was mir solche Freude gemacht hat. Es war ein alter Jahrgang der Gartenlaube aus dem Jahre 1863. [...] Immer wieder zieht es mich so in alte Zeiten und der Genuß menschliche Verhältnisse und Denkweise in fertiger, aber noch ganz und gar verständlicher (mein Gott, 1863 es sind ja erst 50 Jahre her) Fassung zu erfahren, trotzdem aber nicht mehr imstande zu sein, sie von unten her gefühlsmäßig im Einzelnen zu erleben, also vor die Notwendigkeit gestellt sein, mit ihnen nach Belieben und Laune zu spielen – dieser widerspruchsvolle Genuß ist für mich ungeheuer.« (KKAB II 44) Dabei mögen es durchaus auch die von der Zeitschrift mitgeprägten »Dorf-Schemata« (Stockinger 2018: 295) gewesen sein, die Kafka den Eindruck »noch ganz und gar verständlicher« Verhältnisse vermittelten. Siehe zur Dörflichkeit der GARTENLAUBE Stockinger (2018: 273-297).

vor Augen.<sup>19</sup> Bereits im Herbst 1902, Kafka ist gerade einmal neunzehn Jahre alt, berichtet er aus Liboch an Oskar Pollak von ganz anderen Zeitwahrnehmungen und Lebensweisen, die jeweils im Gegensatz zu denen in der Stadt stehen. Dabei pflegt er einen hohen, feierlichen, ja pathetischen Ton: »Es ist eine wunderliche Zeit, die ich hier verbringe, das wirst du schon bemerkt haben und ich habe so eine wunderliche Zeit gebraucht, eine Zeit, in der ich stundenlang auf einer Weinbergmauer liege und in die Regenwolken starre« (KKAB I 16). Auf dem Land sieht er Felder, die »ganz braun und wehmütig dastehen« (ebd.); und stellt dabei in der Imagination eine vermeintlich verlorene Ganzheit zwischen Mensch, Tier und Natur wieder her. »Hast du schon gemerkt«, so fragt er seinen Freund in rhetorischer Absicht,

»wie Spätsommerschatten auf durchwühlter dunkler Erde tanzen, wie körperhaft sie tanzen. Hast du schon gemerkt, wie sich die Erde entgegenhebt der fressenden Kuh, wie zutraulich sie sich entgegenhebt? Hast du schon gemerkt, wie schwere fette Ackererde unter den allzu feinen Fingern zerbröckelt, wie feierlich sie zerbröckelt?« (Ebd.)

Gerhard Kurz (1984: 72) spricht angesichts solcher Aussagen von einem »Kult der Erde« beim jungen Kafka.<sup>20</sup> Dass dieser einen Kunstdruck mit dem Titel DER PFLÜGER, geschaffen von Hans Thoma im Jahr 1897, besaß, ist daher wohl kein Zufall und im Kontext seiner KUNSTWART-Lektüre zu verorten (vgl. Kilcher 2021: 216); dass er sich später mit Texten wie Knut Hamsuns SEGEN DER ERDE (1917) auseinandersetzen<sup>21</sup> und selbst als Bauer imaginieren sowie schließlich auch in der

---

19 Wobei gerade auch die Tagebucheinträge als Scharnier zwischen Leben und Schreiben fungieren. Das Tagebuch dient Kafka als eine »Werkstatt« (Alt 2008: 161), in der er »Erzählformen und Stoffe zu erproben« (ebd.) vermag. Siehe dazu den Beitrag von Beate Sommerfeld, die die in der Tagebuchskizze VERLOCKUNG IM DORF sowie in den Aufzeichnungen aus der Zürauer Zeit zum Ausdruck gebrachten Formen der Theatralisierung fokussiert und deren Funktionen für die erzählten Topografien analysiert. Siehe ebenfalls den Beitrag von Falk Strehlow, der VERLOCKUNG IM DORF einem *close reading* unterzieht und dabei in mehreren Stationen dem Aufeinandertreffen von Gast und Dorfbewohnern sowie den dabei erzeugten Befremdungsimpulsen nachgeht.

20 Der reicht so weit, dass Kafka auch später noch wiederholt Metaphern aus diesem Bereich heranzieht und nutzt, um seine eigene Situation zu visualisieren und sich selbst verständlich zu machen. So hält er etwa am 5. Dezember 1914 in seinem Tagebuch fest: »Ein Bild meiner Existenz in dieser Hinsicht gibt eine nutzlose, mit Schnee und Reif überdeckte, schief in den Erdboden leicht eingebohrte Stange auf einem bis in die Tiefe aufgewühlten Feld am Rande einer großen Ebene in einer dunklen Winternacht.« (KKAT 705)

21 Wobei sich Kafka insbesondere mit der Figur des Eleseus zu identifizieren schien (vgl. KKAT 846), die in Hamsuns Roman jedoch nicht allzu gut wekommt. »Armer Eleseus,

Gärtneri Dvorský in Nusle und im Institut für Pomologie, Wein- und Gartenbau in Troja ausprobieren wird, wohl ebenso wenig. In seinen privaten Bezugnahmen auf das Land, das zeigt auch seine genußvolle Lektüre der GARTENLAUBE (vgl. KKAB II 44), ist Kafka mitunter geradezu ›unkafkaesk‹.

*Abb. 5 u. 6: Hans Thomas DER PFLÜGER, der die Bearbeitung eben jener von Kafka gepriesenen »schwere[n] fette[n] Ackererde« (KKAB I 16) zeigt, sowie die Titelvignette der von Kafka rezipierten GARTENLAUBE aus dem Jahr 1863, die bereits ein Bild »fertiger« und »verständlicher« – und so zugleich auch für den Autor »gefühlsmäßig« nicht mehr nacherlebbarer (KKAB II 44) – Verhältnisse vermittelt.*



JUGEND, Heft 41 (1939), S. 801; DIE GARTENLAUBE, Heft 29 (1863)

Es zeigt sich demnach bei Kafka, dem Sommerfrischler und Landausflügler, der nicht zuletzt bei seinen zahlreichen Kuraufenthalten in Kontakt mit der Lebensreformbewegung kam,<sup>22</sup> eine gewisse idealisierende Faszination für das Landleben, die mitunter dem Geist der Zeit entspricht und zugleich von einer kulturgeschichtlichen Beständigkeit idyllisch-romantischer Vorstellungen vom Ländlichen kündigt. Kafka greift hierbei, so etwa während seines späteren Aufenthalts in Zürau, auf kulturell vermittelte Raumsemantiken von Stadt und Land zurück; er schafft sich damit eine Orientierung über räumlich anzutreffende und entsprechend erwartbare wie erfahrbare Lebensformen und -stile, mit denen u.a. soziale, temporale, moralische und nicht zuletzt metaphysische Codierungen verbunden sind: Die Bauern erscheinen als

---

er ist zerfahren und verpfuscht«, konstatiert der auktoriale Erzähler (Hamsun 1999: 327); und weiß dafür auch einen Grund anzugeben: »Das Stadtleben hatte sein Wesen gespalten, hatte ihn vornehmer gemacht als die andern, aber auch schwächer, er fühlte sich jetzt eigentlich überall heimatlos.« (Ebd.: 197) Kafka hingegen meint, dass man ihn nicht unterschätzen sollte: »Euseus hätte auch der Held des Buches werden können« (KKAT 846).

<sup>22</sup> Vgl. dazu Stach (2016: 292-308), der auch auf die Auffälligkeit verweist, dass Kafka gerade diese »so bedeutsame Komponente seines Selbstbilds« (ebd.: 306) in seinen Texten nicht thematisiert.



wahre »Edelmänner«, die »ihre Arbeit so weise und demütig eingerichtet haben, daß sie sich lückenlos ins Ganze fügt und sie vor jeder Schwankung und Seekrankheit bewahrt werden« (KKAT 840); eine »Ordnung ist hier in Tag- und Jahreszeiten« (KKAB IV 15), in die man sich einfügen könne; und die Vorstellung eines potenziell freien Lebens – »die Freiheit, die Freiheit vor allem«, heißt es in einem Brief an Brod (KKAB III 319) – scheint nahezu realisierbar zu sein.<sup>23</sup>

Diese Vorstellungen und Praktiken eines idyllischen Chronotopos, in dem sich auch aus Kafkas Perspektive zyklische Zeitstrukturen materialisiert finden und sich der eigene Lebensrhythmus entsprechend anders ausrichtet, werden ergänzt und kontrastiert von Bildern und Strukturen technisch-industrieller Provinzen, mit denen Kafka etwa auf seinen Dienstreisen in die nordböhmischen Industriegebiete, er war für die Bezirke um Friedland, Gablonz, Reichenberg (dem »Manchester Böhmens«) und Rumburg verantwortlich, in Berührung kommt.

Hier – im »technisch entwickeltsten Gebiet der Doppelmonarchie« (Hermsdorf 1984: 15) – trifft er auf eine gänzlich andere Art ländlicher Provinz, die ihn anhand der rasanten industriellen Transformation ganzer Landstriche über die Bedingungen und Auswirkungen der Modernität Böhmens nachdenken lässt.<sup>24</sup> Als stellvertretendes Beispiel dafür kann Gablonz herangezogen werden. MEYERS GROSSES KONVERSIONS-LEXIKON fasst 1907 die zeitgenössische Gestalt der Kleinstadt, in der es etwa auch »Gasanstalt, elektrische Beleuchtung und Straßenbahn« (Meyers 1907: 250) gibt,<sup>25</sup> prägnant zusammen:

---

23 Vgl. zum Aufenthalt in Zürau u.a. die entsprechenden Ausführungen in den Biographien von Peter-André Alt und Reiner Stach, die hierbei die genuine Verschlingung von Werk und Leben hervorheben. Spricht Alt etwa von Kafkas »Zürauer Eschatologie« (Alt 2008: 463), die mit der Erkundung metaphysischer Themen verbunden ist und sich u.a. in den ZÜRAUER APHORISMEN zeigt (vgl. ebd.: 454-469), so fokussiert Stach anhand der »Arche Zürau« (Stach 2015: 223) u.a. die Differenzen zur Prager Lebenswelt und die mit der ländlichen Naturnähe einhergehenden alternativen (»vormodernen«) Sozialordnungen und Zeitmodelle (vgl. ebd.: S. 223-244). Das Dorf Zürau umfasste zu jener Zeit zwischen 400 und 500 Menschen, die hauptsächlich von Getreide-, Obst- und Hopfenanbau sowie Töpferei lebten (Binder 2008: 528).

24 So hält er etwa in seinem Tagebuch am 11. November 1911 fest: »Edison hat in einem amerikanischen Interview über seine Reise durch Böhmen erzählt, seiner Meinung beruhe die verhältnismäßig höhere Entwicklung Böhmens (in den Vorstädten sind breite Gassen, Gärten vor den Häusern, bei der Fahrt durchs Land sieht man Fabriken bauen) darauf, daß die Auswanderung der Tschechen nach Amerika so groß ist und daß die einzelweise von dort Zurückkehrenden neues Streben von dort mitbringen.« (KKAT 243)

25 War Gablonz insbesondere von der Glasindustrie geprägt, so fand in den drei anderen Bezirken v.a. Textilproduktion und Maschinenbau statt.

»G. ist wichtig durch seine Industrie in Glaskurzwaren, die hier und in der Umgebung 12.000 Menschen mit Anfertigung von Glasperlen, Glasknöpfen, imitierten Edelsteinen, Beleuchtungsartikeln [...] beschäftigt und durch etwa 100 Handelshäuser in allen Weltteilen Absatz findet. [...] Außerdem sind Baumwoll- und Wollspinnerei und Weberei, Buchbinderei, Fabrikation von Kartonnagen und Zelluloidwaren, Maschinenfabrikation, Steindruckerei und Bierbrauerei vertreten.« (Ebd.)

Morphologisch geprägt ist die Stadt nicht nur von einem rasanten Wachstum der Betriebe und einer infrastrukturellen Einbindung in überregionale Wirtschaftskreisläufe durch den Bau von Eisenbahnlinien, sondern auch von sog. »amerikanischen Wolkenkratzern«, in denen ein größerer Teil der stark und schnell anwachsenden Bevölkerung wohnte und »die für die damalige Zeit so ungewöhnlich waren, daß sie innerhalb kürzester Frist zu postkartenwürdigen Touristenattraktionen avancierten.« (Wagenbach 2002: 17)

*Abb. 7 u. 8: Fabrikansicht Reichenbergs auf einer Zeichnung aus dem Jahr 1898 sowie zeitgenössische Postkarte der »amerikanischen Wolkenkratzer« in Gablonz.*



Archiv Klaus Wagenbach

In diesen Provinzen ist es keineswegs »die Freiheit, die Freiheit vor allem«, die Kafka wahrnimmt; stattdessen sind es bürokratische Systeme der Ausbeutung und Strukturen entfremdeter Arbeit in einer mechanisierten Welt, denen er sich gegenübergestellt sieht. Es geht um Arbeitsbedingungen und Produktionsverhältnisse.<sup>26</sup> Hier findet Kafka Bilder einer modernen Einpassung des Individuums in eine effektiv arbeitende Maschinerie<sup>27</sup> – und übersteigert sie mitunter zu Slapstick und Grotteske. Im Sommer 1909 schreibt er aus dem Büro und mit Briefkopf der AUVA an Max Brod:

26 Dass der Autor »die Arbeitsbedingungen und Produktionsverhältnisse des hochentwickelten Industriegebiets Böhmens« (Vogl 1990: 112) sehr genau kannte, zeigt sich auch anhand der detaillierten Beschreibungen, die sich in seinen AMTLICHEN SCHRIFTEN finden lassen.

27 Dies ist auch ganz konkret gemeint: Die Dienstreisen konfrontieren Kafka mit »mehrere[n] wirkliche[n] Modelle[n]« (Murnane 2008: 173), die z.B. als Grundlage des

»Denn was ich zu tun habe! In meinen vier Bezirkshauptmannschaften fallen – von meinen übrigen Arbeiten abgesehen – wie betrunken die Leute von den Gerüsten herunter, in die Maschinen hinein, alle Balken kippen um, alle Böschungen lockern sich, alle Leitern rutschen aus, was man hinauf gibt, das stürzt hinunter, was man herunter gibt, darüber stürzt man selbst. Und man bekommt Kopfschmerzen von diesen jungen Mädchen in den Porzellanfabriken, die unaufhörlich mit Türmen von Geschirr sich auf die Treppe werfen.« (KKAB I 108)

Es bestehen nicht nur inhaltliche Korrespondenzen und Strukturähnlichkeiten zwischen lebensweltlich wahrgenommener und literarisch erzählter Provinz,<sup>28</sup> auch formale Charakteristika des Erzählens prägen sich in Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Provinz weiter aus. Angesichts des Friedländer Schlosses, das Kafka im Februar 1911 auf einer Dienstreise beschreibt, zeigt sich sowohl eine Perspektivierung als auch eine Verunklarung seiner Erscheinung, wie sie später etwa im SCHLOSS zutage tritt (vgl. KKAS 17). So heißt es in einer häufig zitierten Skizze aus den Reisetagebüchern:

»Das Schloß in Friedland. Die vielen Möglichkeiten, es zu sehn: aus der Ebene, von einer Brücke aus, aus dem Park, zwischen entlaubten Bäumen, aus dem Wald zwischen großen Tannen durch. Das überraschend übereinander gebaute Schloß, das sich wenn man in den Hof tritt lange nicht ordnet da der dunkle Epheu, die grauschwarze Mauer, der weiße Schnee, das schieferfarbene Abhänge überziehende Eis die Mannigfaltigkeit vergrößert.« (KKAT 935)

---

Apparats der Erzählung IN DER STRAFKOLONIE gedeutet wurden: »von einer Holzhobelmaschine über eine Maschine zur Uhrenherstellung mit scharfen, bohrenden Nadeln bis hin zu einem Phonographen« (ebd.). Mit den Verschrungen, die technische Apparaturen erzeugen können, ist Kafka nicht zuletzt aufgrund seiner Arbeit an einem Text wie UNFALLVERHÜTUNGSMASSREGELN BEI HOLZHOBELMASCHINEN, den er im Jahr 1909 verfasste und der später von weiteren Texten u.a. zur Unfallverhütung in der Landwirtschaft (1912) und in Steinbruchbetrieben (1914) ergänzt wurde, vertraut. In diesem Sinne ist den »Technik-Bilder[n] Kafkas«, so resümiert Klaus Hermsdorf (1984: 33), auch »der Erfahrungspunkt eingeschrieben, vom dem er dem neuen Zeitalter begegnete« und der zugleich dessen »Kehrseite« zeigte; und dies ist eben Kafkas Tätigkeitsbereich als Angestellter der AUVA.

- 28 So findet sich etwa die Situation individueller Bewegungslosigkeit im Schnee, die im SCHLOSS wiederholt angesprochen wird (vgl. KKAS 17, 21, 27 u.ö.), bereits in Nordböhmen vorgeprägt und vorerzählt. Am 5. Februar 1911 schreibt er aus Friedland an Oskar Baum: »Heute war ich in Neustadt an der Tafelfichte einem Ort wo man in den Hauptgassen mit unaufgeklappten Hosen ganz im Schnee stecken bleibt, während, wenn die Hosen aufgeklappt sind, der Schnee untendurch bis an die Knie steigt.« (KKAB I 133) Und er ergänzt: »Hier könnte man glücklich sein.« (Ebd.)

*Abb. 9 u. 10: von Kafka verwendete Ansichtskarte (vom 4. Februar 1911 an Elli und Karl Hermann in Prag) des Schlosses in Friedland sowie eine zeitgenössische Abbildung, die es oberhalb einer Feintuchfabrik zeigt.*



Archiv Klaus Wagenbach

Kafka kannte also gleichermaßen die Heterogenität wie auch die perspektivische Abhängigkeit des Ländlich-Provinziellen, und zwar von seinen eigenen Ausflügen und Reisen, aus den Sommerfrischen und Kuraufenthalten, aber ebenso von seinen Dienstreisen in die industrialisierten nordböhmischen Provinzen als Beamter der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt; und nicht zuletzt in vermittelter Weise auch aus den diversen literarischen-künstlerischen sowie alltagsweltlich-familiären Erzählungen. Wollte man Kafka selbst als kulturgeschichtliche Figur deuten, dann ließe sich wohl sagen: In seiner Person fällt, und zwar etwas untypisch für jene Zeit des zunehmenden Stadt-Land-Gegensatzes, die Wahrnehmung und Erfahrung der Ausdifferenzierung und Pluralisierung der Provinz sowie der Herausbildung differenter Ländlichkeiten zusammen. Sind dabei einerseits Prozesse einer Romantisierung und Re-Romantisierung des Ländlichen zu beobachten, die beiderseits in Abgrenzung zur Stadt das provinzielle Landleben als ein ›Anderes‹ konstruieren, das die Erfahrungen der Moderne vermeintlich negiert und kompensiert, so zeigt sich andererseits doch ein genuin modernes Landleben, das etwa in den nordböhmischen Provinzen, in denen Kafka auf seinen Dienstreisen war, seine Vorbilder finden mag. Oder anders gesagt: In den Provinzen sieht er sowohl Höfe und Fabriken als auch Schlösser und Steinbrüche.

## HANDLUNGSRÄUME

Kafkas Provinzen können aus sozial- und kulturgeschichtlicher Perspektive als Zeichen und Symptome für den beschleunigten Wandel wie auch für die zunehmende Ausdifferenzierung von Ländlichkeiten gesehen werden. Einerseits nimmt Kafka die für den Beginn des 20. Jahrhunderts typische Gegenüberstellung von Stadt und Land auf und reproduziert sie mitunter; gerade in seinen Briefen und Tagebüchern wird sie in Kontexten der Beschreibung der eigenen Situation wiederholt in Szene gesetzt. Andererseits verkompliziert Kafka diese Gegenüberstellung und unterwandert sie schließlich; und zwar insbesondere in und mit seinen literarischen Provinzen. Die lebensweltlich wahrgenommene und erfahrene Heterogenität des Ländlichen tritt hier in ein weiteres Spannungsverhältnis, in dasjenige zur Literatur. Bzw. genauer gesagt: Sie befindet sich schon immer in diesem Spannungsverhältnis.<sup>29</sup>

Wäre Josef K. also wirklich geholfen, wenn er den Rat des Onkels angenommen und aufs Land gegangen wäre? Es ist arg zu bezweifeln. Die romantischen Landschaften, die Kafka in seinen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen mitunter selbst produziert – und so auch die Romantisierung, die er auf dem Lande praktiziert<sup>30</sup> –, sind in seiner literarischen Prosa deutlich gebrochen. In ihr finden sich sowohl Schilderungen von unwirtlichen Verhältnissen und sozialen Verwerfungen als auch metareflexive Auseinandersetzungen mit den kulturellen Praktiken des Verstehens und des Schreibens. Kafkas literarische Dorf- und Landbilder erschöpfen sich daher keineswegs in den gängigen Formen der Romantisierung und Idyllisierung, die in jener Zeit ihres Entstehens gerade im Zuge einer zunehmenden Beschleunigung und

---

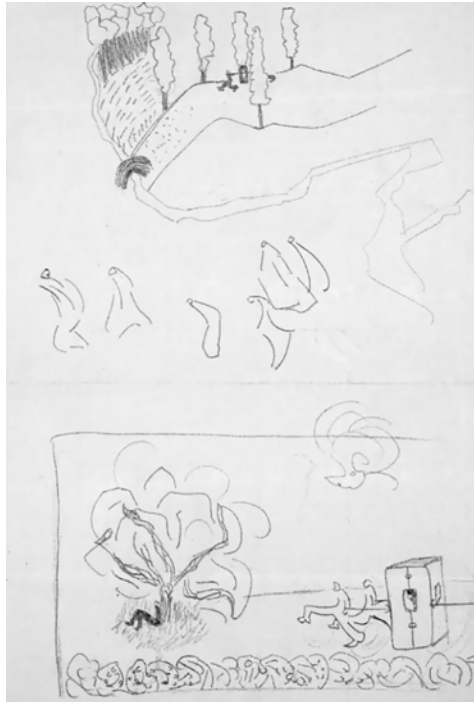
29 Bereits Max Brod hatte den sog. Prager Kreis nicht nur gegen die mittlerweile zum Stereotyp verhärtete These seiner vermeintlich dreifachen Ghettoisierung, sondern auch gegen den Vorwurf, »dass der Prager Dichtung als ›Stadtliteratur par excellence jede Kommunikation mit der Natur mangelte« (Brod 1966a: 37) in Schutz genommen. Wenn gleich Brods Widerspruch natürlich in eine andere Richtung zielt, so muss man gar nicht darauf verweisen, was Kafka »über die Schmetterlinge im Böhmerwald« (ebd.) – die ohnehin »nur« kurz auf einer Postkarte erwähnt werden (vgl. KKAB I 86f.) – sowie »an unzähligen anderen Stellen über die Schönheit, die gesegnete Frische und Gesundheit der Natur schreibt« (Brod 1966a: 37), wenn man sich kritisch mit der These der ›Stadtliteratur par excellence« (Brod verneint ja vielmehr deren Naturferne) auseinandersetzen möchte. Es genügt ein Blick in die so vielfach gelesenen und interpretierten Texte Kafkas.

30 Vgl. zu Kafkas Tätigkeiten in Zürau Stach (2015: 236). Es ließe sich hierbei wohl auch von einer Art ›performing rurality« (vgl. dazu Edensor 2006) sprechen, durch die als ›typisch« ländlich bzw. bäuerlich erachtete Praktiken auf einer ›Alltagsbühne« ›aufgeführt« werden. Entsprechend wäre Kafkas Tagebuchnotiz zum Zürauer Bauern Lütner – »Theatralisch das Ganze« (KKAT 841) – auch auf den Autor selbst zu beziehen.

Urbanisierung der Lebenswelten neue Konjunktur erhalten und schließlich den Stadt-Land-Dualismus »fest im Quellcode der Moderne« (Höhne 2015: 39) verankern.

Diese weiterführende Ausdifferenzierung und Verkomplizierung zeigt sich an mehreren Beispielen, die vom Früh- bis zum Spätwerk reichen. So etwa in der *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES*,<sup>31</sup> einem der wenigen Texte, die explizit auf die Heimatstadt Kafkas verweisen. In diesem flüchtet der namenlose Ich-Erzähler aus einer städtischen Gesellschaft und spaziert mit einem Bekannten durch die Prager Straßen auf den Laurinzberg. Dabei tritt hier, im Übergang vom städtischen Raum in die ländliche Landschaft, die zugleich auch eine neue Welterfahrung mit sich bringen wird, eine Vision erzählerischer Kontrolle über die Topographie zutage.

*Abb. 11: BLATT MIT ZWEI ZEICHNUNGEN von Franz Kafka, das ca. 1905 entstanden ist und landschaftliche Szenen mit u.a. Spaziergänger und Sänfte zeigt, die an die BESCHREIBUNG EINES KAMPFES erinnern.*



The National Library of Israel, Max Brod Archive

31 Siehe den Beitrag von Irina Wutsdorff, die den mehrfach verschachtelten Textaufbau der *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES* analysiert und dabei die semantischen Bewegungen des Textes, mit denen die zentralen Gegensätze von Natur und Kultur sowie Stadt und Land unterlaufen werden, nachvollzieht.

Der autodiegetische Erzähler befindet sich nun in einem Raum, der seiner eigenen poetischen Gestaltungskraft gehorcht und sich nach seinem Bilde entfalten lässt.<sup>32</sup> Der Anstieg der »Landstraße« (KKAN I 73) gefällt ihm; also lässt er sie »noch steiniger und steiler werden« (ebd.). Die abendliche Bewegung sorgt für Gesundheit; also lässt er einen starken Gegenwind aufkommen. Er liebt Fichtenwälder; also läuft er durch Fichtenwälder. Der (Erzähl-)Raum wird dem Erzähler verfügbar und ist von ihm kontrollierbar. Er vermag es zumindest kurzzeitig, die »noch unfertige Gegend« (ebd.) mit seinen Vorstellungen und Vorlieben auszufüllen.

Dass diese Vorstellungen und Vorlieben einer selbstgeformten (romantischen) Ideallandschaft jedoch nicht wirklich greifen, zeigt sich nicht nur im weiteren Verlauf der Erzählung, sondern auch in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE; und zwar anhand der Abneigung des Protagonisten Eduard Raban, aufs Land zu fahren.<sup>33</sup> Diese Abneigung richtet sich u.a. gegen die dort vermeintlich vorherrschenden und gebotenen Tätigkeiten des Romantisierens und Idyllisierens: »vom Mond zu reden und Seligkeit zu empfinden und schwärmend auf Schutthaufen zu steigen, dazu bin ich doch zu alt, um nicht ausgelacht zu werden« (ebd.: 15), sagt sich Raban in dieser Satire auf romantische Deutungsmuster, die die Wahrnehmung des Landes ebenso wie die Praktiken in ihm kulturell vorprägen.

Auch in späteren Erzählungen aus dem Nachlass wie etwa BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER geht es u.a. um die in den »Geschichten eingeschriebene Problematik der Deutung selbst« (Wagner 2010: 252).<sup>34</sup> Diese Problematik ergibt sich nicht nur aus den mehrfach thematisierten Kommunikationsmedien und -akten,<sup>35</sup> sondern ebenfalls aus dem unüberbrückbaren Abstand von Peripherie und Zentrum, der hier, wie auch in der von Max Brod so betitelten Erzählung DIE ABWEISUNG, in

---

32 In Fassung B wird diese Stelle durch einen weiteren expliziten metafikionalen Hinweis eingeleitet, der zum einen die Geschichten in Aktion treten lässt und zum anderen ihre spezifische Form anspricht. Kurz bevor sich der Erzähler in einer grotesken Szene auf die Schultern seines Bekannten schwingt und auf diesem den Berg hinauf reitet, ruft er aus: »Los mit den Geschichten. Ich will nichts mehr in Brocken hören. Erzählen Sie mir alles, von Anfang bis zu Ende.« (KKAN I 139f.)

33 Siehe dazu den Beitrag von Marc Weiland, der das Erzählfragment im Kontext des modernen Projekts urbaner Reichweitenvergrößerung mittels Infrastrukturen verortet und der damit verbundenen Neujustierung von Raumwahrnehmung und -erschließung nachgeht.

34 Siehe dazu den Beitrag von Filip Charvát, der die rhetorischen Strategien und Stilprinzipien der Rede in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER sowie die damit erzeugten semantischen Gesten des Textes analysiert.

35 Gesprochen wird z.B. explizit vom Akt des »Nachbuchstabieren[s]« (KKAN I 344) sowie von Auseinandersetzungen mit »den Büchern der Alten« (ebd.: 347), den »Bildern der Künstler« (ebd.) und »den vielen Schriften« (ebd.: 355).

der chinesischen Provinz in Szene gesetzt wird. Es sind Bilder eines »leeren Landes« (Kimmich 2021). Räumliche Struktur und metafiktionale Reflexion sind dabei aufeinander bezogen und ineinander verschränkt: »kein Märchen« (KKAN I 350) reiche an die Größe des Landes heran; und bezeichnenderweise ist es die als »Sage« (ebd.: 351) betitelte KAISERLICHE BOTSCHAFT, die – als integraler Teil von BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER – den Abstand eben mit ihrer Geschichte vorstellbar machen soll. Insofern kein direkter oder aber nur ein zeitlich stark versetzter Kontakt zum Zentrum besteht, muss die dadurch entstandene Leerstelle durch Deutungen und Mutmaßungen ausgefüllt werden. Das Land wird somit von all den Geschichten, die auf und in es projiziert werden, gleichermaßen überformt und doch auch hervorgebracht.

Gerade die Deutung der Texte Kafkas erzeugt bekanntermaßen, ob sie nun auf dem Land spielen oder nicht, grundsätzliche Probleme. Allerdings haben die Dorf- und Landgeschichten des Autors doch ihre eigene Spezifik, insofern die in und mit ihnen entworfenen (ruralen) Raumbilder und -strukturen zentrale Deutungsfragen aufwerfen.<sup>36</sup> So etwa auch im LANDARZT.<sup>37</sup> Am 25. September 1917 hält Kafka im Tagebuch seine spezifische poetische Anspruchshaltung fest. Ihm zufolge gehe es darum, »die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche [zu] heben« (KAAT 838); ein Anspruch, der bemerkenswerterweise gerade zur Zeit seines Aufenthalts in Zürau besonders explizit wird und den er in eben jener Erzählung vom Landarzt zumindest zeitweilig befriedigt fand. Es zeigt sich hier auch eine verstärkte Hinwendung zu einem Universalismus, der zum Wesentlichen vordringen will. In einem Brief an Felice Bauer vom 30. September 1917 schreibt Kafka:

---

36 Das zeigt sich nicht etwa nur in der literaturwissenschaftlichen Interpretationsgeschichte, sondern auch in der Geschichte der künstlerischen Rezeptionen und Aneignungen der Texte. Siehe dazu den Beitrag von Christian Drobe, der anhand von Alfred Kubins LANDARZT-Illustrationen einen Blick auf frühe Kafka-Interpretationen und -Aneignungen im Medium der künstlerischen Graphik wirft und dabei die Bildsprache des grotesken Realismus im Kontext existenzieller Sinnsuche der Zwischenkriegszeit verortet. Siehe ebenso den Beitrag von Monika Schmitz-Emans, die sich anhand einer Graphic Novel und eines Zeichentrickfilms der späten Aneignungsgeschichte des LANDARZTS widmet und dabei die Visualisierungen der von Kafka erzeugten Zwischen- und Übergangsräume des Ländlichen, die durch traumartige, mythische und märchenhafte Figuren und Ereignisse gekennzeichnet sind, fokussiert.

37 Siehe dazu den Beitrag von Luca Crescenzi, der den paradox anmutenden Raumstrukturen und Zeitwahrnehmungen im LANDARZT-Zyklus ebenso nachgeht wie der dabei aufgeworfenen Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Tier. Siehe dazu ebenfalls den Beitrag von Manfred Weinberg, der die in der Novelle in Szene gesetzten Unordnungen des Ländlichen mit den geordneten Verhältnissen des Städtischen, wie sie sich in Schnitzlers TRAUMNOVELLE zeigen, vergleicht.



»Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe, so ergibt sich, daß ich nicht eigentlich danach strebe ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen sondern, sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen, sie auf einfache Vorschriften zurückzuführen« (KKAB III 333).<sup>38</sup>

Für die In-Szene-Setzung eben jener Grundlagen und Überblicke wird Kafka schließlich Dörfer und Provinzen als Modellräume – quasi zur Kondensierung und Darstellung anthropologischer, sozialer und metaphysischer Sachverhalte und Strukturen – nutzen. Gerade das Modell des Dorfes zeichnet sich durch seine besondere ›Erzählbarkeit‹ aus; hier finden nicht nur wiederkehrend direkte Kontakt-szenen der Bewohner statt, das Geschehen ereignet sich üblicherweise in einem überschaubaren Rahmen. Auch dadurch werden die sowohl von Benjamin (1991a: 418) als auch von Adorno (1977: 262) bemerkten ›Versuchsanordnung[en]‹ des Kafkaschen Erzählens hervorgebracht; auch dadurch lässt sich die von Kafka in Spindelmühle so konstatierte ›Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung‹ (KKAT 892) überwinden und ›eine höhere Art der Beobachtung‹ (ebd.) schaffen, die ›ihren eigenen Gesetzen der Bewegung‹ (ebd.) zu folgen vermag. Das Dorf fungiert als ein ›hermetischer Ordnungsraum‹ (Alt 2008: 599), in dem Vormoderne (etwa die traditionsverhaftete und homogene Dorfgemeinschaft) und Moderne (etwa das hochgradig unübersichtliche bürokratische System des Schlosses) aufeinander treffen und zugleich ineinander verschmelzen. Das geschieht literatur- und kulturgeschichtlich nicht von ungefähr. Denn spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, als das Genre der literarischen Dorfgeschichte<sup>39</sup> erfunden und recht schnell populär wurde, fungieren imaginäre Dörfer als fiktionale Modelle, die in einem überschaubaren Raum einen begrenzten Mikrokosmos erzeugen und diesen zugleich allegorisch übertragbar und reflektierbar machen. Das Dorf im SCHLOSS bietet vor diesem Hintergrund ein mehrschichtiges Modell, das unterschiedliche allegorische Deutungen ermöglicht: vom Sinnbild bürokratischer Ordnungssysteme und gesellschaftlicher Machtapparate über die Darstellung innerpsychischer

---

38 Siehe für einen prägnanten Überblick über Kafkas literarische Tierwelt den Beitrag von Reiner Stach, der den Wandel der Tierdarstellungen im Gesamtwerk nachzeichnet und dafür insbesondere Kafkas Aufenthalt in Zürau als bedeutsam und einflussreich hervorhebt. Siehe zu Kafkas ›Mäusebriefen‹ aus Zürau sowie den damit verbundenen literarischen Texten den Beitrag von Eva Haude, die dabei zugleich der Transformation von ländlicher Erfahrung in Literatur nachgeht.

39 Dabei ließe sich das SCHLOSS, wie Claudia Liebrand in ihrem Beitrag ausführt, auch als literarische Dorfgeschichte verstehen, die Modernisierungsprozesse reflektiert und dabei zugleich in einem Raum zwischen Vormoderne und Moderne situiert ist.

Strukturen sowie hermeneutischen Verstehens und/oder poetischen Schreibens bis zur Verbildlichung der Suche nach göttlicher Gnade oder metaphysischer Erkenntnis.<sup>40</sup> Dabei erzählt es auch davon, wie Wissen (und/oder Gerüchte) in Gesellschaften zirkuliert und wirkt,<sup>41</sup> wie Macht erzeugt und ausgeübt wird, wie mit Fremden umgegangen wird oder wie Menschen überhaupt erst zu ›Fremden‹<sup>42</sup> gemacht werden und welche perspektivischen Gebundenheiten dabei wirken.<sup>43</sup> Hier finden sich Darstellungen, die sowohl vom »Alltäglichs[n]« (Benjamin 1991a: 410) und »Allergemeinsten« (Arendt 2019a: 101) als auch von »überaus präzisen Seltsamkeiten« (Benjamin 1991b: 678) sowie »höheren weiteren Ordnungen« (ebd.: 680) handeln. Dass sich nun aber auch dieser modellhafte Ordnungsraum, der vom Protagonisten K. innerhalb des Romans beständig durch- und vermessen wird,<sup>44</sup> all jenen Versuchen entzieht,<sup>45</sup> die darauf abzielen, Kontrolle über ihn zu erlangen, das kann schon wieder als nahezu ›realistische‹ Schilderung einer Grunderfahrung des Menschen in der Moderne gelten.<sup>46</sup>

---

40 Siehe für eine prägnante Zusammenstellung der gängigen Deutungen des Romans Schmitz-Emans (2010: 138-143).

41 Siehe den Beitrag von Lena Marie Brinkmann, die die zentrale Institution der dörflichen Netzwerkbildung sowie Wissenserzeugung und -vermittlung – die Kneipe – in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt und dabei die Bedeutung der dort verorteten Frauenfiguren, die einen Gegenpol zur modernen Verwaltung und zu den männlichen Beamten bilden, hervorhebt.

42 Siehe den Beitrag von Marcus Twellmann, der DAS SCHLOSS aus migrationswissenschaftlicher Perspektive in den Blick nimmt und feststellt, dass die geschilderten gesellschaftlichen Modellsituationen eine bemerkenswerte Nähe zur Soziologie des Fremden aufweisen.

43 Siehe den Beitrag von Christoph Sauer, der den Roman als ethnologische Dorfgeschichte liest und dabei dessen strukturelle Verwandtschaft zur ethnologischen Dorferkundung herausarbeitet.

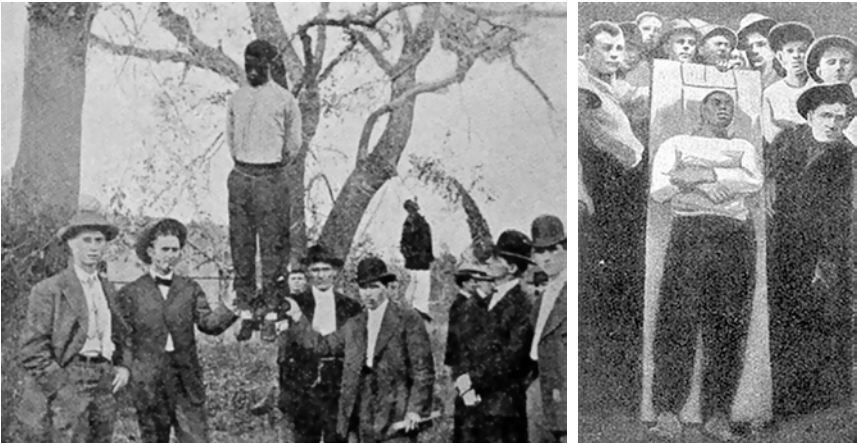
44 Siehe den Beitrag von Claudia Schmitt, die anhand eines Vergleichs der Adaptionen von Rudolf Noelte (1968) und Michael Haneke (1997) den filmischen Darstellungen der Raumstrukturen des SCHLOSS-Romans nachgeht und dabei die in und mit ihnen vorgenommenen Interpretationen und Aktualisierungen des Textes analysiert.

45 Siehe dazu den Beitrag von Joseph Vogl, der die Raumstrukturen des Romans in ihrem beständigen Wechsel aus Grenzziehung und -überschreitung beleuchtet und dabei die fortlaufenden Defigurationen, die schließlich zu einem mehrfachen Entzug von Gewissheiten führen, betont.

46 Wobei nicht zuletzt dieser Kontroll- und Machtverlust im Laufe der Rezeptionsgeschichte Kafkas auch recht häufig als »prophetisch« (Benjamin 1991b: 678) verstanden wurde, als »Propheseizung einer Zukunftswelt« (Arendt 2019b: 246), die auf »eine[r] nüchterne[n] Analyse von Grund-Strukturen, die heute offenbar geworden sind« (ebd.), basierte.

Eine realitätsbezogene poetische Topographie, die sowohl die Moderne auf dem Land thematisiert, indem sie gegenwärtige Entwicklungen weiterdenkt und ›hochrechnet‹, als auch auf soziale Verwerfungen anspielt, entwirft Kafka ebenfalls in DER VERSCHOLLENE. Bei seiner Arbeit am Text, der auch von einer Reise durch die amerikanischen Provinzen sowie dem damit einhergehenden sozialen Abstieg des Protagonisten Karl Roßmann berichtet, griff Kafka, der bekanntlich nie in Amerika war, u.a. auf Arthur Holitschers Reisebericht AMERIKA – HEUTE UND MORGEN (1912) zurück. Kafkas Amerika ist daher sowohl ein »imaginiertes« (Engel 2010: 177) als auch ein »erlesenes« (ebd., mit Bezug auf Binder 1983: 75). Auf diesen zweiten Aspekt verweist u.a. der von Kafka übernommene Schreibfehler, der sich in seinem ›Teater von Oklahama‹<sup>47</sup> findet; lautet doch eine Bildunterschrift bei Holitscher in entsprechender Weise: »Idyll aus Oklahama« (Holitscher 1912: 367). Allerdings zeigt dieses Idyll – und so auch eine zwei Seiten später reproduzierte Postkarte (vgl. ebd.: 369) – nun keineswegs eine liebeliche Landschaft, sondern vielmehr die Folgen eines Lynchmords: stolz posierende weiße Männer neben jeweils einem erhängten bzw. toten schwarzen Mann, der wie eine Trophäe ausgestellt und vorgezeigt wird.

*Abb. 12 u. 13: »Idyll aus Oklahama« (Holitscher 1912: 367) sowie Postkarte, die »in Tausenden von Exemplaren hergestellt und versandt« (ebd.: 369) wurde.*



Holitscher (1912: 367 und 369)

In seiner sozial- und auch medienkritischen Darstellung berichtet Holitscher von einem erbitterten Rassismus, der die schwarze Bevölkerung an den Rand der Gesellschaft drängt (bzw.: außerhalb ihrer verortet) und medial z.B. dadurch zum Ausdruck

<sup>47</sup> Das von Brod auch wirkmächtig, aber ohne Textgrundlage, sondern sich auf Aussagen Kafkas stützend, als ›Naturtheater von Oklahama‹ betitelt wurde.

gebracht wird, dass Zeitungen – »auf der Jagd nach dem Pittoresken« (ebd.: 367) – kommentarlos »Lynchgerichte« (ebd.) beschreiben. Der von Karl während der Aufnahme-prozedur ins ›Teater von Oklahama‹ angenommene Name »Negro« (KKAV 402) mag dabei auf den Bericht, in dem Holitscher immer wieder das Wort »Neger« verwendet (Holitscher 1912: 366ff. u.ö.), mitsamt der gezeigten Szene anspielen und zugleich ein pessimistisches Bild bezüglich der weiteren Entwicklung des Protagonisten, der sich nunmehr womöglich auf der untersten sozialen Stufe angekommen sieht,<sup>48</sup> entwerfen.<sup>49</sup> Von einem Fluchtraum oder gar Sehnsuchtsort, der im Ländlichen auffindbar wäre, kann keine Rede mehr sein.

Wenngleich sich in den Natur- und Ländlichkeitsbildern Kafkas auch, wie Schramm (2013) u.a. anhand von Szenen aus DER PROCESS, DAS SCHLOSS und EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT darlegt, »Ansätze einer Modernitätskritik« (ebd.: 232) zeigen, die »mit der Vorstellung einer natürlichen, sich jeder rationalen Erkenntnis entziehenden Unmittelbarkeit arbeiten« (ebd.) und dementsprechend auch »dem Motivkomplex von Land und Natur [...] durchaus die Funktion einer utopischen Gegenwelt« (ebd.: 228) zuweisen,<sup>50</sup> so zeigen sich in der Gesamtschau auf die Texte

---

48 Dabei wird von Holitscher die gesellschaftliche Situation – und damit auch das »Lynchen« (Holitscher 1912: 366) – sowohl räumlich verortet als auch kapitalismuskritisch angesprochen; er führt in diesem Kontext nicht zuletzt, und auch dies ließe sich als Impuls für Kafkas Roman sehen, die Interessen »weißer Kapitalisten« (ebd.) an, die mit den »Eisenbahnen und Fabriken, Land und Agrikulturunternehmungen« (ebd.) verbunden sind.

49 Wogegen Brod ein optimistisches Ende nahelegt: »Mit rätselhaften Worten deutete Kafka lächelnd an, daß sein junger Held in diesem ›fast grenzenlosen‹ Theater Beruf, Freiheit, Rückhalt, ja sogar die Heimat und die Eltern wie durch paradiesischen Zauber wiederfinden werde« (Brod 1935: 311), was wiederum in Widerspruch zu einer Tagebuchaufzeichnung vom 30. September 1915 steht, der zufolge Roßmann »strafweise umgebracht« (KKAT 357) werden sollte.

50 Als eine ähnlich veranlagte Gegenwelt ließe sich auch, wie Manfred Engel anführt, die in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER visualisierte »Gemeinschaftsutopie« (Engel 2012: 233) verstehen – d.h.: als Entwurf einer symbolischen Weltordnung, »die der rationalen und funktional wie wertlogisch ausdifferenzierten Weltordnung der Moderne vorausgeht« (ebd.: 227) und auf »die Etablierung von Gemeinschaft« (ebd.) abzielt. Demgegenüber führt Kimmich an, dass Kafkas Text »die Entstehung einer ›Gemeinschaft‹ im Sinne von Helmuth Plessner als einen totalitären und autoritären Akt [beschreibt]« (Kimmich 2009: 301). Dabei zeigt sich bereits bei diesen beiden Interpretationen die mit der Konzeption von (prototypisch: dörflicher) Gemeinschaft verbundene Ambivalenz. Darüber hinaus hebt Joseph Vogl hervor, dass sich bei Kafka insbesondere im Spätwerk vermehrt Bezugnahmen auf und Suchen nach Volk, Heimat und Gemeinschaft beobachten lassen, die jedoch »nur mittelbar auf den ideologischen Horizont des Jahrhundertbeginns zurück-

doch ebenso auch soziale Verwerfungen und Missstände in die Ländlichkeiten eingeschrieben. Sie bilden darüber hinaus keine quasi-natürlichen Gegenwelten, die von den Erfahrungen der Moderne getrennt wären und diese zugleich zu kompensieren suchten. Stattdessen sind sie mit Strukturen der Moderne durchzogen.<sup>51</sup>

So kann etwa Kafkas Romanfragment auch mit seinen Dienstreisen als Angestellter der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt in Verbindung gebracht werden.<sup>52</sup> Hier begegnen ihm in eigener Anschauung Vorbilder für die Modernität seines Amerikas. So wird etwa Karl auf seinem Weg nach Ramses mit einer Landschaft konfrontiert, die in ihrer Zusammensetzung an die industrialisierten Landschaften der nordböhmischen Provinz, man denke nur an die Fabriken und ›amerikanischen Wolkenkratzer‹ in Gablonz, gemahnt:

»An der Seite der Straße lagen schlecht bebaute Felder, die sich um große Fabriken hinzogen, die dunkel angeraucht im freien Lande standen. In den wahllos hingestellten einzelnen Mietskasernen zitterten die vielen Fenster in der mannigfaltigsten Bewegung und Beleuchtung und auf allen den kleinen schwachen Balkonen hatten Frauen und Kinder vielerlei zu tun, während um sie herum, sie verdeckend und enthüllend, aufgehängte und hingelegte Tücher und Wäschestücke im Morgenwind flatterten und mächtig sich bauschten. Glitten die Blicke von den Häusern ab, dann sah man Lerchen hoch am Himmel fliegen und unten wieder die Schwalben nicht allzuweit über den Köpfen der Fahrenden.« (KKAV 142f.)

Bemerkenswerterweise wird der aus Prag stammende Protagonist gerade hier, also nicht etwa im städtischen Kontext, sondern vielmehr auf einer »Landstraße« (ebd.: 142),<sup>53</sup> ganz explizit »an seine Heimat« (ebd.: 143) erinnert.

---

verweisen und doch in die Sedimente historischer Erfahrung eingebunden sind« (Vogl 1990: 196). Bemerkenswerterweise erscheinen hierbei gerade Gemeinschaften als »Platzhalter der modernen Lebenswelt« (Engel 2019: 67), obwohl sie doch in den kulturellen Diskursen üblicherweise – und zwar als »Reaktion auf die krisenhafte Erfahrung modernen gesellschaftlichen Lebens« (Dirnhirn 2023: 4) – eher als vormodern konzipiert sind.

51 Siehe zum Zusammenhang von Land und Moderne den Beitrag von Werner Nell, der anhand der Reflexionsfigur der Land-Gespenster eine doppelte Perspektivierung vornimmt und dabei der Geisterhaftigkeit der Figuren wie auch der Räume in den Erzählungen Kafkas nachgeht.

52 Entsprechend ist Kafkas Hinwendung zur formal anspruchsvolleren Romanform auch als »Folge [...] eines thematischen Zuwachses durch die Erweiterung des persönlichen und gewissermaßen lokalen Erfahrungshorizonts« (Hermsdorf 1984: 45), die mit seiner Berufstätigkeit einherging, gedeutet worden.

53 Das Motiv der Landstraße wäre dabei, das sei nur am Rand erwähnt, auch einer genaueren Betrachtung wert. Es spielt u.a. in der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES (KKAN I 73, 140),

## RURBANE RÄUME

Kafkas Bezeichnung Prags als »Mütterchen mit Krallen« hat einige Berühmtheit erlangt. Immer wieder wird die Formulierung aus einem Brief vom 20. Dezember 1902<sup>54</sup> an Oskar Pollak herangezogen, wenn es um den Einfluss der Stadt auf den Autor geht. Was dabei allerdings immer wieder übersehen wird bzw. unbeachtet bleibt: Direkt im Anschluss an das Zitat findet sich Kafkas erste überlieferte Erzählung – er selbst bezeichnet sie als »vertrackte Geschichte vom schamhaften Langen« (KKAB I 17f.) –, die eben »in einem alten Dorf« (ebd.: 18) spielt.<sup>55</sup> Bemerkenswert daran ist nicht nur, dass hier bereits Themen, Strukturen und Motive angelegt sind, die sich ebenso in den späteren Texten zeigen, sondern auch ein nahezu unvermittelter Übergang zwischen Stadt und Land im Akt des Schreibens. Beide gehen hierbei – trotz (oder vielleicht auch: wegen) ihrer scharfen Kontrastierung innerhalb des Texts – auseinander hervor und sind im Übergang von Text zu Leben miteinander verknüpft. Gerade der Antagonismus von Stadt und Land, den Kafka in seinen Tagebüchern und Briefen pflegt,<sup>56</sup> trägt damit doch – und zwar in einer nur vermeintlich paradoxen performativen Wendung – die Basis für die Verschränkung dieser beiden in sich. Die imaginäre Abgrenzung sorgt in ihrer performativen Ausführung für eine lebensweltliche Verbindung beider; schließlich ist es der Stadtbewohner Kafka, der den idealisierten Raumsemantiken folgt und ganz konkret aufs Land geht. Beide bilden, wenn man so sagen will, eine ineinander verwobene Sinnprovinz, die wiederum auf die »rurbane« Struktur der Imaginations- und Handlungsräume Kafkas verweist.<sup>57</sup>

---

im VERSCHOLLENEN (KKAV 108, 126ff.), im LANDARZT (KKAD 252), im SCHLAG ANS HOFTOR (KKAN I 362) und im SCHLOSS (KKAS 7, 17, 186, 339ff.) eine Rolle.

- 54 »Prag läßt nicht los. Uns beide nicht. Dieses Mütterchen hat Krallen. Da muß man sich fügen oder –. An zwei Seiten müßten wir es anzünden, am Vyšehrad und am Hradschin, dann wäre es möglich, daß wir loskommen. Vielleicht überlegst Du es Dir bis zum Karneval.« (KKAB I 17)
- 55 Siehe den Beitrag von Csilla Mihály, die ausgehend von dieser kurzen Erzählung das Verhältnis von Stadt und Land in DER VERSCHOLLENE, DER PROCESS und DER SCHLAG ANS HOFTOR analysiert und auf die physischen wie psychischen Bewegungen der Protagonisten bezieht.
- 56 Max Brod etwa wird deutlich später, in einem Tagebucheintrag vom 1. Juli 1918, einen Brief Kafkas mit der lapidaren Bemerkung »Land gegen Stadt« kommentieren (Brod 1966b: 149).
- 57 Als »rurban« werden hier Verbindungen und Verschränkungen von »Urbanem« und »Ruralem« in ihren jeweiligen materiellen und immateriellen, symbolischen und performativen Dimensionen verstanden. Dies umfasst u.a. Urbanisierungs- und Ruralisierungsprozesse,

Diese ›rurbanen‹ Imaginations- und Handlungsräume sind in einer Phase des gleichermaßen immer noch anhaltenden bzw. fortlaufenden Übergangs zu verorten, in der sich neue und zunehmend komplexe Stadt-Land-Verhältnisse der wechselseitigen Bezugnahme sowie der gegenseitigen Infiltration und Durchdringung mittels Symbolen, Praktiken, Strukturen und Dingen ausbilden. Dies betrifft technische und kulturelle Erschließungen des Ruralen aus den Perspektiven des Urbanen, wie sie etwa in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE sowie im DORFSCHULLEHRER beschrieben sind, ebenso wie diverse Migrationsbewegungen vom Ländlichen ins Städtische, wie sie etwa in KINDER AUF DER LANDSTRASSE vorbereitet werden und in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN als Figuren im Stadtbild sowie in VOR DEM GESETZ in der Personifikation des Manns vom Lande auftauchen; mithin also beiderseits Entwicklungen einer diskontinuierlich und heterogen verlaufenden ›Rurbanisierung‹, die von Kafka in ihren dialektischen Bewegungen fokussiert und reflektiert wird. Ansätze und Prozesse einer Urbanisierung des Ruralen gehen mit Ansätzen und Prozessen einer Ruralisierung des Urbanen einher.<sup>58</sup> Eine solche dialektische Verbindung von Urbanitäten und Ruralitäten zeigt sich in literarischen Texten etwa dann, wenn sie in der narrativen Entwicklung ihrer Handlung Figuren zwischen Stadt und Land bewegen und in übergreifende Geschehenszusammenhänge

---

Siedlungs- und Kooperationsstrukturen sowie Raumqualitäten. Die dadurch geschaffenen Raumbilder, -strukturen und -praktiken entziehen sich den gewohnten Deutungsmustern von Stadt einerseits und Land andererseits; es entsteht eine Ästhetik des Hybriden. Siehe dazu aus landschaftsarchitektonischer Perspektive Pretterhofer/Spath/Vockler (2010) und Langner/Frölich-Kulik (2018a). Eine Theorie des ›Rurbanen‹, die zugleich auch den vom Land ausgehenden Modernisierungsimpulsen Rechnung trägt, habe sich daher auf ein »Gefüge realer wie imaginärer Räumlichkeit« zu beziehen und entsprechend die »jeweilige[n] symbolische[n] Substitution[en]« von ›Stadt‹ und ›Land‹, wie sie etwa »durch Werke der Kunst, der Architektur, des Städtebaus« in Erscheinung treten, mit einzubeziehen (Pretterhofer/Spath/Vockler 2010: 26).

- 58 Die Perspektivierung der Texte unter den begrifflich-konzeptionellen Vorzeichen des ›Rurbanen‹ wendet sich dabei gegen mehr oder minder eingeübte Deutungsmuster, die auf einer rein dualistischen Anordnung und Gegenüberstellung von Stadt und Land basieren. Gerade mit Anbruch und Voranschreiten der Moderne wird diese Gegenüberstellung erneut attraktiv und beständig medial reproduziert. Dementsprechend sind Bilder des Ländlichen allzu häufig als Oppositionen – ja: als Kontradiktionen – zu denjenigen des Städtischen konstruiert und gedeutet; und umgekehrt. Entsprechend gelte es, so Langner/Frölich-Kulik (2018b: 15), »die Aufmerksamkeit auf die Ausdifferenzierung eines komplexen und vielschichtigen sowohl räumlich-strukturellen als auch soziokulturellen Beziehungsgefüges zwischen dem Ruralen und Urbanen zu lenken«.

verwickeln<sup>59</sup> oder in der deskriptiven Beschreibung ihrer Handlungsräume und Gesellschaftsordnungen auf ›urbane‹ und ›rurale‹ Elemente (Topografien, Architekturen, Infrastrukturen, Lebensstile, Arbeitsweisen etc.) zurückgreifen und diese miteinander kombinieren – wodurch schließlich literarische Entwürfe ›rurbaner‹ Räume, und womöglich auch: ›rurbane Romane‹<sup>60</sup>, entstehen. Bei Kafka lässt sich beides beobachten: eine narrative Bewegung zwischen Stadt und Land sowie eine deskriptive Integration ihrer jeweiligen Elemente in die Kontexte der jeweils anderen Seite.<sup>61</sup>

Stadt und Land fungieren hier einerseits als gegenseitige Bezugssysteme, die vom jeweils eingenommenen Standpunkt auf den jeweils anderen Standpunkt verweisen und dabei zugleich Verbindungen erzeugen. Das zeigt sich in mehreren Texten. So etwa in KINDER AUF DER LANDSTRASSE, der den BETRACHTUNG-Band einleitenden Erzählung, die den bevorstehenden Aufbruch vom Land in die Stadt<sup>62</sup> zugleich auch als Endpunkt (idyllischer) Kindheit und Ablösung des Individuums von einer Gemeinschaft, in die es eingebunden ist (vgl. KKAD 12f.), markiert. Liest man die Erzählungen der gesamten Sammlung als lose miteinander verbunden und aufeinander aufbauend, also etwa als fortlaufende Anekdoten und Situationsbeschreibungen einer Lebensgeschichte (vgl. Krings 2018b: 24),<sup>63</sup> dann bringen diese eben auch

---

59 So führt etwa der Literaturgeograph Franco Moretti (2009: 47-81) anhand einer Analyse von britischen und deutschen Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts eindrücklich vor Augen, dass die erzählten Ereignisse und Beziehungen keineswegs lediglich in den vermeintlich engen Grenzen des Dorfes zu verorten sind, sondern vielmehr kreisförmig nach außen expandieren; und er erkennt in diesen Geschichten zugleich auch eine »Widerspenstigkeit gegen alle Tendenzen der nationalen Zentralisierung« (ebd.: 66).

60 Eine Theorie ›rurbaner Romane‹, die diese Wechselbeziehungen von Urbanitäten und Ruralitäten in den Blick nimmt, ist bisher noch unausgeführt.

61 Dabei sind beiderseits immer zwei Richtungen des Transfers zu beachten: Vom Urbanen ins Rurale und vom Ruralen ins Urbane. In diesem Sinne lässt sich auch nicht, wie zu zeigen sein wird, mit Bestimmtheit bzw. Ausschließlichkeit sagen, dass »Land und Stadt, Natur und Zivilisation, [...] offenbar zentrale Gegensatzpaare bei Kafka [bilden].« (Schramm 2013: 221)

62 »Ich strebte zu der Stadt im Süden hin« (KKAD 13), heißt es da aus Perspektive des Ich-Erzählers.

63 Dass mit dieser in KINDER AUF DER LANDSTRASSE begonnenen Lebens-/Migrationsgeschichte auch der »Gegensatz zwischen gläubig-reflektierter, womöglich ostjüdischer Landbevölkerung und säkularen westjüdischen Städtern« (Krings 2018b: 81) aufgerufen wird und sich, in Verbindung mit der Frage nach der Möglichkeit von Freiheit, seitdem thematisch durch die Erzählungen Kafkas zieht, führt Krings auch in weiteren Studien aus (vgl. Krings 2017). Siehe auch den hier im Band vertretenen Beitrag, der die ländlichen



Erfahrungen (nach) der Binnenmigration zum Ausdruck: von der ersten Suche nach Orientierung, Bekanntschaft und sozialem Aufstieg in der Stadt (vgl. ebd.: 86)<sup>64</sup> über Jungesellentum und Kaufmannsdasein, aus denen gleichermaßen soziale Vereinsamung und existenzielle Verunsicherung eines anonym bleibenden Lebens sprechen, bis zur abschließenden und rahmenbildenden Konfrontation mit einem als Gespenst erscheinenden Kind, das »zum Symbol verfehlten Lebens« (Neymeyr 2010: 117) wird und damit der Ausgangserzählung »diametral gegenüber« (ebd.: 124) steht. Eine Migrationsgeschichte vom Land in die Stadt imaginiert ebenso DER DORFSCHULLEHRER.<sup>65</sup> Hier ist es ein satirisch überzeichneter Tagtraum des Lehrers, in dem er sich selbst, der doch zuvor keinerlei Gehör in den öffentlichen und wissenschaftlichen Diskursen finden konnte, »aus dem Dorf hervorgeholt« (KKAN I 209) und in die Stadt transferiert vorstellt. Sie erscheint ihm als Ort unübersichtlicher Massenkultur und ständig wechselnder Meinungen. Kontrastiert wird diese Provinzperspektive auf die Stadt durch die Konfrontation des städtischen Kaufmanns mit einer ruralen Lebens- und Wissensform, die ihm in Gestalt des Dorfschullehrers als starr und widerspenstig gegenübertritt – und der er sich doch paternalistisch annimmt. Initiiert wird dadurch ein groteskes Aufeinandertreffen räumlich gebundener Perspektiven, die in asymmetrische Strukturen eingeschrieben sind und deren Geltung(slosigkeit) vor Augen geführt wird: Hält der Dorfschullehrer mit seiner Schrift Fürsprache für die Existenz des ungesehenen Maulwurfs, so hält der Kaufmann mit seiner Schrift Fürsprache für die ungelesene Schrift und damit auch für die ungehörte Existenz des Dorfschullehrers, der wiederum nur durch den Kaufmann als dem Erzähler der Geschichte überhaupt zu Wort kommt. Wobei die Schriften jeweils letztlich ohne »empirische Basis« bleiben und ihren Gegenstand entsprechend aus sich selbst heraus konstruieren.<sup>66</sup>

---

Architekturen in vier Texten (DER VERSCHOLLENE, VOR DEM GESETZ, DIE ABWEISUNG und HEIMKEHR) auf ihre religiöse Parabolik hin untersucht.

- 64 Wobei gerade auch die titelgebende »Bauernfängerei« in ENTLARVUNG EINES BAUERNFÄNGERS nochmal explizit auf die Migration vom Land in die Stadt, in der sich der Ich-Erzähler »schon Monate lang« (KKAD 15) befindet, verweist.
- 65 Siehe den Beitrag von Franz Fromholzer, der die Stadt-Land-Verhältnisse im DORFSCHULLEHRER untersucht sowie die damit verbundenen semantischen Codierungen und kulturellen Projektionen in den Blick nimmt.
- 66 Eine ähnlich geartete Konstruktionsleistung, wie es denn eigentlich in der ländlichen Provinz sei, wird in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE in Szene gesetzt. Während seiner verschiedenen Transitbewegung ruft Eduard Raban wiederholt Imaginationen bzw. Antizipationen auf, wie es für ihn im Ländlichen sein werde. Auch sie verweisen auf die perspektivische Abhängigkeit und mediale bzw. diskursive Vermitteltheit der Provinz-Vorstellungen sowie die sich aus diesen Vorstellungen ergebenden Praktiken.

Stadt und Land fungieren bei Kafka aber auch andererseits als gegenseitige Bezugssysteme, die sich mit ihren spezifischen Elementen durchdringen und den klassisch-modernen Dualismus von moderner Stadt vs. vormodernes Land unterwandern – und mitunter verkehren. So etwa in DER VERSCHOLLENE. Kafka zielt mit seinem Text, wie er in seinem Brief an Kurt Wolff vom 25. Mai 1913 anlässlich des von ihm als unpassend empfundenen Frontispiz zum HEIZER ausführt, auf nichts weniger ab als auf eine Schilderung des »allernmodernste[n] New Jork« (KKAB II 196). Würde er, wie es für die Zeitumstände mehr oder minder typisch ist und wie es sich mitunter in seinem eigenen Privatleben, in seinen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen, finden lässt, sein Erzählen auf strikten Dualismen von Stadt und Land bzw. Provinz und Metropole aufbauen, dann wäre es nur folgerichtig, wenn bei ihm vormoderne Lebens- und Arbeitswelten in der ländlichen Provinz verortet wären. Stattdessen finden sich immer wieder Hybridbildungen. So zum Beispiel im »Landhaus bei New York« (KKAV 76), das Karl Roßmann im dritten Kapitel besucht und dessen Architektur wie auch topographische Lage als gleichermaßen städtisch und ländlich konzipiert ist. Könnte man einerseits »gar nicht bemessen, wie weit es in die Höhe reiche« (ebd.), so kommt sich Karl in ihm – trotz seiner labyrinthischen Gänge (vgl. ebd.: 96-99) – doch andererseits auch »wie in eine[r] Gartenlaube« (ebd.: 80) vor.<sup>67</sup> Ist es einerseits mit der Versprechung von Befreiung verbunden (ebd.: 104), so stellt sich andererseits doch ein Gefühl der Beengung (ebd.: 108) in ihm ein. Bereits Klaus Wagenbach hat darauf aufmerksam gemacht, dass die von Kafka erfahrenen und wahrgenommenen Zustände in seinen vier Bezirkshauptmannschaften einige Szenen des VERSCHOLLENE – wie etwa die Schilderungen der Arbeit im Telefonsaal des Onkels (ebd.: 66) oder Thereses Bericht vom Tod ihrer Mutter auf dem Baugerüst (ebd.: 202) – inspiriert haben können (Wagenbach 2002: 37ff.).<sup>68</sup> Es handelt sich um

---

Auch sie werden letztlich keine empirische Basis finden; bricht doch das Fragment just im Moment der Ankunft Rabans auf dem Land sowie der potenziell ersten Konfrontation mit der ländlichen Gesellschaft ab.

- 67 Eine Wiederaufnahme dieser Struktur, in der Städtisches und Ländliches einander beständig überblenden, findet sich in der späten Prosa. Siehe dazu den Beitrag von Lars Amann, der das dialektische Verhältnis der gegenseitigen Bestimmung von Stadt und Land in der Versuchsprosa des Spätwerks analysiert und dabei die perspektivische Abhängigkeit der Bestimmung dessen, was als Land erscheint, hervorhebt.
- 68 Vgl. auch Hermsdorf (1984: 30-33), der die im VERSCHOLLENE geschilderten Verkehrsszenen als »Bilder einer gesteigerten und befürchteten Realität« (ebd.: 33) deutet, mit denen Kafka, der seit 1909 in der technischen Abteilung der AUYA arbeitete und sich daher über die – seinerzeit noch spärliche – Verbreitung von Automobilen zu informieren hatte, als »erster Fachmann für Automobilversicherung in Böhmen sein Berufswissen in die Literatur einbrachte« (ebd.).

Szenen, die allesamt in der Großstadt spielen. Dies zeitigt doch eine recht merkwürdige Pointe: Kafkas Schilderungen einer modernen amerikanischen Metropole ergeben sich auch aus seinen Erfahrungen in der nordböhmischen Provinz. Etwas zugespitzt formuliert: New York beginnt in Gablonz, Nordamerika in Nordböhmen.

Dabei sind bei der Frage nach den Erscheinungsweisen des ›Rurbanen‹ in den Werken Kafkas nicht nur ländlich-provinzielle Erzählräume, die von urbanen Motiven und Strukturen durchzogen sind, zu fokussieren. Wiederholt finden sich in den Texten auch rurale Stoffe, Motive und Topoi in städtische Settings eingelassen. Man denke etwa allein an deren Vielzahl im *PROCESS*: so an den Onkel, der »als kleiner Grundbesitzer vom Lande« (KKAP 118) in der Stadt erscheint und zugleich als »Gespenst vom Lande« (ebd.: 119) wahrgenommen wird, an den berüchtigten Mann vom Lande in der Türhüterlegende, an die Heidelandschaftsbilder des Malers Titorelli sowie schließlich an den Steinbruch,<sup>69</sup> in dem Josef K. sein Ende finden wird. Eine ebensolche Einbindung ruraler Figuren in urbane Strukturen findet sich in einer ›klassischen‹ Großstadtszenerie, wie sie zu Beginn der *HOCHZEITSVORBEREITUNGEN* erzählt wird: Während Eduard Raban im großstädtischen Trubel seine anstehende Reise aufs Land imaginiert, fährt etwa ein Lastwagen vorüber, »auf dessen mit Stroh gefülltem Kutschersitz ein Mann so nachlässig die Beine streckte« (KKAN I 15), dass es aussah, »als sitze er bei schönem Wetter in einem Felde« (ebd.); und ein kleiner Junge, der sich in Gefolgschaft einer Dame befindet, »war gekleidet wie ein alter Weinbauer« (ebd.). Es zeigt sich hier wohl nicht nur, wie Klaus Hermsdorf angesichts der vielen Männer vom Lande im Prager Alltag schreibt, »eine Stadt im Wandel, deren ›Lebensstil noch Bestandteile agrarischer Sozialformen untermischt waren (Binder 1979, 61)« (Hermsdorf 1993: 85). Es zeigt sich zugleich eine bemerkenswerte (man könnte sagen: ›erfolgreiche‹) Adaption des Ruralen in die Kontexte des Urbanen;<sup>70</sup> denn wiewohl der Mann auf dem Kutschersitz ganz und gar »nachlässig« erscheint, so lenkt er doch den mit Eisenstangen beladenen Wagen »gut durch das Gedränge« (KKAN I 15). Die verdichtete Großstadt ist ihm nicht nur gleichrangig mit dem ruralen Feld, er ist darüber hinaus eben derjenige, der ganz konkret

---

69 Ob hierbei nun – ähnlich wie bei der Frage, wo denn nun das Schloss geographisch ganz genau zu verorten sei – konkret ein ›nordböhmischer Steinbruch‹ (vgl. Wagenbach 2006: 35) oder aber der Steinbruch in Strahov am Rande Prags als Vorbild diene, scheint nicht weiter relevant zu sein.

70 Demgegenüber wird eine solche Einpassung von städtischen Figuren in rurale Strukturen zumeist verwehrt und abgewehrt: *DER SCHLAG ANS HOFTOR* etwa führt dies eindrücklich vor Augen. Gleichwohl ist auch hier das Aufeinandertreffen von Stadt und Land handlungskonstituierend.

die Voraussetzungen für weiterführende Modernisierung in die Stadt bringt.<sup>71</sup> Ruralitäten durchdringen also mitunter auch die unscheinbarsten Bildbereiche.

Dabei können diese diversen Gestalten und Formen des Ruralen im Urbanen u.a. als Teil wie auch Ausdruck einer literarisch-kulturellen Technik der Dezentrierung verstanden werden, die sich gegen Prozesse und Strukturen der Zentralisierung von Perspektiven, Wissen und Macht stemmt, wie sie im 19. und 20. Jahrhundert im Zuge umfassender und raumgreifender Modernisierungsmaßnahmen, deren Folgen jüngst mit dem Begriff der Urbanormativität gefasst worden sind,<sup>72</sup> stattfanden. Ausgehend von dieser kritischen Perspektivierung des Wechselverhältnisses von Stadt und Land bzw. Provinz und Metropole wurden in der kultur- und raumwissenschaftlichen Forschung auch die von der Provinz ausgehenden – gesellschaftlichen, künstlerischen, technischen, architektonischen – Modernisierungsimpulse fokussiert.<sup>73</sup>

---

71 Und dabei auch als eine historische Stellvertreterfigur verstanden werden kann, die vor Augen führt, dass, so der Architekturtheoretiker Philipp Oswald (2018: 246), »zentrale Modernisierungsimpulse vom Land ausgingen«. In diesem Kontext verweist Oswald u.a. auch darauf, dass die industrielle Revolution ihren Ausgang in ländlichen Räumen nahm, wo sich eben die nötigen Bodenschätze fanden sowie Energie erzeugt und große Ingenieurbauten zur Landgewinnung errichtet werden konnten.

72 Anhand des Begriffs wird zunächst einmal ein Auseinanderdriften von kulturellem Diskurs und lebensweltlicher Erfahrung sowie damit einhergehend eine kulturelle Hegemonie der Metropolen konstatiert, die sich etwa auch in einer Deutungshoheit dessen, was als »normales« und/oder »modernes« Leben gilt, zeigt: »Urban norms dominate our social imagination of what constitutes a normal life«, schreiben Fulkerson/Thomas (2013: 285; vgl. auch Dies. 2019). Die Ausbildung urbanormativer Deutungsmuster kann dabei womöglich auch als Strukturmerkmal spätmoderner Gesellschaften verstanden werden. Sei hierbei nun, um nur zwei aktuelle und vieldiskutierte Theorieansätze anzusprechen, der Aspekt einer multidimensionalen sozialen, technischen und lebensgeschichtlichen Beschleunigung (Hartmut Rosa) oder aber das Projekt einer Singularisierung des eigenen Lebens (Andreas Reckwitz) ins Zentrum gestellt – beide Aspekte richten sich in ihrem Vollzug eher, wie sich mit Reckwitz sagen ließe, »gegen das abgewertete *Provinzielle*« (Reckwitz 2020: 302; Hervorh. im Original). Diese kulturelle Abwertung wiederum hat ebenfalls einen längeren Vorlauf. Bereits Rousseau kritisiert sie in seiner zweiten Vorrede zu seinem Briefroman JULIE ODER DIE NEUE HELOISE (1761): »Die Erzählungen, die Romane, die Schauspiele, alles zieht über die Provinzbewohner her; alles macht die Einfachheit der ländlichen Sitten zum Gespött; alles predigt die Manieren und Vergnügungen der großen Welt.« (Rousseau 1988: 17)

73 Vgl. für eine solche – ergänzende – Gegenperspektive, die die Modernität des Ländlichen sowohl in kulturellen und medialen Zukunftsdiskursen als auch in Landschaftsarchitektur und Raumplanung in den Blick nimmt, Langner/Weiland (2022). Vgl. für eine Bestands-

In diesem Kontext gerät auch Kafka in den Blick – nicht nur mit seinen Stadt/Land-Texten, sondern gewissermaßen als Akteur zwischen Zentrum und Peripherie bzw. Stadt und Land. Vor Augen führt dies etwa Joseph Vogls (2008) Analyse eines Vortrages,<sup>74</sup> den Kafka im Rahmen seiner Tätigkeit als Angestellter der AUVA am 29. September 1910 vor den Mitgliedern des Gewerbe- und Handelsgenossenschaftsverbands in der Klein- und Industriestadt Gablonz über »das Wesen der Unfall-Versicherung«<sup>75</sup> (KKAA Mat. 642) sowie die nunmehr nötige Entwicklung und Ausbildung einer »lebendige[n] Institution« (ebd.: 643) hielt. Dabei konstatiert Kafka als Ausgangsproblem, »daß die Arbeiter-Unfallversicherungsanstalt mit ihren Mitgliedern in einem nur sehr notdürftigen Verkehre stehe« (ebd.) – wo doch vielmehr »[e]in reger Verkehr zwischen Anstalt und Mitgliedern [...] vor allem nötig« (ebd.) sei und »von der Anstalt angebahnt« (ebd.) werde. Das heißt auch, dass ein ständiger Austausch zwischen Peripherie und Zentrum »den Boden, den die lebendige Institution brauche« (ebd.), bilden soll. In dieser lebendigen Institution werden, so analysiert Vogl (2008: 32), »Hierarchien, Befehlsketten und Entscheidungswege« gelockert, »Unbestimmtheiten, Zufälligkeiten, unvorhersehbare Wirkungen manifestiert« und somit »keine geschlossenen, sondern offene Milieus« ausgebildet.<sup>76</sup> Damit korrespondiert die AUVA nicht nur in erstaunlicher Weise mit Anlage und Wirkungsweise der Institutionen im PROCESS und im SCHLOSS,<sup>77</sup> sondern ist zugleich als moderne »rurbane« Struktur konzipiert: »Demnach ist diese lebendige Institution eben kein stahlhartes Gehäuse und kein Schematismus, sondern eine Behörde mit

---

aufnahme künstlerischer Modernisierungsimpulse in bzw. aus der Provinz Schwab (2021), der am Beispiel verschiedener Künstlerkolonien vor Augen führt, wie sich in den ruralen (Schutz- und Experimental-)Räumen neue Kunstbegriffe und Lebensstile entwickeln konnten, »die sich erst deutlich später in der gesamten Gesellschaft durchzusetzen beginnen« (Schwab 2021: 13).

74 Der Vortrag selbst ist nicht überliefert, eine Zusammenfassung seiner Inhalte und der Diskussion wurde jedoch von der Gablonzer Zeitung am 2. Oktober 1910 publiziert.

75 So der ohne Namen gezeichnete Zeitungsbericht, der sich in den Materialien zu den AMTLICHEN SCHRIFTEN findet (KKAA Mat. 642-644).

76 Dass dies von der AUVA mitunter auch schon praktiziert wurde, führt Klaus Hermsdorf in seiner Einführung in die AMTLICHEN SCHRIFTEN aus, wenn er die »besonderen Maßnahmen« anspricht, die die Anstalt anlässlich von Beitragshinterziehungen einleitete. Sie zielten ab auf »Individualisierung der Beziehung zwischen Anstalt und Unternehmer«, auf »Ermessensspielräume« und »Berücksichtigung persönlicher Umstände« sowie nicht zuletzt auf »Sympathien und Antipathien« (Hermsdorf 2004: 55).

77 So verweist Vogl (2008: 32) etwa auf folgenden Umstand: »Tatsächlich sind Kafkas K.s [...] an keiner ihrer Bewegungen gehindert und scheinen gerade mit diesen Bewegungen im indirekten und dauerhaften Kontakt mit den zuständigen Behörden zu sein.«

unscharfen Rändern.« (Ebd.: 31) Als eine solche zielt sie auf eine »umfassende Inklusion« (ebd.) und »wechselseitige Anpassung« (ebd.).<sup>78</sup> Dies ist keinesfalls als einseitig sich vollziehender Prozess zu verstehen,<sup>79</sup> und er bildet gewissermaßen auch eine Alternative zum scharfen Aufeinandertreffen von Stadt und Land, wie es einerseits in Gestalt des Manns vom Lande mit dem Türhüter als einem Vertreter städtischer Institution in VOR DEM GESETZ und andererseits in Gestalt des Bruders aus der Stadt mit den Reitern und dem Richter als Vertretern ländlicher Institution in DER SCHLAG ANS HOFTOR vorgeführt wird.

Die jüngere Forschung hat verstärkt das Phänomen der Fürsprache im Werk Kafkas untersucht (vgl. Campe 2007, Densky 2020) – bzw.: die Suche von Figuren nach ihr, die u.a. auf die »Ebene der staats- und bevölkerungspolitischen Unterscheidung Stadt versus Land« (Campe 2007: 193) verweist. Nun lässt sich gerade im Erzählen vom Ländlich-Provinziellen, insbesondere in Zeiten voranschreitender und raumgreifender Modernisierungsprozesse, wie sie seit dem 19. Jahrhundert beobachtbar sind und in literarischen Dorf- und Provinzgeschichten (quasi: von Berthold Auerbach bis Juli Zeh) immer wieder thematisiert werden, solch ein Wechselverhältnis von Marginalität und Fürsprache feststellen (vgl. Neumann/Twellmann 2014). Als ein raum- und handlungsstrukturierendes Muster erscheint es sowohl in den literarischen Texten als auch in den mit ihnen geführten außerliterarischen Diskursen und Kontaktszenen zwischen Stadt und Land. Fürsprache basiert auf asymmetrischen Verhältnissen, wie sie etwa in den Antagonismus von (moderner) Stadt und (vormodernem) Land bzw. (mächtigem) Zentrum und (abhängiger) Peripherie eingeschrieben sind. Sie bringt sozial marginalisierte bzw. räumlich peripherisierte Positionen zur Sprache. Dies geschieht u.a. anhand von Vermittlerfiguren, die »das asymmetrische Gefälle« (ebd.: 484) zwischen Stadt und Land bzw. Zentrum und Peripherie überbrücken und zwischen deren jeweiligen Ansprüchen und Lebensformen übersetzen – und zwar gleichermaßen in den Texten wie mit den Texten. Ist nicht auch das ein Aspekt dessen, was Kafka in und mit seinem Vortrag über die LEBENDIGE

---

78 Dass das Konzept Kafkas unter den Anwesenden jedoch keinerlei Zuspruch fand, mag insbesondere an der Neueinteilung der Gefahrenklassen, die den Unternehmern höhere Kosten bescherte und für entsprechenden Unmut sorgte, gelegen haben.

79 Der zudem auf dem ersten Blick eine »klassische« Asymmetrie zwischen Zentrum und Peripherie bzw. Stadt und Land suggeriert. Führt man sich jedoch die tatsächlichen Ausmaße vor Augen, dann verkehrt sich das Verhältnis zwischen vermeintlichem Zentrum und vermeintlicher Peripherie doch recht schnell ins Gegenteil – bzw.: die Zuordnungen, was wo sei, verschwimmen. So hebt Wagenbach (2002: 39) hervor, dass die AUYA mit ihren 230 Angestellten angesichts der Masse der »über 200.000 industrielle[n] und gewerbliche[n] Betriebe« sowie den »Zuständen auf den Baustellen, Maschinenfabriken oder Tuchwebereien« insgesamt gesehen »fast machtlos« war.

INSTITUTION in Gablonz unternimmt? Und lässt sich nicht vielleicht sogar sagen: Was sich auch aus seinen literarischen Landvermessungen und Stadt-Land-Verschränkungen ergibt?

In diesem Sinne wäre Kafka selbst – mit seinem Werk, in seinem Leben – als ein Fürsprecher des Ländlichen und der Provinz(en) zu verstehen. Angesichts asymmetrischer Verhältnisse zwischen Stadt und Land in der Moderne, die auf eine vereinseitigende Perspektivierung und Festschreibung ›des‹ Landes, ›der‹ Provinz und/oder ›der‹ Peripherie abzielen, halten die Texte Fürsprache für die zumeist ausgeblendeten Ambivalenzen und Komplexitäten eben jener Räume, indem sie sowohl deren heterogene Erscheinungen als auch ihre jeweiligen perspektivischen Abhängigkeiten und Funktionalisierungen zum Ausdruck bringen. Die literarisch-lebensweltlichen Provinzen Kafkas bilden vielfach verschränkte Räume, in denen sich die Durchdringungen von Urbanem und Ruralem bemerkbar machen. Ganz im Gegensatz zur allgemeinen Tendenz zur Separierung und Spezialisierung – besonders greifbar im beständig medial reproduzierten Dualismus von Stadt und Land, in dem sich weitere vermeintlich konstitutive Trennungen wie Natur/Kultur, Gemeinschaft/Gesellschaft, Heimat/Fremde, Zentrum/Peripherie eingeschrieben und verdichtet finden – treffen hier Vormoderne und Moderne, Büro und Kneipe, Bauern und Beamte aufeinander und werden als miteinander verschlungen erzählt und gedacht. Dadurch bieten sie nicht nur einen alternativen (vielleicht gar: ›wirklichkeitsangemesseneren‹) Blick auf das Verhältnis von Stadt und Land in der (nicht nur literarischen) Moderne, sondern laden zugleich, das zeigt nicht zuletzt der abschließende Text des Autors Jaroslav Rudiš, immer wieder aufs Neue zu Nach- und Neuvermessungen ein.

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1977): »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-287.
- Alt, Peter-André (2008): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. 2. Aufl., München: C.H. Beck.
- Arendt, Hannah (2019a): »Franz Kafka«, in: Dies.: Sechs Essays. Die verborgene Tradition. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3, hrsg. von Barbara Hahn. Göttingen: Wallstein, S. 97-111.
- Arendt, Hannah (2019b): »Franz Kafka, von Neuem gewürdigt«, in: Dies.: Sechs Essays. Die verborgene Tradition. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3, hrsg. von Barbara Hahn. Göttingen: Wallstein, S. 242-253.
- Becher, Peter et al. (2017) (Hg.): Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder. Stuttgart: Metzler.

- Benjamin, Walter (1991a): »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften, Bd. II, 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 409-438.
- Benjamin, Walter (1991b): »Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer«, in: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften, Bd. II, 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 676-683.
- Benne, Christian (2012): »Theorie der Kleinstadt. Versuch über, mit und für Keller und Walser«, in: Ursula Amrein/Wolfram Groddeck/Karl Wagner (Hg.): Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser. Zürich: Chronos, S. 147-168.
- Binder, Hartmut (1971): »»Der Jäger Gracchus«. Zu Kafkas Schaffensweise und poetischer Topographie«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 15, S. 372-440.
- Binder, Hartmut (1979) (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Stuttgart: Kröner.
- Binder, Hartmut (1983): Kafka. Der Schaffensprozeß. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Binder, Hartmut (2008): Kafkas Welt. Eine Lebenschronik in Bildern. Reinbek: Rowohlt.
- Brod, Max (1935): »Nachwort zur ersten Ausgabe«, in: Franz Kafka: Amerika. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hrsg. von Max Brod. Berlin: Schocken.
- Brod, Max (1966a): Der Prager Kreis. Stuttgart: Kohlhammer.
- Brod, Max (1966b): Über Franz Kafka. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Brod, Max (2014): »Zirkus auf dem Lande«, in: Ders.: Über die Schönheit häßlicher Bilder. Essays zu Kunst und Ästhetik. Göttingen: Wallstein, S. 221.
- Campe, Rüdiger (2007): »Kafkas Fürsprache«, in: Arne Höcker/Oliver Simons (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: transcript, S. 189-212
- Chitnis, Rajendra (2010): »Putting Granny in a Home. Czech Writers and the Village in Kafka's Lifetime«, in: Manfred Engel/Ritchie Robertson (Hg.): Kafka und die kleine Prosa der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 107-125.
- Dennerlein, Katrin (2009): Narratologie des Raumes. Berlin: De Gruyter.
- Densky, Doreen (2020): Literarische Fürsprache bei Franz Kafka. Rhetorik und Poetik. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Dirmhirn, Clemens (2023): Poetik der Umschrift. Erzählungen Franz Kafkas im Kontext zeitgenössischer Gemeinschaftsdiskurse. Wien/Köln: Böhlau.
- Duttlinger, Carolin (2018) (Hg.): Franz Kafka in Context. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edensor, Tim (2006): »Performing Rurality«, in: Paul Cloke et al. (Hg.): The Handbook of Rural Studies. London: Sage, S. 484-495.
- Engel, Manfred (2006): »Kafka und die Poetik der klassischen Moderne«, in: Ders./Dieter Lamping (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 247-262.
- Engel, Manfred (2010): »Der Verschollene«, in: Ders./Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 175-191.



- Engel, Manfred (2012): »Entwürfe symbolischer Weltordnungen: China und China Revisited. Zum China-Komplex in Kafkas Werk 1917–1920«, in: Ders./Ritchie Robertson (Hg.): Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 221-236.
- Engel, Manfred (2019): »Kafka im Kontext modernen Erzählens«, in: Steffen Höhne/Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 59-72.
- Engel, Manfred/Auerochs, Bernd (2010) (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler.
- Früchtl, Josef (1998): »Gesteigerte Ambivalenz. Die Stadt als Denkbild der Post/Moderne«, in: Merkur 9/10, S. 766-780.
- Fulkerson, Gregory M./Thomas, Alexander R. (2013): »Conclusion«, in: Dies. (Hg.): Studies in Urbanormativity. Rural Communities in Urban Society. Lanham: Lexington, S. 285-292.
- Fulkerson, Gregory M./Thomas, Alexander R. (2019): Urbanormativity. Reality, Representation, and Everyday Life. Lanham: Lexington.
- Hamsun, Knut (1999): Segen der Erde. München: dtv.
- Haring, Ekkehard W. (2010): »Leben und Persönlichkeit«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 1-27.
- Hermesdorf, Klaus (1984): »Arbeit und Amt als Erfahrung und Gestaltung«, in: Franz Kafka: Amtliche Schriften. Berlin: Akademie-Verlag, S. 9-87.
- Hermesdorf, Klaus (1993): »Land und Stadt. Soziotopographische Aspekte in Kafkas »Vor dem Gesetz«, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg): Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas »Vor dem Gesetz«. Opladen Westdeutscher Verlag, S. 83-93.
- Hermesdorf, Klaus (1994): »Zwischen Wlaschim und Prag. Stadt-Land-Antinomien bei Franz Kafka und Max Brod«, in: Kurt Krolop/Hans Dieter Zimmermann (Hg): Kafka und Prag. Berlin: De Gruyter, S. 175-186.
- Hermesdorf, Klaus (2004) »Schreibenanlässe und Textformen der amtlichen Schriften Kafkas«, in: Franz Kafka: Amtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Hermesdorf und Benno Wagner. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 11-104.
- Höhne, Stefan (2015): »Die Idiotie des Stadtlebens«, in: Zeitschrift für Ideengeschichte IX/2, S. 39-46.
- Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (2019) (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Jagow, Bettina von/Jahraus, Oliver (2008) (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kilcher, Andreas (2021): »Zeichnen und Schreiben bei Kafka«, in: Franz Kafka: Die Zeichnungen. 2. Aufl., München: C.H. Beck, S. 211-276.
- Kimmich, Dorothee (2009): »Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. Bemerkungen zu Franz Kafka, Feridun Zaimoglu und der Weltliteratur

- als ›littérature mineure‹, in: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.): Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur. Bielefeld: transcript, S. 297-317.
- Kimmich, Dorothee (2021): Leeres Land. Niemandsländer in der Literatur. Göttingen: Konstanz University Press.
- Krings, Marcel (2017): Franz Kafka: Der ›Landarzt‹-Zyklus. Freiheit – Schrift – Judentum. Heidelberg: Winter.
- Krings, Marcel (2018a): »Männer vom Lande. Freiheit und Religion in Kafkas Dorfgeschichten«, in: Magdalena Marszałek/Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript, S. 63-80.
- Krings, Marcel (2018b): Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes* und *Betrachtung*. Frühwerk – Freiheit – Literatur. Heidelberg: Winter.
- Kurz, Gerhard (1984): »Schnörkel und Schleier und Warzen. Die Briefe Kafkas an Oskar Pollak und seine literarischen Anfänge«, in: Ders. (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 68-101.
- Langner, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria (2018a) (Hg.): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript.
- Langner, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria (2018b): »Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt«, in: Dies. (Hg.): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript, S. 9-28.
- Langner, Sigrun/Weiland, Marc (2022) (Hg.): Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung. Bielefeld: transcript.
- Marszałek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc (2018) (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript.
- Meyers (1907): Großes Konversations-Lexikon. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Siebenter Band: Franzensbad bis Glashaus. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut.
- Moretti, Franco (2009): Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 47-81.
- Murnane, Barry (2008): »Verkehr mit Gespenstern«. Gothic und Moderne bei Franz Kafka. Würzburg: Ergon.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (2014) (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (2019) (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: Metzler.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (2021) (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript.

- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2014): »Marginalität und Fürsprache. Dorfgeschichten zwischen Realismus, Microstoria und historischer Anthropologie«, in: IASL 39, S. 476-492.
- Neymeyr, Barbara (2010): »Betrachtung«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 111-126.
- Oschmann, Dirk (2010): »Kafka als Erzähler«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 438-449.
- Oswalt, Philipp (2018): »Die Moderne auf dem Acker«, in: Sigrun Langner/Maria Frölich-Kulik (Hg.): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript, S. 243-262.
- Piatti, Barbara (2008): Die Geographie der Literatur, Göttingen: Wallstein.
- Pretterhofer, Heidi/Spath, Dieter/Vockler, Kai (2010): LAND. Rurbanismus oder Leben im postruralen Raum. Graz: Haus der Architektur.
- Prigge, Walter (1996): Urbanität und Intellektualität im 20. Jahrhundert: Wien 1900, Frankfurt 1930, Paris 1960, Frankfurt a.M.: Campus.
- Reckwitz, Andreas (2020): Die Gesellschaft der Singularitäten. 2. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Rousseau, Jean-Jacques (1988): Julie oder Die neue Heloise. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. In der ersten deutschen Übertragung von Johann Gottfried Gellius. München: dtv.
- Salfellner, Harald (2011): Franz Kafka und Prag. Prag: Vitalis.
- Schmitz-Emans, Monika (2010): Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck.
- Schramm, Moritz (2013): »Schrecken der »Naturwahrheit«. Ansätze einer Modernitätskritik bei Franz Kafka«, in: Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hg.): Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien. Bielefeld: transcript, S. 219-233.
- Schwab, Andreas (2021): Zeit der Aussteiger. Eine Reise zu den Künstlerkolonien von Barbizon bis Monte Verità. München: C.H. Beck.
- Stach, Reiner (2015): Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer.
- Stach, Reiner (2016): Kafka. Die frühen Jahre. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Stockinger, Claudia (2018): An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt »Die Gartenlaube«. Göttingen: Wallstein.
- Twellmann, Marcus (2019): Dorfgeschichten. Wie die Welt zur Literatur kommt. Göttingen: Wallstein.
- Vogl, Joseph (1990): Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München: Fink.
- Vogl, Joseph (2008): »Lebende Anstalt«, in: Friedrich Balke/Joseph Vogl/Benno Wagner (Hg.): Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Kafka und Nietzsche. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 21-33.

- Wagenbach, Klaus (1966): »Wo liegt Kafkas Schloß?«, in: Jürgen Born et. al. (Hg.): Kafka-Symposion. 2., veränderte Ausgabe. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, S. 161-180.
- Wagenbach, Klaus (1993): Kafkas Prag. Ein Reiselesebuch. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Wagenbach, Klaus (2002): »Kafkas Fabriken«, in: Marbacher Magazin 100, S. 3-40.
- Wagner, Benno (2010): »Beim Bau der chinesischen Mauer«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 250-260.
- Weiland, Marc/Weinberg, Manfred (2024): »Kafkas Provinzen. Einleitung«, in: KulturPoetik 2/2024: Kafkas Provinzen, S. 155-184.



# Szenische Variationen

## Zum Verhältnis von Stadt und Land in Kafkas Erzählkunst

---

CSILLA MIHÁLY

Trotz der »vielfachen Überschneidung und Verschränkung ruraler und urbaner Lebensstile und Raumstrukturen« (Marszałek/Nell/Weiland 2018: 13) werden das Ländliche und das Städtische bis heute oft durch gegenseitige Verneinung bestimmt und einander gegenübergestellt. Die Großstadt gilt allgemein als Ort moderner, sich in ständiger Veränderung befindlicher Lebensverhältnisse, das Landleben dagegen als »Ort einfacher Lebensverhältnisse« mit »langer Dauer« (ebd.). Die Idealisierung vormoderner Lebenswelten zeigt »das Landleben als Raum authentischer Mensch-Natur-Verhältnisse« und deutet die Großstadt als Ort der Anonymität und Entfremdung (vgl. ebd.: 14). Umgekehrt erscheint die idealisierte Großstadt in der Moderne als »Ort des Fortschritts und nahezu unbegrenzter Möglichkeiten« (ebd.), während das Landleben als »überholt und rückständig« (ebd.) angesehen wird. Zahlreiche Forscher verweisen auf die gegensätzliche Beurteilung der Großstadt an der Jahrhundertwende. Zum einen handelt es sich dabei um die Kritik an der »Entfremdung, der Masse, [...] der modernen Nervosität« (Kurz 1984: 86) und der Verunsicherung und Verdinglichung des Ich in einer dynamisierten Objektwelt (vgl. Vietta/Kemper 1994: 42), zum anderen wird die Stadt auch als primärer Ort von Entwicklung, Fortschritt und moderner Zivilisation gepriesen. Diese unterschiedlichen Deutungen des Verhältnisses von Stadt und Land sind nicht losgelöst von kulturellen und literarischen Diskursen. Wie Krings (2018: 63) in seinem Aufsatz zu Kafkas Dorfgeschichten veranschaulicht, vernetzt das Thema alle Epochen der Literaturgeschichte, von der Antike bis zur Moderne. Die Stadt und das Land und ihre Beziehung sind offenbar auch für die Gestaltung der Raumverhältnisse von Kafkas Erzählwelten von Bedeutung. An einigen Textbeispielen aus einem frühen Brief, aus den beiden Romanen DER VERSCHOLLENE und DER PROCESS sowie schließlich aus dem kurzen Prosafragment DER SCHLAG ANS HOFTOR sollen im Folgenden ihre Funktion und ihr Wert beim Aufbau der Erzählungen konkret verdeutlicht werden. Es wird sich dabei

zeigen, dass sie keinen statisch fixierten oder vorgegebenen Status haben, sondern abhängig von den Änderungen der inneren Welt des jeweiligen Protagonisten, von seinen Konfrontationen und verschiedenen Absichten mehrfach variieren können.

## **DAS STÄDTISCHE UND DAS LÄNDLICHE ALS KONSTITUENTEN DES SELBST**

Die Gegenüberstellung von Stadt und Land ist bereits in der ersten überlieferten Geschichte bestimmend, die Kafkas Brief vom 20.12.1902 an Oskar Pollak enthält.<sup>1</sup> Sie erscheint hier innerhalb einer einzigen Figur und nimmt damit im Keim auch die grundlegende Figurenstruktur seiner späteren Erzählungen vorweg. Es handelt sich dabei um die Gestalt des schamhaften Langen »in einem alten Dorf [...] zwischen niedrigen Häuschen und engen Gäßchen« (KKAB I 18), wohin er sich verkroch.<sup>2</sup> Die märchentypische Beschreibung, die den Anfang der Geschichte dominiert, lässt das Dorf mit seinen »Strohdächern« und den »schmalen Gäßchen«, in denen, »wenn zwei zusammengingen«, sie sich »freundnachbarlich aneinander reiben mußten« (ebd.), in erster Annäherung als vertraulichen Raum, als eine Art Fluchtort erscheinen.<sup>3</sup> Die vermeintliche Dorfidylle ist aber für den schamhaften Langen kein idealer Lebensraum, er kann sich hier ja nicht verstecken, da seine ungewöhnliche Größe nicht in diese eng bemessene Welt hineinpasst. Wenn er sich nämlich »von seinem Hockstuhl [...] aufreckte, [fuhr] er mit seinem großen eckigen Schädel geradewegs durch die Decke« (ebd.). Eine Diskrepanz gibt es nicht nur zwischen ihm und seiner Umgebung, sondern auch innerhalb der Figur des Langen selbst. Sie äußert sich zunächst darin, dass er einmal vor Weihnachten in geduckter, d.h. ausdrücklich unbequemer

- 
- 1 Kafkas früher Text mit der Stadt-Land-Problematik »antizipiert« nach Cersowsky »eine für das Folgewerk grundlegende Thematik« (Cersowsky 1976: 20). Darauf machte später auch Gerhard Kurz in seinen Studien aufmerksam (vgl. Kurz 1980: 68 und Kurz 1984: 92). Isolde Schiffermüller bezeichnet die Geschichte ausgesprochen als das »Urwerk« Kafkas [...], in dem bereits Strukturen und Motive der späteren Dichtung angelegt sind« (Schiffermüller 2011: 93f.).
  - 2 Tolksdorf zufolge kann »der Drang sich zu verstecken« als körperlicher Ausdruck von Scham verstanden werden (Tolksdorf 2021: 41), wie dies im Verkriechen des Protagonisten auch zum Ausdruck kommt.
  - 3 Bereits Cersowsky verweist darauf, dass sich Kafka hier einer »märchenhafte[n] Sprache« bedient, die u.a. durch den Gebrauch von Diminutiva, symmetrischem Satzbau, formelhaften Attributen und syntaktischen Wiederholungen gekennzeichnet ist (vgl. Cersowsky 1976: 31f.).

Haltung vor dem Fenster sitzt,<sup>4</sup> aber sich zufrieden zeigt, indem er die Beine »bequem« aus dem Fenster streckt, wo sie »vergnüglich« (ebd.) baumeln. Er strickt sogar »wollene Strümpfe für die Bauern« (ebd.), bis es finster wird. Seine »ungeschickten magern« Finger sind für diese Tätigkeit kaum geeignet, sie sind jedoch »Spinnenfinger« (ebd.), die sich durch die naheliegende Assoziation von Spinnweben mit dem Produktiven und Dörflichen unschwer verbinden lassen.

Im Dunklen verstärkt sich allerdings seine Sehnsucht nach der Stadt, an die Tür klopft gleich der Unredliche, der in einer »Abend für Abend« (ebd.) trunkenen und rasenden großen Stadt wohnt. In den konträren Figuren, in dem rauschhaften Leben und in der stillen Ruhe werden städtisches Glück und ländliches Vergnügen einander gegenübergestellt. Der Gast wird anfangs als Gegenfigur des Langen eingeführt, die in Wirklichkeit jedoch »eine Figur in seinem Herzen, [...] Teil des eigenen Selbst in verkörperlichter, fremder Gestalt« (Kurz 1984: 88) ist, was auch das Possessivpronomen »sein« eindeutig macht (vgl. ebd.). Dass es sich um zwei Erscheinungsformen derselben Figur und nicht um zwei verschiedene, voneinander unabhängige Figuren handelt, lässt sich außerdem durch ihre gegensätzlichen Entsprechungen begründen. Der Unredliche klopft »fein an die Plankentür« (KKAB I 18) und lächelt beim Eintritt, der Lange reißt das Maul auf und grinst. Während des Langen »Augen [...] an den glänzenden Westenknöpfen des Gastes« (ebd.) krabbeln, klettern dessen Worte an ihm hinauf. Dem spitzen Spazierstock des Städters kommt die Stricknadel des Langen gleich: wie der Unredliche mit dem Stock »dem Langen in den Bauch« (ebd.: 19) sticht, so ähnlich bohrt sich Letzterer – vor und nach ihrer Begegnung – »die Stricknadeln [fast] in die Augen« (ebd.). Mit dem Erscheinen »des Unredlichen in seinem Herzen« (ebd.: 18) wird dem Langen zugleich seine Situation peinlich, er schämt sich seiner Länge, seiner Strümpfe und seiner Stube. Diese Scham lässt sich als Ausdruck seiner inneren Gespaltenheit auslegen, in ihr zeigen sich Selbstdistanzierung und Identifikation mit dem Unredlichen (vgl. Kurz 1984: 89).<sup>5</sup> Der Lange stottert, während der Andere von der Stadt und seinen Gefühlen erzählt. Der sprechende Name der Figur, die »wie die Stadt war« (KKAB I 18), verweist auch auf die negative Wesenseigenschaft der Stadt, drückt deren Verlogenheit durch die

---

4 Auf die gebückte Körperhaltung als charakteristische Eigenschaft zahlreicher Figuren auch in Kafkas späteren Werken wird in der Forschung mehrfach hingewiesen (vgl. z.B. Cersowsky 1976: 23, Kurz 1980: 183, Schiffermüller 2011: 95).

5 In ähnlichem Sinne sucht Joseph Vogl die Scham bei Kafka zu bestimmen: »Sie repräsentiert einen Zustand, in dem das Ich identisch und nicht-identisch mit sich selbst ist, in einen grundsätzlich scheiternden Selbstbezug gerät und sich auf eine Instanz verpflichtet, von der es sich zugleich abwendet, auf einen fremden Blick, den es im Innern verwirklicht, im eigenen Sehen verdoppelt und negiert.« (Vogl 1990: 45)



unredliche Rede aus und hebt den Widerspruch zwischen ihrer Bezeichnung und der unaufhörlichen Sprechhandlung der Un-Redlichkeit hervor.

Die bunte Erzählung des Unredlichen, seine glänzenden Westenknöpfe bilden einen augenfälligen Kontrast zur dunklen Stube, zur Einsamkeit, zum kränklichen Aussehen und zum Stottern des schamhaften Langen. Es lässt sich dabei auch eine gewisse Aggressivität beobachten. Während die Dorfleute gezwungen sind, in den engen Gassen sich aneinanderzureiben, greifen die Worte des Unredlichen, die in den »feine[n] Herren mit Lackschuhen und englischen Halsbinden« (ebd.) Gestalt annehmen, den Langen gleichsam an. Sie klettern »zwickend und beißend an ihm hinauf« und »stopfen sich ihm mühselig in die Ohren« (ebd.: 19). Die beschworene städtische Bekleidung der Herren, ihre Lackstiefel sind mit den einfachen, wollenen Strümpfen der Bauern, die Flinkheit, Beweglichkeit und Aufdringlichkeit der Städter mit den Knochenbeinen und der Schwerfälligkeit des Langen konfrontiert. Mit dem unaufhaltsamen Gerede durchdringt die städtische Atmosphäre immer mehr die Stubenluft, macht sie stickig und muffig. Damit geht die Versuchung erfolgreich zu Ende, der Unredliche nimmt lächelnd und zufrieden Abschied. Während seines Aufenthalts verändert sich auch das Verhalten des Langen, er beginnt »unruhig zu werden« (ebd.), und am Ende begleitet er den Gast »manierlich« (ebd.) zur Tür, was der Feinheit der Städter gleichkommt. Der Lange bleibt nun auf sich allein gestellt zurück, sein verzweifelter Zustand äußert sich in einem Selbstgespräch. Wie vor kurzem die Worte des Unredlichen an ihm hinaufkletterten und sich in ihm festsetzten, so ähnlich kriechen nun »kranke Fragen« (ebd.) bezüglich seiner widersprüchlichen Doppelexistenz von den Beinen zu seiner Seele hinauf: »Warum ist er zu mir gekommen? [...] Weine ich aus Mitleid mit mir oder mit ihm? Hab ich ihn am Ende lieb oder haß ich ihn?« (Ebd.) Die »Fragezeichen«, die an sich gestellten Fragen drosseln ihn, mit den Selbstreflexionen quält er sich, »[s]ein Herz schmerz[t] ihn« (ebd.), was durch die Beschwörung der Aggressivität des Unredlichen auf dessen virtuelle Präsenz hindeutet. Ohne seinen geplagten Zustand, ohne seine verborgene Sehnsucht nach dem ausschweifenden Leben in der Stadt letztlich überwinden zu können, lässt sich die Geste am Ende, das Abwischen seiner Tränen mit den wollenen Strümpfen und die Rückkehr zu der früheren Tätigkeit des Strickens als vages Bekenntnis zum ländlichen Dasein deuten.

## AUFGENOMMEN UND VERSTOSSEN. IM ZWISCHENRAUM VON STÄDTISCHEM UND LÄNDLICHEM IN *DER VERSCHOLLENE*

Als erstes Beispiel aus Kafkas mittlerem Werk soll die Ausflugsszene im Romanfragment *DER VERSCHOLLENE* behandelt werden.<sup>6</sup> Pollunder, der Geschäftsfreund von Karl Roßmanns Onkel, wohnt mit seiner Tochter »auf einem kleinen Landgut« (KKAV 70) in der Nähe von New York, wohin er sich an den Abenden aus der Stadt zurückzuziehen pflegt. In der Annahme, dass der »frischgebackene Amerikaner« das Bedürfnis habe, »sich von Newyork manchmal zu erholen« (ebd.), lädt er Karl zu einem Besuch zu sich ein. Die Fahrt, zu der sich der Onkel selbst ambivalent verhielt, bietet Roßmann die erste Möglichkeit, die abendliche Metropole aus unmittelbarer Nähe zu erleben.<sup>7</sup> Er zeigt aber kaum Interesse dafür, stattdessen konzentriert er sich auf Pollunders dunkle Weste und goldene Kette und »lehn[t] froh in dem Arm, den Herr Pollunder um ihn gelegt« (ebd.: 75) hat. Die Überzeugung, dass er bald »in einem beleuchteten, von Mauern umgebenen, von Hunden bewachten Landhause ein willkommener Gast sein werde, tat ihm über alle Maße wohl« (ebd.). In der Beschreibung äußert sich einerseits Karls Wunsch nach Aufnahme und Geborgenheit, andererseits jedoch zeichnen sich darin latent auch die Umrisse von einer Art Gefängnis ab. Während der Fahrt kämpft er mit wiederkehrender Schläfrigkeit, und sie kommen ausdrücklich »in einem [seiner] verlorenen Moment[e]« (ebd.: 76) bei dem Haus an. Diese seine Verlorenheit bei der Ankunft lässt sich nicht nur mit dem Titel des Romans verknüpfen, sondern auch mit der Bemerkung des Onkels nach seiner Landung in Amerika. Er meinte nämlich, wäre er über Karls Verstoßung nicht

---

6 In der Forschung wird das Romanfragment häufig im Kontext der Großstadt mit neuen »Verkehrs- und Nachrichtentechniken, industrielle[r] Produktion und kapitalistische[m] Warenaustausch« (Alt 2005: 347) behandelt. Ähnliche Beobachtungen zu Arbeitsräumen und -verhältnissen, Menschenmassen, Straßenszenen und dem Automobilverkehr moderner Urbanität machen anhand des Romans u.a. schon Emrich (1958: 227), Jahn (1979: 415) oder neuerdings Kremer (2006: 241) und Plachta (2008: 447f.). In der Tat wollte Kafka nach eigener Aussage im ersten Kapitel »das allermodernste New Jork« (KKAB II 196) darstellen. Ivanovic erkennt selbst in der Beschreibung des Schiffes, an dessen Bord Karl Roßmann den Ozean überquert, »interne Strukturen der Stadt« und stellt fest, dass Kafka bereits am Anfang des Romans, bevor sein Protagonist in der Stadt New York ankommt, »wesentliche Merkmale zeitgenössischer Großstadtdarstellungen« und »ein signifikantes Großstadtbild« zeichnet (Ivanovic 2003: 38f.).

7 Vor der Fahrt dominierte der Blick auf die Metropole von oben, von dem Balkon seines Zimmers im Eisenhaus des Onkels. Eine auffällige Parallele zeigt sich dabei mit dem schamhaften Langen, der auf die Strohdächer des Dorfes niederschaut.

rechtzeitig unterrichtet worden, »wäre der Junge [...] auf sich allein angewiesen, in einem Gäßchen im Hafen von Newyork verkommen« (ebd.: 40).

Die Zeit- und Raumerfahrung Karls bei Pollunder ist recht verwirrend, das Landhaus ist unüberschaubar, es erinnert an ein Labyrinth, ähnlich dem Schiffsinneren beim Ankommen in New York.<sup>8</sup> Er weiß nicht genau, wie lange die Autofahrt dauerte, wegen seiner Müdigkeit nimmt er aber an, dass es ein langer Weg war. Seiner Annahme widerspricht aber Pollunders Bemerkung: »Es nützt nichts nur knapp außerhalb Newyorks zu wohnen, von Störungen bleibt man nicht verschont. Wir werden unsern Wohnsitz unbedingt noch weiter verlegen müssen.« (Ebd.: 77) Auch die Größe des Hauses bleibt ungewiss, da nur der untere Teil beleuchtet ist. Es heißt allerdings, dass das Landhaus »umfangreicher und höher war« (ebd.: 76) als nötig. Die Ankömmlinge werden von Pollunders Tochter, Klara, schon am Gitter erwartet. Auf dem Weg zum Haus erfahren sie von ihr, dass Herr Green, ein anderer Geschäftsfreund des Onkels, kurz vor ihnen unerwartet im Haus eingetroffen ist. Seine Anwesenheit wirkt störend auf die ländliche Idylle, auf die sich Karl in Gedanken schon eingestellt hat. Das Speisezimmer sah »infolge der Blumen auf dem Tische, die sich aus Streifen frischen Laubes halb aufrichteten« (ebd.: 79), trotzdem festlich aus, durch die offene Glastür weht ein starker Duft aus dem Garten herein, sodass Karl sich wie in einer Gartenlaube fühlt.<sup>9</sup> Die betonte Naturnähe des Landhauses wird aber aufgehoben, als Green schnell die Tür schließt und verriegelt, da ihn – trotz seines Namens – die frische Luft stört. Angeblich hat er etwas Geschäftliches mit Pollunder zu besprechen, was er ursprünglich in der Stadt tun wollte. Pollunder ist dadurch verstimmt, auch Karl ist schlechtgelaunt und bereut die Einladung angenommen zu haben.

Nach dem Abendessen wollte er bald zum Onkel in New York zurückkehren, sei es allein und zu Fuß, »wenn der Chauffeur schon schlief« (ebd.: 86). Es ist eine mittelbare Anspielung auf den Gegensatz zwischen dem ruhenden Landleben und dem unverlöschlichen Großstadtverkehr. Der Besuch auf dem Lande widerspricht seinen Erwartungen: Er freute sich vor kurzem noch auf »ein [...] Haus, wo er als willkommener Gast empfangen wird« (ebd.: 75), nun fühlt er sich aber durch die Umstände eingeengt, durch den unwillkommenen Gast Green, dessen Einfluss

---

8 Nach Müllers Kennzeichnung ist das »Labyrinth [...] der charakteristische Ort für die Gefahr des Verschollenseins, das durch eine Raumerfahrung im Zeichen von Orientierungslosigkeit, Bedrohung und Angst bestimmt ist« (Müller 2007: 47). Zur Raumdarstellung im Roman vgl. auch Alt (2005: 353f.).

9 Krings erörtert die Szene in einem religiösen Kontext, er sieht in ihr »[z]entrale Elemente des *Sukkot*-Fests« (2016: 375), das an den Auszug der Juden aus Ägypten erinnert und u.a. den Bau einer Laubhütte sowie die Anfertigung eines festlichen Blumenstraußes vorschreibt. Zur judaistischen Signifikanz des Kapitels vgl. Krings (2016: 370-379).

während der Unterhaltung immer bestimmender wird, beleidigt und vom Hausherrn vernachlässigt. In seinem Zimmer wird er gar von Klara angegriffen, die ihn zuerst fragt, warum es ihm im Haus nicht gefällt, und ob er »sich [...] nicht ein wenig heimisch fühlen will« (ebd.: 87).<sup>10</sup>

Das Landhaus selbst stellt eine Mischung von Stadt und Land, von Zivilisation und Natur, von Neuem und Altem dar: Im Speisezimmer gibt es schon Elektrizität, die Gänge werden dagegen von Armleuchter haltenden Dienern beleuchtet. In Karls Zimmer herrscht Dunkelheit, da der Wipfel eines hohen Baums das Mondlicht verdeckt.<sup>11</sup> In den Vogelsang mischt sich die »Pfeife eines Newyorker Vorortzuges« (ebd.: 89), in dem Landhaus stehen viele Zimmer leer und klingen hohl, der Gang scheint unendlich lang zu sein und ohne Fenster: »das Haus war eine Festung, keine Villa« (ebd.: 99). Das Gebäude ist alt, sein Umbau geht langsam voran, es befindet sich in einem Übergangszustand, der viele Unannehmlichkeiten bereitet.<sup>12</sup> Die großen Durchbrüche sind nicht vermauert, deswegen entsteht immer wieder starke Zugluft, die schwer auszuhalten ist, besonders in der Nähe der Kapelle, die Karl als »große[n], tiefe[n] Raum« erlebt, aus dem ihm »dunkle Leere« (ebd.: 98) entgegenweht. Die düstere Wahrnehmung seiner Umgebung, die in ihm nicht nur Angst, sondern zugleich Neugierde weckt, lässt sich hier symbolisch als eine Art Todesnähe deuten, die schon die Motive seiner Verlorenheit in der neuen Welt, ob Stadt oder Land vorwegnehmen.

---

10 Die Klara-Episode wird in der Forschung allgemein mit Karls Verführung durch das Dienstmädchen im Elternhaus in Beziehung gebracht. So stellt sie z.B. nach Liebrand (1997: 152) die Umschreibung der »Ur-Katastrophenerfahrung« dar, Kittler (2008: 170) zufolge ist sie eine »Variante zu der Urszene in Johanna Brummers Zimmer« im amerikanischen Landhaus, für Engel (2010: 179) ist sie beinahe eine »Reprise der Vergewaltigung durch Johanna«. Immerhin wird die Szene bereits in frühen Arbeiten in ähnlichem Sinne behandelt, vgl. u.a. Jahn (1979: 410), Kurz (1980: 156), Nicolai (1981: 113). Es sei hier ergänzend auf einen feinstrukturellen Zusammenhang verwiesen: Die von Klara verwendete Bezeichnung »heimisch« (KKAV 87) erinnert an sich schon an Karls Vorgeschichte und nimmt zugleich latent Klaras Verführungsversuch vorweg.

11 Allgemein deuten nach Jahn (1979: 408) »Bilder und Handlungsabläufe« in Kafkas Romanen auf »Mythen des Sündenfalls und der Vertreibung«. Krings interpretiert im konkreten Fall den Baum vor dem Fenster, kombiniert mit Klaras Verführungsversuch, als Baum der Erkenntnis. Die Szene mahnt ihm zufolge an den Sündenfallmythos, an Adams Verführung durch Eva (vgl. Krings 2016: 370).

12 Claude David meint, dass die Beschreibung des im Umbau begriffenen Landhauses auf eine Zeitwende hindeutet (vgl. David 1980: 69). Nach Engel (2010: 185) bildet »das [...] erst teilweise »modernisierte« Landhaus Pollunders [...] kulturtopographisch eine seltsame Zwischenwelt zwischen den Kontinenten«.

Er geht in das Speisezimmer zurück, um seine baldige Rückkehr zum Onkel in der Stadt anzukündigen. Dies wird ihm aber zuerst durch Pollunders Fragen erschwert: »Wie gefällt es Ihnen denn eigentlich bei uns? [...] Scheint es Ihnen nicht auch, daß man auf dem Lande sozusagen befreit wird, wenn man aus der Stadt herkommt. Im allgemeinen [...] habe ich dieses Gefühl immer wieder, jeden Abend.« (Ebd.: 104f.) Seine Worte entsprechen hier offensichtlich dem Topos der naturnahen Freiheit des Landlebens. Karl scheint aber, Pollunder spricht so, »als wüßte er nicht von dem großen Haus, den endlosen Gängen, der Kapelle, den leeren Zimmern, dem Dunkel überall.« (Ebd.: 105) Wo ihn »alles beengte« und »ringsherum« mit »ein[er] unbestimmt[en] Furcht« (ebd.: 108) erfüllte. Als er seine Absicht endlich kundtut, wird er zu Klara geschickt, um sich zu verabschieden. Er wird aber gebeten, um Punkt zwölf wieder zu erscheinen, weil Green ihm gegenüber noch einen Auftrag ausführen soll.

Karl gehorcht erst widerwillig, da ihm Klaras Zimmer als »eine recht gefährliche Höhle« (ebd.: 113) erscheint. Das Mädchen verhält sich aber diesmal freundlicher, Karl spielt für sie auf dem Klavier,<sup>13</sup> und fühlt sich auch wohler. Dennoch entsteht in ihm beim Spielen des geliebten Soldatenliedes auch ein Leid, »das über das Ende des Liedes hinaus, ein anderes Ende suchte und es nicht finden konnte« (ebd.: 119).<sup>14</sup> Kurz danach »erklangen zwölf Glockenschläge, [...] einer in den Lärm des anderen dreinschlagend, Karl fühlte das Wehen der großen Bewegung dieser Glocken an den Wangen. Was war das für ein Dorf, das solche Glocken hatte!« (Ebd.: 120f.) Das andere Ende, über das Ende des Liedes hinaus, die Mitternacht und die schweren Glockenschläge aus dem Dorf beschwören auch hier unmissverständlich, ähnlich der Kapellen-Szene, eine Art Todesstimmung herauf.

Die Glockenschläge mahnen ihn auch an die bereits versäumte Verabredung mit Green um Mitternacht. Er ist noch »kaum in der Hälfte des Weges« (ebd.:121), als Green im dunklen Gang mit einer Kerze in der Hand erscheint und ihm den Brief des Onkels übergibt, der seine Entlassung enthält, die mittelbar die nächste Phase seines Verschollenseins bedeutet. Insofern hat für Karl der Besuch auf dem Lande die Konsequenz, dass er nicht mehr nach New York zurückkehren kann. Seine Entscheidung, Pollunders Einladung anzunehmen, wurde ja von dem Onkel als Schuld aufgefasst und auch bestraft. Vergleichbar mit seiner Verführung durch das Dienstmädchen zu Hause, die seine »Vertreibung« aus der Familie und aus Europa zur Folge hatte. Auch in Pollunders Haus will er nicht länger bleiben, »denn ich bin nur als Neffe meines

---

13 Eine vergleichbare Situation findet in der Bürstner-Szene im PROCESS statt, in der Hauptmann Lanz K.s »Theaterspiel«, ähnlich wie hier Mack Roßmanns Klavierspiel, aus dem Nachbarzimmer zuhört.

14 Karl, der nach dem Spiel »Tränen in den Augen« (KKAV 119) hat, erinnert an das Weinen des schamhaften Langen mit seinen quälenden Gedanken am Ende der Geschichte.

Onkels aufgenommen, während ich als Fremder hier nichts zu suchen habe« (ebd.: 125).

Schließlich schiebt ihn Green »durch eine kleine Tür [...] hinaus« (ebd.: 127), wie dies dem Onkel zufolge auch seine Eltern getan haben.<sup>15</sup> Seine Entfernung durch den Onkel bzw. durch Green macht eindeutig: er ist kein willkommener Gast mehr, weder auf dem Lande noch in der Großstadt.<sup>16</sup>

## ERSCHEINUNGSFORMEN UND FUNKTION DES LÄNDLICHEN IN *DER PROCESS*

Als nächstes Beispiel sollen aus dem *PROCESS*-Roman zwei Szenen besprochen werden, die zwar keine zentrale Rolle spielen, sich aber angesichts der Stadt-Land-Beziehung und der Ambivalenz des Ländlichen als aufschlussreich erweisen. In der ersten lässt sich der Onkel, »[d]as Gespenst vom Lande« (KKAP 119), der seinen Neffen wegen des Prozesses aufsucht, als die ländliche Variante von K. betrachten, den die Karriere an eine städtische Bank bindet. Für beide ist die ambivalente Einstellung zum Verfahren von Anfang an kennzeichnend. K. will und will nicht, dass der Onkel kommt, da er einerseits den Prozess zu verdrängen sucht, andererseits sich jedoch wünscht, dass in seiner Angelegenheit etwas geschieht. In diesem Sinne ist das Erscheinen des Onkels nicht unerwartet und nicht unabhängig von K.s Anliegen, wie auch der Besuch des Unredlichen nicht unabhängig von der untergründigen Sehnsucht des schamhaften Langen in der ersten Geschichte erfolgte. Der Onkel, der mit seiner gebückten Haltung, Ungeschicklichkeit und Verlassenheit an den Langen aus Kafkas Brief an Oskar Pollak erinnert, rät K. zuerst aufs Land zu flüchten, um sich dem Gericht zu entziehen. Zugleich ist er jedoch mit dessen Einwand einverstanden, nach dem der Landaufenthalt keine Befreiung bewirken, sondern eher ein Schuldbekenntnis bedeuten würde. Er nimmt deshalb seinen Neffen zu einem Anwalt mit, um seine Verteidigung scheinbar voranzutreiben, was letztlich aber zur Verschleppung von K.s Verfahren und nicht zur Verhinderung seiner Hinrichtung führen

---

15 Heimböckel (2003: 142) bemerkt dazu: »Genaugenommen ist der Konfliktverlauf in Kafkas Roman seiner Struktur nach eine Wiederholung der europäischen Vorgeschichte in Permanenz«.

16 Die Geschehnisse in Pollunders Haus lassen sich insgesamt als motivische Vorform des Kapitels *THEATER VON OKLAHAMA* betrachten. Nicht zufällig ist Karl der Slogan »Jeder ist willkommen« (KKAV 388) auf dem Werbeplakat des Theaters so wichtig, er hofft dadurch die Grunderfahrung der Verstoßung ungeschehen zu machen (vgl. dazu auch Engel 1986: 543), wie er dies vorher auch vom Besuch in Pollunders Landhaus erwartete, aber enttäuscht wurde.

wird. Damit trägt er dazu bei, dass K. nun mehr auch formal in den Prozess integriert wird. Auch beschwören die dynamische, nahezu hektische Handlungsweise und die Aufregung des Onkels K.s erste Reaktionen auf die Verhaftung. Zu Hause in der Pension wird nämlich K. durch die Wächter genauso »überrumpelt« (ebd.: 34), wie er nun durch den Onkel in der Bank »überrumpelt« wird. Nach der Verhaftung kann jedoch K. ungehindert an seine Arbeitsstelle zurückkehren, hier wird er vielmehr von dem Onkel in seiner Arbeit aufgehalten und, mit der Begründung, Maßnahmen gegen den Prozess zu ergreifen, aus der Bank mitgenommen. Die Kennzeichnung des Onkels, der in der Hauptstadt ständig in Eile ist und sich nichts entgehen lassen will, entspricht im Grunde der Selbstcharakterisierung von K. vor seiner Hinrichtung: »Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck.« (Ebd.: 308) Der Vorschlag des Onkels, K. sollte »einen kleinen Urlaub« (ebd.: 125) nehmen und zu ihnen aufs Land gehen, damit er »dem Gericht gewissermaßen entzogen« wird (ebd.), korrespondiert darüber hinaus auch mit K.s flüchtigem Gedanken am Abend der Verhaftung, dass er »wegen der Vorfälle am Morgen« (ebd.: 38) die Wohnung wechseln sollte. Schließlich werden aber von K. beide Erwägungen als sinnlos abgelehnt. Dagegen hofft er, ähnlich dem Onkel, der auf das Einbeziehen eines Advokaten drängt, auf die Unterstützung seiner Zimmernachbarin, die bald »als Kanzleikraft in ein[em] Advokatenbureau« (ebd.: 42) tätig sein wird. Insgesamt handelt es sich also um die virtuelle Identität der beiden Figuren, die sich nur an der Oberfläche voneinander unterscheiden. Insofern vereinigen sich Land und Stadt auf widerspruchsvolle Weise in K.s Person.<sup>17</sup>

Im zweiten kurzen Beispiel aus dem Roman stellen drei Landschaftsbilder, die der Gerichtsmaler Titorelli am Ende ihres Gesprächs K. zum Kauf anbietet, eine eigenartig-künstlerische Erscheinungsform des Ländlichen dar. Sie schildern dieselbe Landschaft mit zwei Bäumen und Sonnenuntergang. K., der im städtischen Atelier wegen der stickigen Luft die ganze Zeit mit Atemnot kämpft, erkennt keinen Unterschied zwischen den Bildern, obwohl der Maler sie als drei verschiedene Darstellungen des Themas auffasst: eine Heidelandschaft, ihr Gegenstück und ein ähnliches Bild. Das Eigenartige dieser Situation liegt weniger in den Bildern selbst als vielmehr in ihrer Beziehbarkeit auf die drei Möglichkeiten der Befreiung vom Prozess, die Titorelli früher K. erklärte, namentlich auf die wirkliche Freisprechung, die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung. Die düsteren Bilder, die für K. keine Differenz aufzeigen, ihn aber, wie Titorelli bemerkt, stark anziehen, machen es durch ihre Übereinstimmung noch einmal deutlich, was K. vorhin schon im Gespräch klar geworden ist: der Ausgang der drei Möglichkeiten ist derselbe. Dies äußert sich im gemeinsamen Motiv des Sonnenuntergangs, der den Tod als Ergebnis eines jeden

---

17 Auch in diesem Falle zeigt sich die Gespaltenheit des Protagonisten, auf die anhand der Geschichte des schamhaften Langen bereits hingewiesen wurde.

Prozesses gleichsam symbolisch vorwegnimmt.<sup>18</sup> K. fühlt sich gezwungen, »alle Bilder« (ebd.: 221) mitzunehmen, die der Künstler für ihn eingepackt hat, und verlässt das Atelier so schnell wie möglich. Am liebsten würde er sich von ihnen schon auf dem Rückweg zur Bank befreien, er »fürchte[t] aber, bei irgendeiner Gelegenheit genötigt zu werden, sich dem Maler gegenüber mit ihnen auszuweisen« (ebd.: 223). Es zeigt sich dabei ein merkwürdiger Zusammenhang zwischen der Verhaftungsszene und seiner gegenwärtigen Situation. Während er sich dort mit der »Radfahrlegitimation« (ebd.: 12) und dem »Geburtsschein« (ebd.) ausweisen will, die sich in der Schublade seines Schreibtisches befinden, sollen von nun an die Gemälde des Gerichtsmalers als die Legitimation seiner Identität dienen. Im Büro zurückgekehrt, versperrt er aber zunächst die Heidelandschaften in der untersten Schublade seines Schreibtisches und verdrängt damit vorläufig die Erkenntnis von der unmöglichen Befreiung vom Verfahren. Die Tatsache jedoch, dass in seiner Vorstellung die Bilder die Ausweisfunktion der Dokumente übernehmen, zeugt davon, dass er sich immer mehr mit dem gegen ihn geführten Verfahren identifiziert.

## **EIN (KURZER) PROZESS AUF DEM LANDE: DER SCHLAG ANS HOFTOR**

Schließlich führt das kurze Erzählfragment DER SCHLAG ANS HOFTOR, das engstens mit dem PROCESS-Roman zusammenhängt, selbst zum Beginn eines Prozesses, der ebenfalls droht, mit dem Tod zu enden.

Am Anfang der Geschichte geht der Ich-Erzähler mit seiner Schwester auf dem Nachhauseweg an einem Hoftor vorüber. Wie das Läuten Josef K.s zu Beginn des Romans, das nach Liebrand (1999: 137) »sein eigenes Gericht« einläutet, löst hier das ungewisse Moment des Schlags ans Hoftor die nachfolgenden Geschehnisse aus. Unbestimmt bleibt allerdings, warum die Schwester dies getan und ob sie überhaupt den Schlag ausgeführt hat. Nicht zu wissen ist, woher sie kommen, wo sie sich konkret befinden, sie scheinen ihren Weg verfehlt zu haben. Nach hundert Schritten erreichen sie ein unbekanntes Dorf, wo ihnen erschrockene Leute entgegenkommen und sie, an den Schlag erinnernd, warnen, dass sie beide angeklagt werden – ähnlich,

---

18 Nicolai macht in seiner Deutung der Bilder darauf aufmerksam, dass die beiden Bäume, obwohl sie formal den zwei Bäumen im Paradies, dem Baum der Erkenntnis und dem Baum des Lebens, entsprechen könnten, in Wirklichkeit »schwache« Bäume sind und deshalb keine paradiesische, sondern nur eine heidnische Landschaft, das heißt die reine Natur, darstellen (vgl. Nicolai 1986: 185). Betrachtet man jedoch die Rolle der drei Gemälde, wie oben kurz angedeutet, im Zusammenhang des Romanganzes, dann lässt sich der Sündenfall-Bezug keineswegs ausschließen.



wie dem Onkel zufolge »die ganze Verwandtschaft« (KKAP 126) im PROCESS. Der Ich-Erzähler, nicht anders als Josef K., der seine Verhaftung zunächst für einen Spaß hält, findet dies lächerlich und sucht den anderen »begreiflich zu machen« (KKAN I 362), dass »deswegen nirgends auf der Welt ein Proceß geführt« (ebd.) wird. Vergleichbar mit K., der »in einem Rechtsstaat« (KKAP 11) zu leben meint und dazu neigt, »alles möglichst leicht zu nehmen, das Schlimmste erst beim Eintritt des Schlimmsten zu glauben« (ebd.), fühlt er sich auch in Sicherheit. Die Situation erinnert überdies an K.s Bemühungen im Untersuchungssaal, wenn er die Parteien von seiner Wahrheit überzeugen will. Hier reagieren jedoch die Leute nicht, sie hören sich ihn an, »enth[a]lten sich aber eines Urteils« (KKAN I 362).

Rückwärts gewandt erblicken sie dann Reiter im Hoftor, die gleichsam ihren Erwartungen gehorchend auf sie zukommen. Die Reitertruppe mit den »hohen Lanzen« (ebd.) beschwört entfernt den gepanzerten Ritter herauf, der in der Dom-Szene des Romans bei Christi Grablegung auf dem Altarbild Wache steht. Wie sich Josef K. am Morgen seiner Verhaftung »sein bestes schwarzes Kleid« (KKAP 19) anzieht, so schickt auch der Ich-Erzähler die Schwester nach Hause, sich umzukleiden und verspricht »alles allein ins Reine [zu] bringen« (KKAN I 362).<sup>19</sup> Bevor er in die Bauernstube tritt, glaubt er noch, »ein Wort werde genügen, um mich, den Städter, [...] aus diesem Bauernvolk zu befreien« (ebd.: 363). Seine Überzeugung widerspiegelt die selbstbewusste Haltung von Josef K. vor dem Aufseher, dem hier der junge Richter entspricht und dessen Worte die städtische Selbstsicherheit des Erzählers endgültig aufheben: »Dieser Mann tut mir leid.« (Ebd.) Der Ich-Figur war dabei klar, »daß er damit nicht meinen gegenwärtigen Zustand meinte sondern das was mit mir geschehen würde« (ebd.). Dies reimt sich auf die Warnung der Wächter im PROCESS, die sie an K. richten: »es werden große Anforderungen an Sie gestellt werden« (KKAP 15); und die auch der Onkel wiederholt, indem er auf die K. bevorstehenden »Anstrengungen« (ebd.: 125) verweist. Auch die Funktion der Räume verändert sich im Roman und in der Erzählung gleichermaßen: Fräulein Bürstners Zimmer und des Gerichtsdieners Wohnung werden ähnlicherweise zu Verhörräumen, wie sich die Bauernstube am Ende in eine Gefängniszelle verwandelt. Die Steinfliesen und die dunkelgraue kahle Wand der Bauernstube beschwören den öden Steinbruch außerhalb der Stadt, die Hinrichtungsstelle von Josef K., herauf. Obwohl hier die Geschichte formal zu Ende geht, lässt doch das letzte Bild mit dem eisernen Ring und der Pritsche vermuten, dass es auch in diesem Fall zu einer Verurteilung kommen wird.

---

19 Eine entfernte Parallele zeigt sich dabei mit dem Verhalten des Onkels, der K. zuerst aufs Land schicken wollte, damit er »statt [s]einer für [ihn] arbeite[t]« (KKAP 127).

## FAZIT

Zusammenfassend ist ein gemeinsamer Zug der untersuchten Szenen darin zu sehen, dass sie auf der Handlungsebene immer wieder von der physischen oder seelisch-geistigen Bewegung der Hauptfigur zwischen den Polen des Städtischen und des Ländlichen handeln. Wie anfangs allgemein behauptet, verschränken sich die beiden Bereiche auch in Kafkas Konzept. Das Rurale und das Urbane werden, wie die Textbeispiele zeigen, gleichermaßen mit positiven und negativen Werten kombiniert. Der widersprüchliche Charakter stellt jedoch zumeist keine inhärente Eigenschaft des Ländlichen oder des Städtischen dar. Er wird grundsätzlich durch die Ambivalenz des Protagonisten, durch seinen inneren Kampf zwischen den existenziellen Grundwerten von Lebenswille und Todesverfallenheit, sowie durch deren wandelnde Dominanz im ländlichen oder städtischen Raum des jeweiligen Geschichtsverlaufs bestimmt. Dabei können die Stadt- und Landbilder in den behandelten Texten überwiegend als bewegliche Metaphern für die Alternationen der inneren Welt des Protagonisten betrachtet und verstanden werden.

## LITERATUR

- Alt, Peter-André (2005): Franz Kafka. Der ewige Sohn. München: Beck.
- Cersowsky, Peter (1976): »Die Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen. Zu Fremdeinflüssen, Originalität und Erzählhaltung beim jungen Kafka«, in: Sprachkunst 7, S. 17-35.
- David, Claude (1980): »Kafka und die Geschichte«, in: Ders. (Hg.): Franz Kafka. Themen und Probleme. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 66-80.
- Emrich, Wilhelm (1958): Franz Kafka. Bonn: Athenäum.
- Engel, Manfred (1986): »Außenwelt und Innenwelt. Subjektivitätsentwurf und moderne Romanpoetik in Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ und Franz Kafkas ›Der Verschollene‹«, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 30, S. 533-570.
- Engel, Manfred (2010): »›Der Verschollene‹«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 175-191.
- Heimböckel, Dieter (2003): »›Amerika im Kopf‹. Franz Kafkas Roman ›Der Verschollene‹ und der Amerika-Diskurs seiner Zeit«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77, S. 130-148.
- Ivanovic, Christine (2003): »Vielfältige Wege ins fremde Eigene. Zu Kafkas Roman ›Der Verschollene‹«, in: Rüdiger Sareika (Hg.): »Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen...«. Zur Konstruktion von Vielfalt und Fremde im Werk von Franz Kafka. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, S. 23-42.

- Jahn, Wolfgang (1979): »Der Verschollene« (»Amerika«), in: Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch. Bd. 2.: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Kröner, S. 407-420.
- Kittler, Wolf (2008): »Dead Beat Father. Zu Kafkas Roman »Der Verschollene«, in: Friedrich Balke/Joseph Vogl/Benno Wagner (Hg.): Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka. Zürich: Diaphanes, S. 161-175.
- Kremer, Detlef (2006): »Verschollen. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman »Der Verschollene«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik. Sonderband zu Franz Kafka. München: Boorberg, S. 238-253.
- Krings, Marcel (2016): Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den »Lehrjahren«, der »Education sentimentale« und im »Verschollenen«. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Krings, Marcel (2018): »Männer vom Lande. Freiheit und Religion in Kafkas Dorfgeschichten«, in: Magdalena Marszałek/Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript, S. 63-80.
- Kurz, Gerhard (1980): Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler.
- Kurz, Gerhard (1984): »Schnörkel und Schleier und Warzen. Die Briefe Kafkas an Oskar Pollak und seine literarischen Anfänge«, in: Gerhard Kurz (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 68-101.
- Liebrand, Claudia (1997): »Die verschollene (Geschlechter-)Differenz. Zu Franz Kafkas Amerika-Roman«, in: Literatur für Leser 20, S. 143-157.
- Liebrand, Claudia (1999): »»Deconstructing Freud«. Franz Kafkas »Der Proceß«, in: Thomas Anz (Hg.): Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 135-144.
- Marszałek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc (2018): »Über Land – lesen, erzählen, verhandeln«, in: Dies. (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript, S. 9-26.
- Müller, Klaus-Detlef (2007): Franz Kafka. Romane. Berlin: Erich Schmidt.
- Nicolai, Ralf R. (1981): Kafkas Amerika-Roman »Der Verschollene«. Motive und Gestalten. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nicolai, Ralf R. (1986): Kafkas »Prozess«. Motive und Gestalten. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Plachta, Bodo (2008): »»Der Heizer«/»Der Verschollene«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 438-455.
- Schiffermüller, Isolde (2011): Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache. Tübingen: Francke.

- Tolksdorf, Nina (2021): »Zu Kafkas Sprachen der Scham«, in: Gianna Zocco (Hg.):  
The Rhetoric of Topics and Forms. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 39-49.
- Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg (1994): Expressionismus. München: Fink.
- Vogl, Joseph (1990): Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München: Fink.



# Bauten des Herrn

## Land, Architektur und Religion bei Kafka

---

MARCEL KRINGS

### KAFKA: PARABOLIK UND ANDEUTUNG

Dass Kafkas Dichtung zwar esoterisch, keineswegs aber unverständlich sei, davon ist der Großteil der Kritik bis heute nicht zu überzeugen. Lieber glaubt man an die »Resistenz der Werke Kafkas gegen eine eindeutige Sinnfixierung« (Müller 2003: 7) und meint, die Texte beförderten hermeneutische Aporie, zersetzten Signifikanz und reduzierten Schrift auf bloße Materialität. Eine schier unüberschaubare »Flut der Exegese« (Wirtz 1999: 307) hat inzwischen jeden »beliebigen Deutungszugriff« (ebd.) an den Texten vorgeführt, die weithin als offene Kunstwerke gelten. Wenn Kafka-Exegeten nicht ohnehin alle Interpretation radikal verwerfen (vgl. Sontag 1968), haben sie sich daran gewöhnt, »individuell eine Bedeutung für die Textelemente« (Fricke 1999: 18) einzusetzen und zu folgern, alle Auslegungen seien je nach »Verständnishorizont [...] irgendwie schlüssig« (Koch 2003: 192f.). Alles geht offenbar, es gilt die Parole »Jedem sein Kafka« oder, noch besser, »Jedem sein Text«. Längst scheinen Kafkas Schriften nur noch als »Rohrschach tests« der Literatur« (Politzer 1965: 43) zu gelten, aus denen mehr über den Charakter der Deuter zu erfahren ist als über die Texte selbst, und nur mit Mühe lässt sich das Werk noch unter dem seit Jahrzehnten angehäuften Berg an Literatur erkennen. Wie bei einem Palimpsest hat die Philologie ihren Gegenstand verdunkelt, retuschiert und überschrieben, und die Texte mit ihren elaborierten Details werden im Grunde nicht mehr gelesen: Warum Odradek ausgerechnet aus einer sternförmigen Zwirnpule mit abgewinkelten Querstäbchen besteht, spielt in den meisten Interpretationen ebenso wenig eine Rolle wie die Frage, warum sich gerade ein Schloss den Blicken entzieht oder warum ein Dorfschullehrer just einen Riesenmaulwurf beobachtet haben will.

Indessen glaubt die Kafka-Philologie, für ihre Verweigerung der Auslegung gute Gründe zu haben. Man beruft sich noch immer auf die frühen Lektüren Benjamins

und Adornos, die in Deutschland eine steile Wirkungsgeschichte entfaltet haben (vgl. Scholz 2016). Benjamins Essay *FRANZ KAFKA. ZUR ZEHNTEN WIEDERKEHR SEINES TODESTAGES* (1934) betont insbesondere den zentralen Aspekt der Fremdheit. Sie zeige sich als »wolkige Stelle« (Benjamin 1977: 420) in Kafkas Texten und verbiete jegliche parabolische Interpretation – insbesondere eine religiöse –, weil kein Ausleger, ja nicht einmal Kafka selbst, die »Lehre« (Ebd.) besitze, welche das Werk illustriere. Adornos *AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA* (1953) greifen die These bekanntlich auf. Kafkas Werk konstituiere keinen »Sinn« (Adorno 1997: 255), sondern zeige nur die Bruchstellen und »Dunkelheit des Daseins« (ebd.). Der Prager habe eine »Parabolik« geschrieben, zu der »der Schlüssel entwendet ward« (ebd.), und so habe man es mit undeutbaren Parabeln zu tun, die die Lektüre auf reine Materialität festlegten: »Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden« (ebd.). Solche »Unbestimmtheit« (ebd.: 257) nötige zur »Treue zum Buchstaben« (ebd.)<sup>1</sup>, und so bestreitet man bis heute alle übertragene – und religiöse – Deutbarkeit der Texte im Zeitalter des vermeintlichen Endes aller Metaphysik: »Allegorie und Parabel sind nur möglich vor dem Hintergrund einer fest umrissenen Religion, Philosophie oder Weltanschauung. Der Hintergrund der Kafkaschen ›Parabeln‹ aber ist leer« (Emrich 1970: 77; vgl. dazu Krings 2016: 301f.) Also seien Kafkas Texte zuletzt weder Parabeln noch Allegorien, denn

»dieses Allegorische und Parabolische läßt sich nicht mehr systematisch ausdeuten, d.h. es handelt sich überhaupt nicht mehr um Allegorie und Parabel im strengen Sinn. Nur im Durchlauf durch sämtliche Bilder und Aussagen selbst läßt sich der universelle Sinn des Werkes erschließen. Mit anderen Worten: die Bilder und Aussagen Kafkas sind doch das ›Eigentliche‹ selbst, sind gar nicht uneigentliche oder allegorische oder parabolische Gestaltung. Jedes Wort und jedes Bild meint in der Tat sich selbst [...].« (Emrich 1970: 78)

---

1 Übrigens könne die Unbestimmtheit keinesfalls ihrerseits als Schlüssel zum Werk gelten: »Es ist eine Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet ward; selbst der, welcher eben dies zum Schlüssel zu machen suchte, würde in die Irre geführt, indem er die abstrakte These von Kafkas Werk, die Dunkelheit des Daseins, mit seinem Gehalt verwechselte« (ebd.: 255). Es ist übrigens einigermaßen befremdlich, dass Adorno die vermeintliche Buchstäblichkeit ausgerechnet aus der jüdischen Tradition der Texttreue abzuleiten sucht. In Talmud und Midrasch existieren eine Vielzahl von Parabeln, die durchaus nicht wortwörtlich zu verstehen sind.

So bleibt es dabei: »[A]llem begrifflich [...] Faßbaren« (Elm 1982: 159) weiche Kafka aus, indem er die Unabschließbarkeit des Verstehensprozesses ins Werk setze oder eine »externe[ ] Bedeutungswelt« vor Augen führe, die »mit dem Beginn der Moderne hinfällig geworden«<sup>2</sup> (Alt 2005: 372) und daher »im nicht mehr Deutbaren angesiedelt« (ebd.) sei.

Nun fragt sich allerdings, ob die Theorie zu Kafkas literarischen Anliegen passt und ob die Forschung ihre Lesarten hinreichend überprüft hat. Zweifel sind angebracht. Denn es lassen sich Einwände vorbringen, für die an Kafkas Züräuer Sprachaphorismus zu erinnern ist. Er lautet bekanntlich:

»Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt.« (KKAN II 126)

Der kurze Text trennt das sprachlich Fassbare von einem nicht mitteilbaren Bereich des ›Außerhalb‹ oder des Metaphysischen. Sprache berichtet allein von den Verhältnissen der empirischen Welt, deren Begrenztheit sie in Begriffe fassen kann, weil sie selbst begrenzt ist: Das Leben ist die physische, das Denken die methodische, die Sprache die grammatische Bedingnis des Geistes. Daraus folgt zunächst, dass Kafkas Texte weder unbestimmt noch gar so unverständlich sind, wie die Forschung meint. Insofern sie von Verhältnissen der Welt handeln, müssen sie vielmehr grundsätzlich wie die Sprache, in der sie geschrieben sind, auf referentielle Verstehbarkeit angelegt sein. Vor allem ergibt sich aber aus dem Aphorismus, dass nicht die Existenz eines Intelligiblen bestritten wird, sondern nur dessen Erfassbarkeit mittels einer Sprache, die aufs Sinnliche beschränkt und auf die Regeln ihres Funktionierens festgelegt ist. Der Hintergrund der Texte ist also nicht »leer«, auch wenn die »wolkige Stelle« nicht semantisiert werden kann. Nur im Sinne dieses erkenntniskritischen Vorbehalts wäre Adornos Formel »Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden« richtig. Sie ist jedoch falsch, wenn aus ihr eine grundsätzliche Unmöglichkeit von Auslegung abgeleitet wird.

Hinzu kommt nun, dass die Sache der Sprache womöglich nicht von vornherein aufgegeben werden muss. Warum soll ein krudes Wittgensteinsches »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen« gelten? Dichtung, Philosophie und Religionen dachten seit je darüber nach, ob und wie erkenntniskritisch redlich von inkommensurablen Wahrheitsgründen gesprochen werden könne, und Kafkas Aphorismus folgt ihnen darin. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass die Sprache sich

---

2 Alt will eine allegorische Deutung nur zugestehen, sofern sie den »Abstand zwischen Zeichen und Bedeutung« (ebd.: 373) markiert. Gerade das tut aber Kafkas Schreiben doch, vgl. weiter unten.



zwar nicht völlig, aber doch immerhin »andeutungsweise« dem Absoluten annähern könne. Wenn es Kafkas Ziel war, die Welt ins »Reine, Wahre, Unveränderliche« (KKAT 534) zu heben, müssten Begriffe im Grunde aus ihren referentiell-grammatischen Beschränkungen und überhaupt aus ihren irdischen Bezüglichkeiten herausgelöst und zum Außerhalb befreit werden. Kafkas Texte nutzen dafür ein Moment der Negativität (vgl. Kienlechner 1981), das Signifikanz aufzulösen, Semantik zu verunklaren und Bilder und Ausdrücke zu zerstören sucht. Alle sind nur die wertlose »Hülse« (KKAN II 29) um jenes »Eine« oder »Absolute« (ebd.), das der Mensch zu begreifen hätte: »Das Negative zu tun, ist uns noch auferlegt, das Positive ist uns schon gegeben« (ebd.: 119). Freilich wäre in einer freien Sprache, die man sich als Begriffe ohne Begriffe oder als Bilder ohne Bilder vorstellen müsste, nichts mehr mitteilbar. Die drohende Gefahr des Endes aller Literatur bannt der Sprachaphorismus also, indem er auf dem »andeutungsweise[n]« (KKAN 126) Reden vom Unvordenklichen beharrt. Die Technik der Andeutung sollte die Auslöschung der Sprache bis an die Grenze der Sprache vorantreiben, ohne auf Verständlichkeit zu verzichten. Denn Andeutungen – zu denen auch Anspielungen und die allegorischen oder parabolischen Techniken indirekter Sinnerschließung gehören – können verstanden werden, insofern sie wie die Sprache Bestandteil der gegenständlich-begrifflichen Welt und also gemäß dem Sprachaphorismus begreifbar sind. Parabeln etwa, die Kafka sich erschloss, bringen das Gemeinte nicht ausdrücklich zur Sprache und »deuten« es dennoch über ein *tertium* und *per analogiam* »an« (vgl. Heydebrand 2007) – so dass von einer »unparabolischen Parabel« in Adornos Sinne keine Rede sein kann. Kafkas Texte sind trotz aller Sprachskepsis nicht undeutbar, und auch das Ende allen Sinns läuten sie nicht ein. Kafka schrieb zwar kompliziert, aber viel weniger »modern«, als eine furiose Forschung es gern sähe, die offenbar aus der Modifikation von Gattungen auf das Ende aller Gattungen, aus der Verdunklung von Sinn auf das Ende allen Sinns und aus der Nichterfassbarkeit des Absoluten auf das Ende aller Metaphysik schließt.

Nun wäre die Probe aufs Exempel zu machen. Nicht nur die Möglichkeit von Verstehen, sondern vielmehr die Relevanz einer religiösen Textdeutung sollen belegt werden. Zuvor aber ist Kafkas Bezug zum Judentum aus Texten, Tagebüchern und Briefen historisch zu entwickeln und als Grundzug eines bemerkenswert kohärenten Denkens zu plausibilisieren.

## KAFKA UND DAS JUDENTUM

Man weiß seit langem, dass Kafka ab 1912 die jüdische Tradition für seine Literatur fruchtbar machte.<sup>3</sup> Die vitale Gläubigkeit des Ostjudentums und die Welt des jüdischen Theaters setzte er gegen des Vaters religiöse Indifferenz, die den assimilierten Haushalt der Familie Kafka dominierte. Der BRIEF AN DEN VATER berichtet, wie der seltene Besuch in der Synagoge leeres Ritual und der Sederabend gar zur »Komödie mit Lachkrämpfen« (KKAN II 187) geworden war. An Religionen habe er, Kafka, also »keinen ererbten Anteil« (ebd.: 98):

»Ich bin nicht von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetsmantels noch gefangen wie die Zionisten.« (Ebd.)

Mit dem Argument, einer, der nicht glaube, könne Jenseitiges nicht bedenken, bestreitet man gern, dass es Kafka um Jüdisches zu tun war. Doch einer, der keinen »ererbten« Anteil an der Tradition hat, kann wohl einen anderen haben. »[E]twa zähes Judentum ist noch in mir« (KKAT 727), notierte Kafka Anfang 1915 in sein Tagebuch – und wusste, was ihn eine Annäherung an die Überlieferung kosten werde. An Milena Jesenska schrieb er:

»Wir kennen doch beide ausgiebig charakteristische Exemplare von Westjuden, ich bin, soviel ich weiß, der westjüdischste von ihnen, das bedeutet, übertrieben ausgedrückt, daß mir keine ruhige Sekunde geschenkt ist, nichts ist mir geschenkt, alles muß erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat, auch das muß erworben werden, das ist vielleicht die schwerste Arbeit, dreht sich die Erde nach rechts – ich weiß nicht, ob sie das tut – müßte ich mich nach links drehen, um die Vergangenheit nachzuholen. Nun habe ich aber zu allen diesen Verpflichtungen nicht die geringste Kraft, ich kann nicht die Welt auf meinen Schultern tragen, ich ertrage dort kaum meinen Winterrock.« (Kafka 1983: 294)

Als geschichtslosen Westjuden ohne Vergangenheit und Zukunft in Überlieferung oder Glaubensvolk betrachtete sich Kafka, der fehlende Kenntnisse nachträglich zu erwerben haben würde. Wenngleich nie orthodox, war Kafka um die Aneignung von jüdischer Tradition und Geschichte bemüht. Ab 1912 beschäftigte er sich intensiv mit dem Chassidismus und ging gelegentlich in die Synagoge – »Altneusynagoge gestern« (KKAT 47), ebenso in die »Pinkassynagoge« (ebd.: 48) –, und das Tagebuch

---

3 Vgl. zum Themenspektrum u.a. auch Robertson (1988), Grözinger et al. (1987), Abraham (1992) sowie Krings (2017 u. 2022).

dokumentiert mit »Mesusa« (ebd.: 67), »Kolnidre« (ebd.: 47) oder Mikwe (vgl. ebd.: 200f.) Kenntnisse der Glaubenspraxis. Kafkas Interesse galt Tora, Talmud, Kabbala und Gnosis ebenso wie jüdischen Legenden und Märchen, der VOLKSTÜMLICHEN GESCHICHTE DER JUDEN von Heinrich Graetz (vgl. ebd.: 215) und der Bibel, die er spätestens seit seinem Aufenthalt in Jungborn im Juli 1912 intensiv las (vgl. ebd.: 1045). Wie fundiert gerade seine Kenntnisse der Esoterik im Einzelnen waren, steht dahin. Dass er aber im Folgenden religiöse Sujets in Parabeln, Romanen und Aphorismen reflektierte, ist zweifellos. Denn aus der reichen chassidischen Tradition sowie überhaupt aus der toristisch-biblischen Überlieferung ließen sich lange gesuchte Sujets gewinnen. Alle Texte ab 1912 erzählen daher auch religiöse Geschichten oder bedienen sich zumindest religiöser Motive. Durch die populäre Reihe RELIGIONSGESCHICHTLICHE VOLKSBÜCHER FÜR DIE DEUTSCHE CHRISTLICHE GEGENWART, von der er nicht weniger als 22 Bände besaß, verschaffte Kafka sich noch bis 1916 einen entsprechenden Überblick über die jüdische Geschichte und Schriftauslegung. Und noch zwischen Mai und Juli 1916 studierte er erneut ausgiebig die Bibel. Das Tagebuch verzeichnet Exzerpte aus dem Alten Testament: Adam und Eva, Kain, Jakob, Esau, Isaak und Abraham werden erwähnt (vgl. KKAT 789, 792, 296) und Kafka notierte sich als zentrales Thema das »Wüten Gottes gegen die Menschenfamilie« (ebd.: 789). Warum sollte man also auf eine religiöse Textdeutung verzichten?

Nichts Traditionelles schwebte Kafka freilich vor. Im BRIEF AN DEN VATER skizzierte er ein »neue[s] Judentum[]« (KKAN II 191), das die alte Überlieferung anders, nämlich erkenntniskritisch reflektiert, vor Augen führen sollte. Aufgefallen war Kafka, dass die jüdische Tradition ein Erkenntnisproblem enthielt. Auf Gott trifft die Verfügung zu, es dürfe und könne von ihm weder Bild noch Gleichnis gemacht werden: Sprache sei dem Inkommensurablen niemals adäquat, weil sie nur von Irdischem handle. Allerdings verstößt selbst die Tora gegen das mosaische Bilderverbot, wenn sie dem Herrn nach menschlichem Muster Befindlichkeiten – Zorn, Liebe, Enttäuschung – zuspricht. Sie redet also in einer Sprache von Gott, die von Gott gar nicht sprechen kann. Demgegenüber sollte Kafkas »neues Judentum« sprachlich rein sein, alle Bilder tilgen und das Repräsentationsverbot ernst nehmen. Israels Erscheinungsformen setzte Kafka daher in seinen Texten einem Prozess negativer Auflösung aus und verdunkelte die judaistische Referenz allen Geschehens parabolisch. Zusätzlich nutzte er den Begriff der Gerechtigkeit, durch den die Tora Transzendentes ersetzt. Anders als das Christentum ist das Judentum eine strenge Gesetzesreligion, in der eine Vielzahl von Geboten, Vorschriften und Pflichten den Bund Gottes mit seinem Volk reglementiert. Schon die Unkenntnis der Gesetze stellt eine Schuld dar, ganz wie es der PROCESS-Roman vor Augen führt. Die Wächter, die K. eines Morgens verhaften, können insbesondere K.s Ahnungslosigkeit nicht fassen: »Sieh«, sagt der eine, »er gibt zu, er kenne das Gesetz nicht und behauptet gleichzeitig, schuldlos zu sein« (KKAP 15). Wenn aber nur unbedingte Gesetzestreue das Wohlgefallen Gottes

sichert, ergibt sich zweitens das Problem, dass niemand die Vielzahl der über 600 toristischen Vorschriften einhalten kann. Die Zahl zeigt an, dass nur Gott absolute Gerechtigkeit ist, wohingegen alles menschliche Tun Stückwerk bleibt. Lässt sich die völlige Gerechtigkeit auf Erden also niemals erreichen, nötigt der Zwang zur Rechtfertigung des Handelns vor dem Gesetz zuletzt zum Eintritt ins Gesetz. Dafür müsste man so schnell wie möglich aus dem immer defizienten Irdischen scheiden: Erst der Tod als Tor ins Absolute befreite zum Herrn und zur vollständigen Gerechtigkeit. In dem Moment, in dem die Pflicht zur Gerechtwerdung vor dem Herrn bewusst wird, ergäbe sich also eigentlich eine suizidale Konsequenz: »Nur unser Zeitbegriff lässt uns das Jüngste Gericht so nennen, eigentlich ist es ein Standrecht« (KKAN II 122), und ein Standrecht regelt, dass mit dem Schuldigen sofort kurzer Prozess gemacht werden kann. Ein »Glaube wie ein Fallbeil, so schwer, so leicht« (ebd.: 133) wäre gefordert, der Gläubige sofort von allem Irdischen befreite und sie zum »Bürger des Himmels« (ebd.: 128) machte. So leicht ist er, weil man sich ohne großen Aufwand aus dem Leben schaffen kann. So schwer aber, weil nicht nur der Lebenswille, sondern auch die Schrift den ethisch konsequentesten, aber auch negativsten aller Akte verbietet.

Es ist kaum verwunderlich, dass Kafkas Figuren vor dem negativen Ethos zurückschrecken und zur Rechtfertigung vor Gott nur wenig disponiert sind, die ihnen freilich überall durch Stichwaffen und andere Todesinstrumente – etwa Messer, Schwerter, Pfeile, Lanzen oder eiserne Stachel – zu denken gegeben ist und als spezifisch Kafkasche »Thanatologie« (Kurz 1980: 36) bezeichnet wurde. Denn meistens kennen die Protagonisten jüdische Traditionen überhaupt nicht mehr, haben sich assimiliert und ahnen nicht, was ihnen das Gesetzesethos zumutet. Oder sie verdrängen seine Forderung und leben so irreflexiv »[w]ie ein Hund« (KKAP 312), also lieber verächtlich als gar nicht. Neben der Erkenntniskritik ist es auch der Ignoranz und dem Unwissen der meisten Figuren zuzuschreiben, dass sich die religiöse Bedeutung von Schuld und Gewissen, von Gericht, Anwälten, Kanzleien, Urteil und Strafe in den Texten nicht leicht erschließt. Es hieße freilich nun, solche Ahnungslosigkeit absolut zu setzen, wollte man aus ihr auf die prinzipielle Auflösung aller Bedeutung schließen. Man kann weiter sehen als Kafkas beschränktes Personal, und es lässt sich angeben, was den Protagonisten entgeht. Überdeterminierte Details, insbesondere architektonische, machen auf Bedeutungen aufmerksam, die offenbar über die bloße Handlungsfunktionalität hinausgehen. An einigen Texten der Jahre 1912 bis 1923/24 soll Kafkas Verfahren im Folgenden gezeigt werden. Es handelt sich dabei um DER VERSCHOLLENE, VOR DEM GESETZ, DIE ABWEISUNG sowie schließlich HEIMKEHR. An ihnen lässt sich erstens erkennen, dass sich eine spezifisch jüdische Thematik durch sein Werk zieht, die sich aus einer Sorge um den Fortbestand des Judentums in der Moderne speist. Und zweitens geht es darum, zu erklären, wie

Kafka Bilder des Ländlichen und Strukturen des Provinziellen zur Darstellung seines Themas nutzte.<sup>4</sup>

## JÜDISCHER VERFALL: *DER VERSCHOLLENE*

Das erste Bauwerk, das Landhaus bei New York, findet sich im gleichnamigen dritten Kapitel von Kafkas *VERSCHOLLENEM*, dem ersten und weithin unbekanntem Romanfragment, das zwischen 1912 und 1916 entstand und ebenso unvollendet blieb wie später der *PROCESS* oder das *SCHLOSS*. Berichtet wird die Geschichte des Juden Karl Roßmann, der nach Amerika übersiedeln muss, weil er in Prag mit dem christlichen Kindermädchen der Familie ein Kind gezeugt hat und gegen das Gesetz verstieß, das Juden die Fortpflanzung mit Andersgläubigen verbietet (2. Mose 34,15f.; vgl. Krings 2016: 345-354). Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten vollzieht sich – so scheint es – sein unaufhaltsamer sozialer Abstieg, der ihn schließlich in einer Theatertruppe enden und auf einer Zugfahrt verloren gehen lässt. Das Landhaus-Kapitel, entstanden zwischen Oktober und November 1912, taucht aber die sozialkritische Lesart in ein zweifelhaftes Licht und zeigt vielmehr, dass es im Roman um das Verhältnis zwischen Judentum und Christentum geht (vgl. Krings 2016: 370-379). Die entsprechenden Hinweise gibt bereits die Architektur. Das Landhaus ist ein »alte[s] Haus« (KKAV 88), mehr eine »Festung, keine Villa« (ebd.: 99), das der Besitzer, Herr Pollunder, erst »vor kurzem gekauft« hat und »gänzlich umbauen« (ebd.) lässt. Schon zu Beginn des Kapitels wird berichtet, es sei

»umfangreicher und höher [...], als es sonst für ein Landhaus nötig ist, das bloß einer Familie dienen soll. Da nur der untere Teil des Hauses beleuchtet war, konnte man gar nicht bemessen, wie weit es in die Höhe reichte.« (Ebd.: 76)

Derlei riesenhafte Dimensionen, die zunächst den amerikanischen *sky scrapers* abgeschaut scheinen, setzen sich im Inneren fort. Das Haus verfügt neben einem »Speisezimmer« (ebd.: 81) über endlos lange »Gänge« (ebd.: 88). In ihnen stehen livrierte Diener mit »Armleuchtern« (ebd.), auch reiht sich darin »Tür an Tür« (ebd.:

---

4 Kafka ist durchweg so verfahren. Ländliches Setting und architektonische Ordnungen sind etwa im Landhaus-Kapitel des *VERSCHOLLENEN* religiös lesbar, weiterhin die *CHINESISCHE MAUER*, die ebenfalls auf dem Land errichtet wird, und auch der späte Text *HEIMKEHR*, der von der prüfenden Rückkehr eines Sohnes auf den väterlichen Hof berichtet. Solche strukturellen Wiederholungen fallen auf. Vgl. dazu Krings (2017). Nicht nur war Kafka das Religionsthema offenbar gleichbleibend wichtig, sondern er bediente sich auch aus einem recht homogenen Fundus an Bildern, die er freilich je nach Text konturierte.

97), die zu größtenteils unbewohnten Zimmern gehören (vgl. ebd.). Weiterhin gibt es mehrere Etagen, die mit »Treppe[n]« (ebd.: 96) verbunden sind sowie eine »Kirche« (ebd.: 98) oder »Kapelle« (ebd.: 101) mit »Galerie« (ebd.: 98). »Raumverschwendung« (ebd.: 97) nennt das der ahnungslose Karl, verläuft sich rettungslos und schimpft, Herr Pollunder müsse beim Kauf wohl »irrefgeführt« worden sein »von falschen Freunden« (ebd.). Doch Karl begreift nicht, dass die Details des Hauses ursprünglich die alten architektonischen Vorschriften des jüdischen Tempels erfüllen, des gleichsam in die höchste »Höhe« der Transzendenz reichenden »alte[n] Haus[es]«, das mit mehreren Stockwerken, Umgängen, Nebenräumen, Leuchtern und dem Allerheiligsten Israels Kultstätte (vgl. 1. Kön 6-8) und »Festung« des Glaubens war: »Wer den Herrn fürchtet, hat eine sichere Festung, und auch seine Kinder werden beschirmt« (Spr 14,26). Indessen wird die Architektur des alten »Bau[s]« (KKAV 101) brüchig: Gottesfurcht und Gesetzestreue und mit ihnen das System des Judentums zerfallen. Durch die erwähnten Baumaßnahmen entstehen »Durchbrüche«, und »Zugluft« (ebd.) weht hinein. Die Kapelle erhält eine »gewölbeartig geführte Decke« (ebd.: 98), ein Tonnengewölbe christlicher Prägung, das man vom jüdischen Tempel nicht kennt. Und das leere »Postament« (ebd.: 103), ein Sockel, vor dem Raum deutet wohl den ehemaligen Ort einer der Säulen Jachin oder Boas an, die der Überlieferung zufolge vor dem Eingang zum Tempel aufgestellt waren (vgl. 1. Könige 7,15-22). Wie anderes sind sie den Baumaßnahmen zum Opfer gefallen. So eine Festung schützt freilich niemanden mehr. Dass die vielen Zimmer – eine Anspielung auf Jesu Wort: »In meines Vaters Haus sind viele Wohnungen« (Joh 14,2) – überdies unbewohnt sind, will sagen: Keinem Juden ist mehr viel am Himmelreich gelegen. Solcher Verfall wird nun in eine historische Perspektive gerückt. Denn die christlichen Umbaumaßnahmen erheben sich auf den Fundamenten des älteren jüdischen »Baus« und machen das Christentum als jüngere Religion kenntlich, die die ältere modifiziert und nun ihrerseits beansprucht, bis ins Himmelreich zu führen. Die veränderte Architektur lässt ja ganz konkret an eine Klosteranlage mit Kirche, Kreuzgang und Mönchszellen denken und zeigt an, dass sich das Christentum in der Moderne zur bestimmenden Religion des Abendlands entwickelt und das Judentum marginalisiert. Doch bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass es auch um das Christentum nicht gut bestellt ist. Zwar soll das gesamte Gebäude wieder »wohnlich« (KKAV 120) werden. Doch die Arbeiten sind noch nicht weit gekommen. Die »Bauarbeiter« (ebd.: 100) streiken, und wo niemand am Bau mitwirken will, weist der Text darauf hin, dass es auch dem Christentum an Gefolgschaft mangle. Das ist freilich kein Trost für das Judentum. Die Heraufkunft des Christentums und der säkulare Geist scheinen seinen Niedergang in der Moderne zu besiegen.

Daraus lässt sich ableiten, warum Kafka die Romanhandlung nach Amerika verlegte. Keineswegs zielte er auf Kapitalismuskritik, wie die Forschung oft meint. Amerika wird vielmehr als neuzeitliches Land des jüdischen Exils berufen, als zeitaktuelle Etappe einer israelitischen Geschichte, die seit der Auswanderung nach

Ägypten über den Exodus, Babylon und die Zerstörung des Tempels eine Geschichte des Exils ist. Nur zum Teil gelang es den Juden, in der Diaspora ihre Traditionen zu bewahren. Karl, der schon dem Landhaus ahnungslos gegenübersteht, ist der Typus des Irreflexiven, der bis zum Ende nicht begreift, dass er nicht nur an den Gesetzen festzuhalten hätte, sondern sich vor ihnen auch verantworten müsste. Dafür wird er im Sinne von Kafkas negativem Gesetzesethos zuletzt gerichtet. Am 30. September 1915 notierte Kafka in sein Tagebuch, dass Karl Roßmann »strafweise umgebracht« (KKAT 757) werde – ein Verschollener des Judentums, der im neuen Land seinem Glauben verloren geht. Damit ist der Begriff des ›Landes‹ aufgerufen. Nicht so sehr der Gegensatz zur Stadt, sondern vielmehr das Land des auserwählten Volkes ist gemeint, das in der Geschichte der Israeliten vor Kanaan, dem gelobten Land, zunächst in Ägypten zu liegen schien. Ramses hieß bekanntlich der bevorzugte Siedlungsbereich, der den Israeliten im Pharaoreich durch Joseph zugewiesen wurde (vgl. 1. Mose 47,11) – und Ramses ist in Kafkas Roman der Name der Stadt, in der Karl Roßmann sich ab dem vierten Kapitel aufhält. Und so wie das Buch Genesis, wo schließlich die Zeit der Bedrückung beginnt und die Israeliten Zwangsarbeit leisten müssen, zeigt auch Kafkas Roman, wie das Judentum unter der Macht äußerer und innerer Einflüsse nahezu zugrunde geht. Das Landhaus-Kapitel eignet sich damit als Einleitung in Kafkas immer wiederkehrende Sorge um den Zustand des Judentums in der Moderne. Heterodoxie und die Ignoranz irreflexiver oder ahnungsloser Juden sind die Totengräber der Tradition. In wechselnden Versuchsanordnungen kommen Kafkas nachfolgende Texte immer wieder auf dieses Thema zurück.

## **DIE AUFGABE DER GERECHTWERDUNG: VOR DEM GESETZ**

Auch der zweite Text, VOR DEM GESETZ aus dem Jahr 1915, einer der bekanntesten aus dem LANDARZT-Band, lotet die Zustände im Land des Judentums aus, wobei er freilich den Typus des Irreflexiven durch den des zunehmend Schriftkundigen ersetzt. Die Handlung ist im Grunde ganz einfach. Ein Mann vom Lande kommt zum Tor des Gesetzes, wird vom Türhüter aber nicht eingelassen und verbringt den Rest seines Lebens damit, auf Einlass zu warten. Am Ende stirbt er und der Türhüter schließt den Eingang. Natürlich lässt sich beim Begriff des Gesetzes an die Summe der jüdischen Überlieferung und überhaupt an die Gesetzesreligion Judentum denken, die hier freilich recht abstrakt vor Augen rücken. Um sie steht es jedoch offenbar erneut nicht zum Besten (vgl. Krings 2017: 103-124). Der Mann vom Lande ist die Übersetzung des hebräischen *am-ha'arets* und bedeutet einen ungebildeten, in Gesetz und Schrift nicht ausgebildeten Laien, der keinen Begriff von den Pflichten besitzt, denen Juden durch die Überlieferung unterliegen. Warum sollte er dann die »Reise« (KKAD 268) zum Gesetz antreten? Doch er weiß, dass »[a]lle [...] nach dem Gesetz streben« (ebd.:

269). Jeder Jude ist dem Alten Bund verpflichtet, also auch er. Dass er bislang nicht daran dachte, ist, seinem typenhaften ›Namen‹ gemäß, auf fehlende Kenntnisse zurückzuführen. Kafkas Mann vom Lande ist die moderne Version des altisraelitischen Bauern: ein assimilierter, ahnungsloser Jude, und so lässt sich der Begriff des Landes nicht nur als Erinnerung an das Gelobte Land verstehen, sondern daneben auch als Chiffre für jüdische Traditionsvergessenheit. Wie Kafka, kann man sagen, wurde sich auch der Mann vom Lande eines Tages seiner Jüdischkeit bewusst. Säkular-ungesetzlich wollte er sein Leben nicht fortsetzen, sondern die religiöse Schuld ableisten und sich der Überlieferung zuwenden. Jeder Jude ist dem Gesetz verpflichtet, auch wenn er davon zunächst nichts ahnte. Nun aber beginnen die Schwierigkeiten. Seinen Wunsch, ins Gesetz einzutreten, schlägt ihm der Türhüter ab. Soll es aber nicht »jedem und immer zugänglich sein« (ebd.: 267), damit man durch seine Tore zum Herrn gelangen könne, wie einschlägige Belege aus der Schrift verheißen? »Gehet zu seinen Toren ein mit Dankbarkeit, zu seinen Vorhöfen mit Loben; danket ihm, lobet seinen Namen« (Ps 100,4) oder: »Tut mir auf die Tore der Gerechtigkeit, daß ich durch sie einziehe und dem Herrn danke« (Ps 118,19), fordern die Psalmen, und der Talmud berichtet gar, dass Mose eine Reihe von Türhütern überwinden muss, bevor er von Gott die Tora erhält (vgl. Abraham 1983). Sicher stehe das Gesetz offen, präzisiert der Türhüter also, nur müsse man sich auf Furchtbares gefasst machen: »Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen« (KKAD 267). Schon der unterste Beamte des Herrn macht dem Mann Todesangst, und erst recht sind die Vorhöfe des Herrn als des absoluten Grundes von Tora und Gerechtigkeit dazu angetan, den Menschen zu vernichten. Die alles Endliche übersteigende Gewalt des Allerhöchsten, der Mose gewarnt hatte: »Kein Mensch wird leben, der mich sieht« (2. Mose 33,20), macht den Eintritt ins Gesetz zur Reise in den Tod. Aus Gründen der absoluten Rechtfertigung vor dem Gesetz müsste die Fahrt angetreten werden. Nirgends aber verlangt die Tora, sich aus Treue zu den Vorschriften das Leben zu nehmen. Das Gesetz allen Lebens will sie sein und hienieden das Verhältnis der Gläubigen zum Herrn regeln. Also verbietet der Türhüter den Eintritt ins Gesetz so wie Tora und Bibel den Selbstmord. Nicht »jetzt«, sondern »später« sei der Eintritt »möglich« (KKAD 267): Erst am natürlichen Lebensende wird jeder Jude seinem Schöpfer gegenüberstehen. Tora und Judentum vertagen die absolute Gerechtigkeit an den Moment des Todes.

Also bleibt dem Mann vom Lande übrig, sein Verhältnis zum Gesetz in der ihm verbleibenden Zeit zu bedenken. Nicht in Frage kommt, alles auf sich beruhen zu lassen: Wer als Jude einmal das Bewusstsein religiöser Pflicht erworben hat, gibt es nicht wieder auf. Was der Mann also im Folgenden tut, ruft Elemente religiöser Lebensführung auf. Dass er den Türhüter »beobachtet«, ihn sogar studiert (vgl. ebd.: 268), ist als Schriftstudium und -lektüre zu verstehen: Die textura der Kleidung deutet



auf den Text der Schrift, und so wie der Türhüter vom Inneren des Gesetzes berichtet, kündigt die Tora von der entrückten Herrlichkeit des Herrn. Der Ungelehrte vertieft sich also in die alten Vorschriften. Zuletzt hat er noch die »Flöhe« im »Pelzkragen« (ebd.) des Türhüters erkannt, also wohl entweder die *matres lectionis*, die winzigen Vokalzeichen des Hebräischen, oder jenes sprichwörtliche »Jota«, oder »Tüpfelchen vom Gesetz« (Mt 5,18), das dem Jesuwort zufolge zu bewahren und zu beachten sei. Der Mann vom Lande entwickelt sich zum Schriftgelehrten. Seine »Bitten« (KKAD 268) um Einlass sind als Gebete zu verstehen, der Herr möge aus ihm einen Gerechten, einen Zaddik, machen. Die Geschenke, die er dem Türhüter macht, um ihn zu »bestechen« (ebd.), weisen auf rituelle Opfergaben, wie sie gläubige Juden etwa an Festtagen vornehmen. Ob sich der Herr durch sie gnädig stimmen lässt, weiß niemand. Der Türhüter nimmt dennoch alles an, aber nur, »damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben« (ebd.). Und schließlich kann man die »Verhöre«, die der Türhüter etwas »teilnahmslos[er]« (ebd.) mit dem Mann anstellt, als ritualisierte Form der Gewissensprüfung lesen, wie sie aus der altisraelitischen Torliturgie hervorgegangen war und noch heute, etwa an Rosch-ha-Schana, verlangt wird. Denn jeder Jude, der den Tempel des Herrn betreten wollte, hatte vor dem Tor rituell nach den Einlassbedingungen zu fragen und die Antwort des Tempelpersonals abzuwarten. Was zu klären war, zeigen Psalm 15 und 24. Psalm 15 – »Wen nimmt Gott an?« – antwortet auf die Frage, wem es erlaubt sei, im Heiligtum des Herrn zu wohnen:

»Wer untadelig lebt und tut, was recht ist, und die Wahrheit redet von Herzen, wer mit seiner Zunge nicht verleumdet, wer seinem Nächsten nichts Arges tut und seinen Nachbarn nicht schmäht; wer die Verworfenen für nichts achtet, aber ehrt die Gottesfürchtigen; wer seinen Eid hält, auch wenn es ihm schadet; wer sein Geld nicht auf Zinsen gibt und nimmt nicht Geschenke wider den Unschuldigen« (Ps 15, 2-5).

Und Psalm 24 – »Einzug in das Heiligtum« – legt dar, dass an des Herrn heiliger Stätte stehen dürfe, »wer unschuldige Hände hat und reinen Herzens ist, wer nicht bedacht ist auf Lug und Trug und nicht falsche Eide schwört« (Ps 24, 4). Aufgenommen werden – in die Wohnung des Herrn und Gesetzes eintreten – kann also, wer sich an die Gebote der Gerechtigkeit hält. Endgültig kann das freilich erst nach Lebensende geschehen. Ein »unverlöschlich[er] Glanz« (KKAD 269), seit je Zeichen des Göttlichen, bricht aus dem Tor hervor und markiert gemäß der Tradition den Eingang in die Transzendenz. Dann wird das Tor geschlossen: Mit dem Moment des Todes enden Text und Aussicht, vorzeitig ins Gesetz zu gelangen. Vom Danach kann man nun nichts mehr berichten. Niemand weiß, wie das Gericht aussieht oder ob es wirklich auf jeden Einzelnen wartet. Es ist eine Frage des Glaubens. Die Pointe des Textes besteht zuletzt darin, dass Religion mitsamt ihrer systematischen und bildlich-historischen Überlieferung als lebenspraktische Verbrämung des Unbegreiflichen und seines absoluten Anspruchs kenntlich wird. Regeln des Kults und Schriftstudien

helfen, die Gerechtigkeit ans natürliche Lebensende zu vertagen. Das Gesetz im Nacken, lebt auch der Mann vom Lande weiter – wenn auch mit schlechtem Gewissen. Er »verflucht den unglücklichen Zufall« (ebd.: 268), das »Hindernis« (ebd.), das der Türhüter darstellt, nicht überwunden zu haben. Die Ahnung, vor der Aufgabe der Rechtfertigung versagt zu haben, kann er nicht abweisen. Am Ende, kurz vor seinem Tod, will er sich noch ein letztes Mal von der Verbindlichkeit des Gesetzes überzeugen. Wenn doch alle sich vor dem Gesetz zu verantworten hätten, sei doch seltsam, dass in all den Jahren seines Wartens niemand sonst Einlass verlangt habe. Hat der Mann erwartet, vor dem Tor Schlangen von Menschen anzutreffen? Immer noch hat er nicht verstanden, dass der selbstmörderische Eintritt ins Gesetz die Entscheidung jedes Einzelnen ist. Also teilt ihm der Türhüter mit: »Hier konnte sonst niemand Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn« (ebd.: 269). Wer wie der Mann vom Lande seines natürlichen Todes stirbt, benötigt das Tor nicht mehr. Zweifellos hätte der Mann eintreten sollen. Im Lichte des Gerechtwerdung ist die radikale Konsequenz die einzig mögliche.

Der kurze Text ist eine einzeln veröffentlichte Passage aus dem PROCESS-Roman. Dort steht er im Kontext des Gespräches, das K. mit dem Domgeistlichen führt. Vergeblich sucht der Kirchenmann seinem irreflexiven Zuhörer die Prinzipien des Gesetzes begreiflich zu machen. Seine Ausführungen gipfeln schließlich im Satz: »Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehn der gleichen Sache schließen einander nicht vollständig aus« (KKAP 297). Wie kann man etwas zugleich richtig und falsch begreifen? K. und mit ihm weite Teile der Germanistik halten die Aussage für einen Skandal der Logik, durch den alle Verständlichkeit bewusst suspendiert werde. Das ist jedoch nicht der Fall. Man kann den Satz mit Kafkas negativer Gesetzesethik erklären. Die Notwendigkeit der Rechtfertigung hätte der Mann vom Lande demnach »richtig aufgefasst«. Er hätte sie aber in der Konsequenz »missverstanden«, weil sich sein Lebenstrieb gegen die suizidale Forderung sperrte. K. bleibt lieber am Leben, anstatt sich zu rechtfertigen. Dafür wird er am Ende »wie ein Hund« gerichtet, übrigens mit einem Messer, einer der tödlichen Stichwaffen aus Kafkas Arsenal an Mordinstrumenten.

## **DAS UNVERRÜCKBARE GESETZ: *DIE ABWEISUNG***

Der dritte Text, *DIE ABWEISUNG* aus dem Jahr 1920, gehört in den Kontext der sogenannten »chinesischen« Geschichten Kafkas (vgl. Krings 2022: 102-114). Er berichtet von einem Landstädtchen, in dem ein strenger Obersteuereinnahmer mit seinen Soldaten herrscht, der den Bewohnern regelmäßig ihre Bitten um Steuererleichterung abschlägt, woraufhin aber seltsamerweise niemand traurig ist, sondern jedermann Erleichterung spürt. Wie die anderen chinesischen Erzählungen lässt sich auch die

ABWEISUNG auf Verhältnisse des Judentums abbilden. Die vom Landstädtchen unerreichbar weit entfernte Hauptstadt mit »Herrschern[n]« und »Dynastien« (KKAN II 262) und unerreichbarem Kaiser deutet das alte Jerusalem mit Tempel und biblischen Königs- und Priestergeschlechtern an. Sie vertraten Gesetz und den entrückten Allerhöchsten, der nur in endlichen Repräsentationen in Erscheinung tritt und dessen Ordnungen in Kafkas Texten als religiös zu lesende Beamte und Beauftragte des Herrn in den Blick kommen. Die Distanz des Städtchens zur Hauptstadt ist als Hinweis auf den Galuth, das jüdische Exil, zu verstehen, und natürlich bot solche historische Grundierung Kafka erneut die Gelegenheit, über den zeitaktuellen Zustand des Judentums nachzudenken.

Die Autorität des Gesetzes scheint auf den ersten Blick ungebrochen. Noch die religiöse Ordnung des Städtchens ist nach überliefertem Muster – »seit alten Zeiten« (ebd.: 264) – gebildet, und im Allgemeinen »fügt« man sich »dieser Tradition« (ebd.). Der Obersteuereinnahmer oder Oberst »beherrscht die Stadt« (ebd.: 263) an der Spitze der sonstigen »Beamtenschaft« (ebd.: 262). Er ist der Rabbi des Ortes, der nach dem Vorbild des Oberpriesters die Glaubensangelegenheiten und damit das religiöse Leben regelt und leitet: Die Steuern, die er einnimmt, sind der an den Herrn zu entrichtende Glaubenstribut, das eben, was »Gottes ist« (Mt, 22,21), womöglich auch Opferabgaben oder überhaupt jene Versorgung des Rabbis, die eine Gemeinde zu leisten hatte. Dabei stützt er sich auf das »Gesetz« (KKAN II 266), also die Tora und ihre Vorschriften, die kraft ihres unvordenklichen Grundes absolut gelten: Das, was »[h]inter« (ebd.: 264) dem Obersten steht, ist die Transzendenz des Herrn, und nur einem »westjüdischen« oder überhaupt säkular-kritischen Geist käme es in den Sinn, ein »Dokument« (ebd.: 263) zu verlangen, das religiöse Führerschaft eigens beglaubigte. Der religiösen Tradition gemäß ist auch das Haus des Obersten konstruiert. Es befindet sich wie der alte Jerusalemer Tempel im Zentrum der Stadt, am »Marktplatz« (ebd.: 263), und in der Abfolge Haus, »Veranda« (ebd.) und Platz lässt sich die architektonische Anordnung wiederfinden, die das alte Heiligtum mit Tempelbau, innerem und äußerem Vorhof aufwies. Der innere Vorhof war allein für die Priester reserviert (vgl. 2. Chr 4,9), und auf solche Scheidung von rein und unrein geht noch zurück, dass die »Enkel« (KKAN II 263) des Obersten nicht auf den Marktplatz hinunter gehen dürfen. Die »militärische[n] Übungen« (ebd.), die zuweilen auf dem Marktplatz abgehalten werden, sind als religiöse Zeremonien zu verstehen, mit denen offenbar nicht mehr alle Bürger vertraut sind. Und natürlich ist die »Reichsfahne« (ebd.) auf dem Hausdach kein politisches Zeichen, sondern ein Hinweis auf jenes Reich des Herrn, von dem Gläubige meinen, es werde am Ende der Zeiten anbrechen.

Die Intensität des Glaubens hat freilich abgenommen. Offensichtlich sind Spuren des Verfalls, die darauf schließen lassen, dass die Gesetzestreue nicht mehr von allen Bürgern eingehalten wird. Schon die Lage an den Staatsgrenzen ist alles andere als stabil. In »Grenzkriege[ ]« (ebd.: 262) ist das Land verwickelt, und so ist anzunehmen,

dass säkulare Bedrückung dem Glaubensreich schwer zu schaffen macht. Auch im Inneren sieht es kaum besser aus. Wichtig, meinen die Bürger, sei der Oberst für Staat und Stadt schon, aber doch nicht »das Wichtigste« (ebd.: 263), und solche Vorbehalte skizzieren das Bild einer Judenheit, die ihrer Tradition nicht mehr uneingeschränkt eingedenk ist. Zweifellos besitzen die »Erwachsenen« (ebd.: 265) noch jenen »Schrecken aus der Kinderzeit«, der Religiöses betrifft und eine tief verwurzelte Gottesfurcht meint. Jeder Jude, und sei er noch so säkular, weiß, dass er unter dem Gesetz steht, denn das Judentum wird schon den Kindern als strenge Gesetzesreligion vermittelt, so dass »das Halten der Gebote nichts Äußeres [ist], [sondern, M.K.] im Gegenteil der Kern des jüdischen Glaubens« (Kafka 1967: 700). Doch lieber geht man im Städtchen den Geschäften nach. Die meisten Einwohner sind offenbar Handwerker, und so hat der bürgerlich-säkulare Alltag die Einhaltung der Gebote verdrängt – ein topischer, oft auch antisemitisch gefärbter Hinweis auf das Geschäftsjudentum. Es bedarf also der Soldaten, um die religiöse Ordnung notdürftig aufrechtzuerhalten, gesetzestreuer Juden, die Streiter Gottes, Israel, heißen, seit Jakob den Namen am Jabbok empfing (vgl. 1. Mos 32,29). Die Passage, in der sie Handel und Unterhaltung in einem Geschäft unterbinden, ist wahrscheinlich als Ahndung eines Verstoßes gegen das sabbatliche Arbeitsverbot zu lesen. Durch schiere Anwesenheit erinnert das Militär an die Vorschriften, bis Händlern und Kunden »die Lust an der Unterhaltung« (KKAN II 266) vergeht und der Laden sich leert. Dass die Soldaten dabei »in einem bösen Sinn fast unerträglich« (ebd.: 265) wirken, weist aber über das bloß Geschäftsschädigende hinaus. Denn mit ihrem allzu starken »Gebiß« (ebd.) und ihrem »Messer[]« (ebd.: 266) zeigen sie den absoluten Grund des Gesetzes an, aus dem sich einerseits die Forderung nach Selbstvernichtung ergibt. Andererseits verbietet die Tora den Selbstmord. Die Bürger des Städtchens befinden sich also in einem doppelten Konflikt mit dem Gesetz. Sie müssten sich erstens für absolute Gerechtigkeit opfern und scheinen dem Obersten auch bereits zu sagen: »Nun hast Du uns alles genommen was wir hatten, nun nimm bitte auch uns selbst noch dazu« (ebd.: 263f.). Doch gegen die radikale Forderung sprechen eben die Gesetze, die durch die religiöse Beamtenschaft nach wie vor vertreten werden. Auch die Soldaten greifen ja nicht etwa zum Messer. Zweitens aber besteht angesichts der allgemeinen Lässlichkeit die Gefahr, dass sich Tradition und Vorschriften überhaupt verlieren. Nicht nur würde dann der absolute Grund des Gesetzes missachtet, sondern noch die letzten Reste der Überlieferung würden sich auflösen. Damit gingen die Juden, das auserwählte Volk, schließlich in der allgemeinen Menschheit auf.

Aus dem Gesetzesdilemma gewinnt DIE ABWEISUNG ihre letzte Pointe, die als Kindheitserinnerung des Erzählers dargeboten wird. Eines Tages wird der Oberst durch eine Abordnung der Bürger um »Regierungsunterstützung« gebeten. Das »ärmste Stadtviertel war gänzlich niedergebrannt« (ebd.: 264), und man ersucht angesichts des Unglücks um eine »Steuerbefreiung für ein Jahr, vielleicht aber auch noch um billigeres Bauholz aus den kaiserlichen Wäldern« (ebd.: 267). Doch der

Oberst weist die Bitte ab, die keineswegs unverschämt erscheint, und obwohl sich der Wiederaufbau beträchtlich erschweren wird, sind die Bürger mitnichten erzürnt, sondern verspüren ein »unleugbares Gefühl der Erleichterung« (ebd.: 268). Was mangelnder Wille zum Protest sein könnte, ist in Wirklichkeit die Beruhigung darüber, dass das Gesetz auch in Zeiten des Unglücks noch gilt. Die jüdische Geschichte, wie sie Tora und Bibel erzählen, ist bekanntlich voller Leid, Kümernisse und Katastrophen. Exil, Kriege und strafende Rache des Herrn begleiteten die Israeliten schon seit den Tagen Abrahams und Noahs. Sie stellen freilich keine Einrede gegen den Bund dar, den der Herr mit seinem Volk geschlossen hatte. Gelegentlich – wie etwa im Falle Nebukadnezars und des babylonischen Exils (vgl. dazu Jer 25,9) – nutzte der Allerschöpste ein irdisches Strafgericht geradezu, um die Gesetzvergessenen eines Besseren zu belehren. Und überhaupt hatte Hiob einzusehen, dass selbst ein gottesfürchtiges Leben nicht vor den Launen des Herrn schützt. Daraus war abzuleiten, dass sich alle Geschichte, nachvollziehbar oder nicht, unter dem Bundesgesetz vollzieht. Die Wege des Herrn sind unergründlich. Sie verlangen nicht nur Gefolgschaft, sondern gestatten auch keine Abweichung. Was wäre das für ein Gesetz, wenn es sich in Zeiten der Sorge außer Kraft setzen oder abmildern ließe? Die Bürger bei Kafka wissen es selbst: »In wichtigen Angelegenheiten« können sie sich »einer Abweisung immer sicher sein« (KKAN II 268). Wo niemand zum Eintritt ins Gesetz bereit ist, wo aber andererseits die Tradition sich aufzulösen droht, bestärkt der Oberste die Bürger mit jedem ›Nein‹ darin, das Volk des Herrn zu sein. Die Bürde des Gesetzes muss getragen werden, um dem Reich Gottes den Boden zu bereiten – und zu verhindern, dass sich das Judentum in der Moderne verliert. Schwer genug ist es, unter solch harter Zucht zu leben: »Immer wieder frisch und ernst geht man hin und geht dann wieder von dort allerdings nicht geradezu gekräftigt und beglückt, aber doch auch gar nicht enttäuscht und müde« (ebd.: 269). Der Alte Bund ist Glück und Last zugleich.

Kafkas literarische Versuchsanordnungen gestehen damit ein Festhalten an der Endlichkeit zu. Deutlich wertete ja VOR DEM GESETZ das gottesfürchtige Befolgen der Vorschriften ab. Das ganze Leben könne man damit verbringen, ohne in den Grund des Gesetzes einzutreten, und daher blickt der Mann vom Lande auf ein im Sinne absoluter Rechtfertigung verpfushtes Dasein zurück. 1920 zeigt sich indessen, dass das Gesetz trotz seiner Defizienz zu achten ist. Wenn auch endlich, ist es die einzige Spur des Alten Bundes, die die Judenheit schon im Leben an den unvordenklichen Ursprung ihrer Geschichte bindet.

## DIE PRÜFUNG: HEIMKEHR

Im letzten Text, HEIMKEHR, scheint ein solches Bekenntnis zu Diesseits und Gesetzen aber sogleich wieder relativiert (vgl. Krings 2022: 342 sowie Pfaff 1989). Die Erzählung aus dem Winter 1923/24, dem letzten, den Kafka erlebte, berichtet von einem Sohn, der nach längerer Abwesenheit zum Hof seines Vaters zurückkehrt. Noch etwas fremd steht er vor der Hoftür und überlegt, ob er anklopfen und um Einlass und Aufnahme bitten soll. Was er aber am Ende tun wird, bleibt offen. In eine religiöse Lesart leitet ein, dass der Hof, den der Sohn »[s]eines Vaters Haus« (KKAN II 573) nennt, jenes »Haus des Herrn« (2. Mose 34,26) aufruft, das Jesus als »[s]eines Vaters Haus[]« (Joh 14,2) bezeichnete. Der Tempel ist gemeint, und dem entspricht, dass der Bauernhof nach dem Muster der altisraelischen Tempelarchitektur skizziert wird. Auf den wichtigsten Gegenstand des Heiligtums, die Tora, deutet die »Stange«, um die ein »zerrissenes Tuch« (KKAN II 572) gewickelt ist: Bekanntlich besteht die Tora aus Holzstangen, auf denen das Pergament mit dem Text aufgerollt ist. Die »Bodentreppe« (ebd.) weist auf die Treppen, die in den Umbauten des Tempels zu den Stockwerken führten (vgl. 1. Kön 6,8). Die »Pfütz« in der »Mitte« (KKAN II 572) des Hofes ruft das eherne Meer auf, einen imposanten Wasserkessel für kultische Reinigungszwecke, der im Tempelvorhof aufgestellt war (vgl. 1. Kön 7,23-26). Der »Schornstein« (KKAN II 572) der Küche, aus dem beim Kochen »Rauch« (ebd.) aufsteigt, erinnert an die kleinen Fenster des Tempels, die den Rauch des Räucheraltars im Inneren abzuleiten hatten (vgl. 1. Kön 6,4). Und schließlich muss man das »Abendessen« (KKAN II 572), das in der Küche eingenommen wird, als Sabbatmahl oder als ein sonstiges Feiertagsessen verstehen. Offenbar sind nun alle Requisiten des Glaubens in schlechtem Zustand. Die Tora ist ein zerrissenes Tuch, die Bodentreppe durch »Gerät« (ebd.) versperrt, und überhaupt scheint die rechte Beziehung zwischen den ehemals funktionalen Teilen, der rote Faden des Überlieferungszusammenhangs, verloren zu sein: »[K]alt steht Stück neben Stück« (ebd.: 573), findet der Sohn, und in der Vernachlässigung der Örtlichkeit spiegelt sich der Verfall alles Jüdischen in der Moderne wider. Seit wann die Gleichgültigkeit auf dem Hof herrscht, ist unklar. In den »Kindertagen« (ebd.) des Sohns waren zumindest die Gebäude noch nicht so heruntergekommen – die Bodentreppe war noch unverstellt –, doch die Tora war damals schon beschädigt. Man wird also von einem stetigen Verfallsprozess ausgehen können, und es ist wahrscheinlich, dass sich im Haus des Herrn nur noch einige Elemente der Glaubenspraxis erhalten haben, zu denen offenbar das gemeinsame Sabbatmahl gehört. Das Personal des alten Tempels findet sich in Kafkas Text zu Bauern verfremdet, zu den sprichwörtlichen »Männern vom Lande«, die das Gesetz vernachlässigen.

Warum der Sohn eines Tages fortging, muss man vor diesem Hintergrund verstehen. Es scheint, dass ihn die Frömmigkeit auf dem Hof nicht befriedigte. Dabei geht es weniger um den offensichtlichen Abfall von den Gesetzen als überhaupt um das gesamte System der Glaubenspraxis. Der »Uhrenschlag« (ebd.), den er seit der Kinderzeit zu hören »glaub[t]« (ebd.), deutet auf ein anderes Zeitverständnis. Es geht um eine Frage des Glaubens, um die Pflicht zur Gerechtwerdung vor dem Herrn, die den Gedanken an suizidale Konsequenz aufruft. Doch indem Frömmigkeit durch Regeln, Bräuche und Vorschriften aufs Diesseits festgelegt wird, schiebt sie die völlige Rechtfertigung hinaus. Im Leben kann man also gerecht sein, ohne die absolute Gerechtigkeit je zu erreichen. Daraus muss der Sohn die Konsequenz gezogen haben, aus der Begrenztheit des Hofes und seiner Vorschriften auszubrechen. Wer Gesetze, Tempel und Glaubenspraxis verwirft, kann deren »Angelegenheiten« (ebd.: 573) getrost »vergessen« oder gar »niemals [ge]kannt[]« (ebd.) haben. Was sollte er sich mit dem beschweren, was ihn ohnehin nur einengte? Wer glaubt, dass ihm die Stunde schlägt, hält sich mit Irdischem nicht auf. Der Gemeinschaft der Juden aber entfremdete er sich. »[W]as bin ich ihnen« (ebd.), fragt er sich, und müsste wissen, dass sein Sonderweg in den Augen der anderen als Abfall vom Gesetz erscheint. Auch »nützen« (ebd.) kann er niemandem, weder als Mitglied des Minjan, des 10-Männer-Quorums der jüdischen Gemeinde, ohne das weder Rechtsakte noch Gottesdienste stattfinden durften, noch etwa als Garant der Religionstreue, der zu werden er als Erstgeborener und einziger Sohn verpflichtet gewesen wäre. Von ihm gilt im Judentum:

»Seit je verkörperte der erstgeborene Sohn zweifelsohne die Heiligung der ganzen Familie und ihrer Nachkommen. Er war die ›Hebe‹ für Gott. Mit dieser ›Abgabe‹ wurde alles durch die Berufung zur Heiligung des Lebens geprägt und bestrahlt. Von ihm erwartete man die Beseelung des religiösen Lebens der sich mehrenden und wachsenden Familie. Ganz von allein wurde er Leiter und Vertreter. Nach außen hin, im öffentlichen, gottesdienstlichen Leben der Gemeinde, galt er als Vertreter seiner Familie.« (De Vries 2003: 213)

Mit solchen Verpflichtungen wollte der Sohn nichts zu tun haben. In der »Ferne« (KKAN II 573) aber kamen ihm Bedenken. Was ist ein Jude, der sich von seiner Tradition abwendet – und sei es aus absolutem Anspruch? Zu Kafkas Zeit, vor der Gründung des Staates Israel, konnte sich der Fortbestand alles Jüdischen allein auf die Überlieferung stützen, und der Verfall auf dem Hof zeigte bereits an, dass es nicht gut um sie und ihre Befolgung steht. Also kommt der Sohn zurück, um zu prüfen, ob er sich im gesetzlichen Judentum »heimlich« und »zu Hause« (ebd.: 572) fühlen könnte. Reichlich »unsicher« (ebd.: 573) ist er sich. Das »Geheimnis« (ebd.) der Glaubensgemeinschaft, ihre Feiertage, Bräuche und überhaupt ihre fromme Bindung ans Gesetz sind ihm fremd geblieben. Doch auch er hütet ein »Geheimnis« (ebd.). Sein Wille zur Gerechtwerdung liefe darauf hinaus, Überlieferung, Familie und Hof

aufzuheben. Nichts Irdisches dürfte dem Eintritt ins Gesetz länger im Weg stehen. Würde der Sohn aber gerade dadurch nicht den Niedergang des Jüdischen beschleunigen? Also schreckt er vor einem endgültigen Urteil noch zurück. Dafür müsste wohl auch klarer sein, ob er sich auf die verzeihende Liebe des Vaters und die Wiederaufnahme überhaupt verlassen könnte.

Ein Vorbild existiert. Kafkas Text ruft mit der Geschichte vom Sohn, der zum Vater zurückkehrt, das bekannte Gleichnis vom verlorenen Sohn auf, das als Gleichnis der verzeihenden Liebe Gottes zu verstehen ist. Der lukanische Text berichtet von einem Vater mit zwei Söhnen (vgl. Lk 15,11-32). Der jüngere, in der Erbfolge benachteiligt, lässt sich sein Erbe auszahlen und verprasst es in der Ferne »mit Huren« (ebd.: 15,30). Als ihm das Geld ausgeht, verdingt er sich als Schweinehirt, nach jüdischem Gesetz seine zweite Sünde. Er bereut und kehrt zum Vater heim, der ihn nicht nur liebend aufnimmt, sondern auch gegen die Klage des älteren Sohnes über die vermeintliche Ungerechtigkeit verteidigt: »Du solltest aber fröhlich und guten Mutes sein; denn dieser dein Bruder war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist wiedergefunden« (ebd.: 15,32). Kafkas Bearbeitung blendet die freudige Aufnahme aus, lässt den älteren Sohn weg und stellt allein dem verbleibenden die Entscheidung über die Heimkehr anheim. Von der Liebe des Vaters ist bei Kafka keine Rede. Was wäre auch von ihr zu berichten? Mag sein, dass sie vorausgesetzt ist. Ob sich aber der Sohn, der von der Todespflicht zurückkehrte, zu ihr bekennen will, ist ungewiss. Immerhin lässt sich aus dem semantischen Feld der Landwirtschaft, das HEIMKEHR nutzt, ein letztes Argument für den Begriff des Landes gewinnen. Der agrarische Kontext lässt an die soteriologischen Ackergleichnisse des Juden Jesu denken, die Markus und Matthäus aufgezeichnet haben. Man liest etwa die Geschichten vom Sämann, vom Unkraut unter dem Weizen, vom Senfkorn und vom Schatz im Acker (vgl. Mt 13,1-46). Gemeinsam ist ihnen ihre endzeitliche Gewissheit. Aus dem Kleinen, Unbedeutenden werde sich dereinst Frucht entwickeln, so wie auch das Himmelreich kommen werde, obwohl es auf Erden noch verborgen ist. Geduld wird empfohlen, um zur »Erntezeit« (ebd.: 13,30), am endzeitlichen Gerichtstag, zu jenen zu gehören, die erlöst werden.

## FAZIT: LAND UND RELIGION

Ob sich aber auf Kafkas Land eine Erlösung ereignen wird, bleibt ungewiss. Die Topographien des Ruralen, in denen sich Marginalisierung, Exil, Geschichte und endzeitliche Perspektive verschränken, lassen sich auf eine Antwort nicht ein. Im VERSCHOLLENEN fand sich eine erste Sorge um den Zustand des Judentums, VOR DEM GESETZ hielt das Warten vor dem Tor für verächtlich, wohingegen die ABWEISUNG erwo, am Überlieferten festzuhalten. Zuletzt verblieb HEIMKEHR in der



Unentschiedenheit zwischen der Endlichkeit des Gesetzes und der Unendlichkeit absoluter Rechtfertigung. Aus dem Dilemma wusste Kafka keinen Ausweg, und so konkurriert in seinen Texten die Sorge um den Fortbestand alles Jüdischen mit den Bedenken, ob die radikale Ethik des Neuen Judentums dem Publikum zuzumuten sei. Ganz verloren, so zeigen es die parabolisch angedeuteten Architekturen und Gesetzesordnungen, mochte Kafka die Sache der Religion aber auf keinen Fall geben.

## LITERATUR

- Abraham, Ulf (1992): »Die strafenden Blicke eines vergehenden Glaubens.« Kafka und die Tora«, in: Ortwin Beisbart/Ulf Abraham (Hg.): Einige werden bleiben. Und mit ihnen das Vermächtnis. Der Beitrag jüdischer Schriftsteller zur deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bamberg: Heinrichs, S. 33-55.
- Abraham, Ulf (1983): »Mose ›Vor dem Gesetz‹. Eine unbekannte Vorlage zu Kafkas ›Türhüterlegende«, in: DVjs 57, S. 636-650.
- Adorno, Theodor W. (1997): »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Werke Bd. 10.1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-288.
- Alt, Peter-André (2005): Franz Kafka: Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: C.H. Beck.
- Benjamin, Walter (1977): Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften Bd. II, 2. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 410-438.
- Bermejo-Rubio, Fernando (2011): »Diese ernsten Herren...«. The solution to the riddle of the three lodgers in Kafka's ›Die Verwandlung«. In: DVjs 85, S. 85-123.
- De Vries, Simon Philip (2003): Jüdische Riten und Symbole. 9. Aufl., Reinbek: Rowohlt.
- Elm, Theo (1982): Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. München: Fink.
- Emrich, Wilhelm (1970): Franz Kafka. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Fricke, Harald (1991): Literatur und Literaturwissenschaft. Beiträge zu Grundfragen einer verunsicherten Disziplin. Paderborn u.a.: Schöningh.
- Grözinger, Karl Erich et al. (1987) (Hg.): Franz Kafka und das Judentum. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Heydebrand, Renate von (2007): »Parabel«, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III. Berlin/New York: de Gruyter, S. 11-15.
- Kafka, Franz (1967): Briefe an Felice. Hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

- Kafka, Franz (1983): Briefe an Milena. Hg. v. Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Kienlechner, Sabine (1981): Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte. Tübingen: Niemeyer.
- Koch, Hans-Gerd (2003): »Ein Bericht für eine Akademie«, in: Michael Müller (Hg.): Interpretationen. Franz Kafka: Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, S. 173-196.
- Krings, Marcel (2016): Der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in Goethes ›Lehrjahren‹, Flauberts ›Education sentimentale‹ und Kafkas ›Verscholtenem‹. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Krings, Marcel (2017): Franz Kafka: Der ›Landarzt‹-Zyklus. Freiheit – Schrift – Judentum. Heidelberg: Winter.
- Krings, Marcel (2022): Franz Kafka: Der ›Hungerkünstler‹-Band und die kleine Prosa von 1920-1924. Spätwerk – Judentum – Kunst. Heidelberg: Winter.
- Kurz, Gerhard (1980): Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler.
- Müller, Michael (2003): »Vorwort«, in: Ders. (Hg.): Interpretationen. Franz Kafka: Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, S. 7-10.
- Pfaff, Peter (1989): »Einspruch gegen Landwirtschaft. Kafkas ›Heimkehr‹: Die Parabel zur Parabel«, in: Hans Weder (Hg.): Die Sprache der Bilder. Gleichnis und Metapher in Literatur und Theologie. Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus Mohn, S. 76-91.
- Politzer, Heinz (1965): Franz Kafka, der Künstler. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Robertson, Ritchie (1988): Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur. Aus dem Englischen von J. Billen. Stuttgart: Metzler.
- Scholz, Anna-Lena (2016): Kleist/Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach.
- Sontag, Susan (1968): »Gegen Interpretation«, in: Dies. (Hg.): Kunst und Antikunst. Reinbek: Rowohlt, S. 9-18.
- Wirtz, Irmgard (1999): »Kafkas ›Kleine Frau(en) im ›Hungerkünstler‹-Komplex«, in: Henriette Herwig (Hg.): Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Tübingen: Francke, S. 306-322.



# Zeitmaß und Raumverhältnisse

## Paradoxe Vermessungen im *Landarzt-Zyklus*

---

LUCA CRESCENZI

### STADT- UND LANDBILDER

Die Überwindung der ›alten Welt‹ im 18. und 19. Jahrhundert ist durch eine radikale Veränderung der Zeitempfindung gekennzeichnet. Die auf den Naturereignissen basierte Zeitrechnung wird ziemlich rasch durch eine künstliche, technisch bedingte ersetzt. Die Wahrnehmung der Zeit als eine ständig fließende und fast konkrete Wirklichkeit, der die Alternanz von Tag und Nacht und der Wechsel der Jahreszeiten eine fassbare und erfassbare Form gab, wurde durch die abstrakte Rechnung von immer kleineren Zeitspannungen ersetzt, welche das beschleunigte Leben der modernen Städte und Metropolen bestimmte. »Die bäuerliche Welt,« – so schreibt Reinhart Koselleck in *VERGANGENE ZUKUNFT* –

»in die vor 200 Jahren vielerorten in Europa noch bis zu 80% aller Menschen eingelassen waren, lebte mit dem Kreislauf der Natur. [...] Ernte oder Missernte hingen von Sonne, Wind und Wetter ab, und was an Fertigkeiten zu erlernen war, das wurde von Generation zu Generation weitergereicht. Technische Neuerungen, die es auch gab, setzten sich so langsam durch, dass sie keinen lebensverändernden Einbruch erzielten.« (Koselleck 1986: 360)

In dieses relativ ruhige und vielleicht sogar statische Bild führte die technische Entwicklung eine wahre Revolution ein, denn die mit ihr zusammenhängende Vorstellung der ›aktiven Verwandlung‹ der Welt befreit das Leben der Menschen von dem symbiotischen Verhältnis zu den vergangenen Erfahrungen, zu der Tradition und zu dem herkömmlichen Zeiterlebnis. Das führt nicht nur zu einem neuen Begriff von Geschichte, sondern auch – und im Kontext unseres Themas vor allem – dazu, dass Land- und Stadtleben sich immer entschiedener differenzieren. Die natürlichen Ereignisse spielen auf dem Lande immer noch eine große Rolle, während das Stadtleben

immer deutlicher vom Rhythmus der Uhr geregelt wird. Zeit wird zu einer abstrakten, vom individuellen Erleben getrennten Kategorie, die mit keiner deutlichen Naturerscheinung, mit keiner subjektiven oder objektiven Erfahrung in Verbindung gesetzt werden kann. Je abstrakter die Zeitvermessung wird, umso unbestimmter wird auch der Raum. Die zeitliche Vermessung einer räumlichen Entfernung hängt strikt von den technischen Mitteln ab, die es erlauben, sie zu überwinden. Je technisch fortgeschrittener diese Mittel sind, umso enger wird der Raum. Die Durchquerung eines Feldes kann länger dauern als die Reise von einer Stadt in die andere. Und natürlich vertieft sich die Kluft zwischen technisch organisiertem Stadt- und natürlich orientiertem Landleben. Sowohl die wahrgenommene als auch die tatsächliche Distanz zwischen Land- und Stadtleben wächst.

Diese einführenden und ziemlich allgemeinen Betrachtungen sind der Analyse der LANDARZT-Sammlung und den in ihr dargestellten raum-zeitlichen Verhältnissen nicht unangemessen. Denn in ihr sind Stadt und Land deutlich unterschiedliche Domänen, und raum-zeitliche Verhältnisse spielen dabei eine bedeutende Rolle. Stadt- und Landbilder sind in der Sammlung deutlich differenziert. In den Stücken, die in einer Stadt spielen, sind oft öffentliche, repräsentative Gebäude dargestellt. Das »Barreau« in DER NEUE ADVOKAT, der Kaiserpalast in EIN ALTES BLATT und in EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT, die Akademie in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE. Als (vielleicht) weniger repräsentative Variante ist Weses Büro im BRUDERMORD zu erwähnen. Auch ist es möglich, den Zirkus in AUF DER GALERIE als städtische Anstalt zu betrachten. Auf dem Land hingegen befinden sich nur Dörfer (EIN LANDARZT, DAS NÄCHSTE DORF) oder Höfe (EIN LANDARZT). Stadt und Land unterscheiden sich im Erzählzyklus also auf einem ersten Niveau architektonisch: Mauern, Straßen, Plätze, Treppen, Büros, Paläste füllen und bestimmen den städtischen Raum. Sie sind die Landmarken des modernen Lebens. Demgegenüber steht der offene Raum des Landes. Die räumliche Weite dieser Offenheit scheint zeitlich unermesslich zu sein. Sowohl EIN LANDARZT als auch DAS NÄCHSTE DORF erzählen von einem prinzipiell durch Zeitmaße nicht zu erfassenden Raum. Zwar charakterisiert ein solcher Raum auch die unendliche Reise des kaiserlichen Boten. In diesem Fall geht aber der Weg des Boten durch Treppen, Säle und Gebäude, welche die Etappen des labyrinthischen Gangs markieren. Innerhalb der nicht zu überwindenden Kaiserresidenz wird nicht der Raum zeitlich vermessen, sondern umgekehrt: die Zeit wird räumlich dargestellt.

Anders steht es mit der LANDARZT-Erzählung. Hier gilt es, eine präzise angegebene Entfernung zurückzulegen (10 Meilen), deren Überwindung blitzartig oder unmöglich ist. Die Strecke ist auch nicht zu beschreiben: sie ist pure Distanz, unbestimmter Raum – Land. Etwas, das es zu überwinden gilt, das zunächst aber vollkommen konturlos erscheint. Ähnlich unermesslich und leer ist die Strecke, die der Reiter in DAS NÄCHSTE DORF zurücklegen muss. Will man dagegen ein Beispiel von erfülltem Raum angeben, kann man an die Erzählung EIN BRUDERMORD denken, in der die Topografie des städtischen Tatorts genau dargestellt ist. Die Natur der

ländlichen Landschaft hingegen wird in den Erzählungen der LANDARZT-Sammlung nicht beschrieben. Kaum werden Wiesen, Wasserläufe, Wälder, Felder oder Landgüter dargestellt: die einzige Ausnahme stellt die letzte Fahrt des Landarztes dar; und auf sie soll später zurückgekommen werden. Vom Land kann man nur kommen: meistens in eine Stadt. Scheinbar wird Land nur aus der Perspektive des technisch oder architektonisch erfüllten Raums der Stadt betrachtet. Es bildet hierbei einen Gegenraum, der gewissermaßen durch Abwesenheiten – insbesondere von Technik und damit verbunden auch von Modernität – gekennzeichnet ist.

Aus dieser Perspektive erscheint das Landleben in den Texten als ein strikt von Tieren abhängiges Leben. Tiere sind für die Bewegungsmöglichkeit auf dem Lande entscheidend. Die Entfernungen, die es zu überwinden gilt, verlangen die Verfügbarkeit von Tierkräften. Es genügt, an die Anfangslage des Landarztes zu denken. Das Landleben ist aber auch weit mehr als das Stadtleben von Natur und natürlichen Prozessen abhängig. Auf freiem Feld sind Wetterzustände, Klima-Bedingungen und natürliche Lichtverhältnisse wichtig; das »starke[] Schneegestöber« (KKAD 252), das im LANDARZT gleich im ersten Satz »den weiten Raum [füllte]« (ebd.), führt dies paradigmatisch vor Augen. Der »eisige[] Winter« (ebd.: 253) ist hier auf dem Land also besonders spürbar und einflussreich; nicht nur lässt er das Pferd des Landarztes »verende[n]« (ebd.), sondern diesen selbst auch »immer unbeweglicher werden[]« (ebd.) und dadurch schließlich »zwecklos« (ebd.) erscheinen. In den Stadt-Erzählungen der Sammlung sind solche natürlichen und klimatischen Details kaum relevant. Nur im BRUDERMORD werden Wetter, Licht und klimatische Lage dargestellt: es handelt sich aber um eine – wenn auch bedeutende – Ausnahme.<sup>1</sup>

## TIER UND MENSCH

Natürliche Lebensbedingungen, Nähe zu Tieren und Tierkräften bestimmen also das Leben auf dem Land weit mehr und zweifellos anders als in der Stadt. Auf dem Land scheint jeder Rangunterschied zwischen Tier und Menschen zu verschwinden. Man denke demgegenüber an zwei ausgesprochene Stadterzählungen wie DER NEUE ADVOKAT und EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE. In ihnen wird die Evolution oder die Verwandlung von einem Tier in einen Menschen als notwendig betrachtet und beschrieben. Anders scheint es in einigen Land-Erzählungen zuzugehen. Man kann mit dem LANDARZT beginnen. Manches ist selbstverständlich: das Fehlen des Pferdes lähmt den Arzt, lässt ihn macht- und zwecklos werden und setzt ihn der Willkür der Ereignisse aus. Erst das Erscheinen der unerwarteten Pferde erlaubt ihm, seine Pflicht zu erfüllen. Das Mögliche hängt von Tieren ab; sie entscheiden den Verlauf der Arzt-

---

1 Zum Vergleich Stadt-Land bei Kafka siehe Hermsdorf (1994).

Geschichte. Tier und Mensch teilen dasselbe Schicksal.<sup>2</sup> Dabei werden nicht nur die üblichen Rangunterschiede zwischen Mensch und Tier aufgehoben, sondern mitunter gar in ihr Gegenteil verkehrt: Nicht der Mensch übt Macht über sie aus, sondern ist ihnen, auch das zeigt sich im LANDARZT sowohl in der Hin- als auch in der (versuchten) Rückreise des Arztes, mehr oder minder ausgeliefert.

Auch zwischen den Nomaden und den Pferden in der Erzählung EIN ALTES BLATT besteht eine offensichtliche Symbiose. Ob die Nomaden aus einer Wirklichkeit kommen, die sich mit dem Begriff Land oder Landleben erschöpfend beschreiben lässt, ist fraglich. Sicherlich erscheinen sie aber in der Residenz als Wilde, weil sie ein unerhörtes Verhältnis zu ihren Tieren aufweisen. Sie importieren gleichsam in die Stadt den fremden Stil eines nur auf dem Land möglichen und verständlichen Lebens. Sie erscheinen als Emissäre eines Landes, das zugleich als Fremde erscheint oder – um vorsichtiger zu sein – als Vertreter des aus der Stadtperspektive sich als fremd gestaltenden Landlebens. Die Nomaden schlafen, ruhen und essen zusammen mit ihren Tieren (vgl. Horn 2008). Das Verschwinden der Distanz zwischen Menschen

- 
- 2 Um an dieser Stelle kurz eine alte und gelegentlich noch zitierte These von Karlheinz Fingerhut zu diskutieren: der mit der Tierwelt verbundene Erlebnishorizont ist bei Kafka nicht durch Bewunderung oder Phobie charakterisiert (vgl. Fingerhut 1969), sondern analytisch gekennzeichnet. Tiere sind Träger eines kritischen Potentials, das erfasst und poetisch verwendet werden soll (dazu vgl. in jüngerer Zeit: Driscoll 2015). Das kritische Potential lässt sich aber nicht moralisch bestimmen, wie Alexander Honold zu meinen scheint (vgl. Honold 2000: 296), der mehr im Sinne von Deleuze-Guattari als in jenem Benjamins den Tieren Kafkas die Funktion zuschreibt, dem Leser zu erklären, wie das Herausfallen »aus den Gefilden der Humaniora« zum Geschehen wird, indem sie auf die »phylogenetischen Vorwelten« hinweisen, »aus denen der Mensch sich »emporgearbeitet« zu haben glaubte« (Honold 2000: 296). Ebenso wenig lässt es sich pädagogisch bestimmen, wie Theodor W. Adorno (1955) meint. Für ihn macht das Verschwinden im Tierischen der »Menschenwürde« als oberstem, bürgerlichem Begriff »dem heilsamen Eingedenken der Tierähnlichkeit« Platz (Adorno 1955: 340). Dass Kafka zu jenen Autoren gehört, die im Rahmen zeitgenössischer zoopoetischer Diskurse zu betrachten sind, ist inzwischen ein viel zu oft wiederholtes Leitmotiv der Forschung. Unter den diesbezüglich irritierendsten neueren Beiträgen siehe: Norris (2010). Hier wird zwar Kafka die Unfähigkeit zugeschrieben, sich von einer traditionellen anthropozentrischen Perspektive zu befreien, doch scheinen seine Tiergeschichten »to participate in nineteenth- and early twentieth century shifts [...] toward a more biocentric philosophical orientation« und »to conduct a creative imaginative exploration of the human-animal divide, one that gives his literary experiments, however imperfect (!), a historical significance in the realm of intellectual history« (Norris 2010: 18). Zu diesem Komplex vgl. Schiffermüller (2003: insbes. 37-39) und, neuerdings, Harel (2020: 1-17).

und Tieren hat unsichere Grenzen. Denn das tierische Verhalten der Nomaden beschränkt sich nicht nur auf das symbiotische Leben mit ihren Pferden. Tierisch ist etwa die Gefräßigkeit, die die Nomaden wie die Schakale der Erzählung SCHAKALE UND ARABER kennzeichnet. Sowohl die einen als auch die anderen fressen das rohe Fleisch und das Blut von frisch gestorbenen oder noch lebenden Tieren. Dass aber diese Gefräßigkeit auch unter Landmenschen in den Erzählungen nicht unbekannt ist, beweist eine Bemerkung, die angesichts einer langen und soliden Tradition der Kafka-Forschung fast häretisch klingen kann. Die vielleicht deutlichste der sich in der Sammlung findenden Darstellung eines Landbewohners betrifft den Stallknecht der LANDARZT-Erzählung. Nicht anders als die Nomaden aus dem Norden schläft er mit den Pferden, spricht sie als Bruder und Schwester an, hat offensichtlich tierische Gewohnheiten angenommen bzw. kann ein tierisches Verhalten annehmen: er schläft im Schweinestall, kriecht auf allen Vieren hervor und wird vom Arzt als »Vieh« (KKAD 254) angeschrien. Er ist natürlich auch ein gewalttätiger Mensch. Gleich greift er das Dienstmädchen des Arztes an, beißt sie in eine Wange und verfolgt sie dann bis ins Haus, um sie zu vergewaltigen. So mindestens liest es sich in der überraschend einstimmigen Literatur zum LANDARZT.<sup>3</sup> Niemals wird aber in der Erzählung gesagt oder darauf hingedeutet, dass er so etwas vorhätte. Wenn man als Beweis für die angebliche Vergewaltigung die späteren, in den Gedanken des Arztes tatsächlich auftauchenden Assoziationen des Namens des Mädchens Rosa mit der Farbe der Wunde an der Hüfte des jungen Kranken<sup>4</sup> und die viel zu oft erwähnten Gleichsetzungen der Wunde mit einer Vagina in Anspruch nimmt (Kremer 2003), hat man eigentlich nichts anderes bewiesen als die mögliche Anwesenheit von Männerfantasien im Kopf des Arztes. Die Sache kann aber auch anders liegen. Aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen dem Verhalten des Stallknechts, der Nomaden oder der Schakale, kann man mit besseren Beweisgründen behaupten, dass der Stallknecht Rosa nicht vergewaltigt wird. Er will – wie die anderen »Wilden« der Erzählsammlung auch – ihr Fleisch fressen, denn er teilt mit denselben Wilden jene Gefräßigkeit und jene Lust auf das Fleisch von frisch gestorbenen oder noch lebendigen Tieren, welche auch sie charakterisieren.

---

3 Mindestens seit dem Buch von Wilhelm Emrich, wo ohne irgendwelche Begründung die Sicherheit ausgedrückt wird, dass durch den »wilden, sinnlichen ›Knecht« [...] das Mädchen Rosa [...] vergewaltigt« (Emrich 1958: 132) wird. Es sei hier lediglich auf einige ältere und neuere Beispiele dieser Einstimmigkeit hingewiesen: Salinger (1961: 99); Sokel (1964: 259); Guth (1965: 430); Canning (1984: 203f.); Hiebel (1984); Sussmann (1985: 640f.); Alt (2005: 504); Blank (2010: 228). Eine hoch intelligente Ausnahme stellt der Aufsatz von Lawrence O. Frye (1983) dar.

4 Zum ersten Mal thematisiert von Fickert (1974).



Diese Hypothese wird hier nur deswegen erwähnt, weil sie zeigen kann, dass anhand der motivischen Konstanten in der Charakterisierung von ähnlichen Figuren in der Erzählsammlung eine Typologie der Landmenschen hergestellt wird, die aufgrund von sich wiederholenden Merkmalen ihnen klare Konturen zuschreibt. Aufgrund dieser Typologie kann man zunächst sagen, dass der Landmensch das Motiv des Tiermenschen oder des menschlichen Tiers variiert und bereichert. Der Mensch vom Lande in der Erzählsammlung teilt mit seinen Tieren nicht nur ähnliche Gewohnheiten: er kann mit den Tieren manchmal noch besser als mit anderen Menschen kommunizieren – es ist fast überflüssig daran zu erinnern, dass die Nomaden wie Dohlen schreien, der Stallknecht mit den Pferden redet und auch der Mann vom Lande in *VOR DEM GESETZ* im Stande ist, mit den Flöhen zu sprechen. Mehr noch: der Landmann ist selbst ein spezielles Tier, ein Mensch, dem die tierische Natur enger anhaftet als allen anderen Mitmenschen. Er scheint viel von der Tiernatur erhalten zu haben und (was noch wichtiger ist) er beweist diese seine hybride Natur mit seinem ganzen Verhalten.

Das Verhältnis zur ursprünglichen Tiernatur ist aber bekanntlich ein wichtiges Thema in *EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE*, wo der Affe Rotpeter durch seine eigene Geschichte belehrt bzw. vor den ihn anhörenden Akademikern ausführt, dass diese Tiernatur »ein Luftzug« sei, der jeden, der auf Erden gehe, an der Ferse kitzele (KKAD 300). Ist dem aber so, dann zeigt sich im Landmenschen offenbar etwas, was im Stadtmenschen nur noch residual anwesend ist,<sup>5</sup> gleichsam um einen Grad oder mehrere Grade vermindert, abgeschwächt. Wie das Affentum, von dem Rotpeter spricht, sind die Gefräßigkeit, die Gewalttätigkeit, selbst die tierische Unfähigkeit des Kommunizierens sicherlich für die Menschen vom Lande charakteristisch, sie sind aber auch dem zivilisierten »Stadtmenschen« eigen. In *EIN ALTES BLATT* findet sich das schöne Beispiel des Kaisers, der seinen Untertanen genauso geheimnisvoll und unverständlich ist wie die wilden Nomaden aus dem Norden. Der Kaiser ist aber nur eines der vielen hybriden Wesen in der *LANDARZT*-Sammlung. Man denke etwa an die Kinder von *ELF SÖHNE*, die nach einer schönen und richtigen These von Konstanze Fliedl (2004) Vogel-Menschen sind; oder an die Ingenieure und Arbeiter in *EIN BESUCH IM BERGWERK*, welche unterirdischen Tieren gleichen. Auch den zivilisierten Menschen bleibt viel von jener Familiarität mit den Tieren, welche die Landmenschen aufzeigen. Als Beispiel sei hier an die Reiterin von *AUF DER GALERIE* erinnert, die mit ihrem Pferd ein einziges Wesen ist. Und die kitzelnde Urnatur zeigt

---

5 Das mag mitunter auch nur eine Sehnsucht nach einer vermeintlichen Ursprünglichkeit sein – so ließe sich zumindest auch die Bemerkung Rotpeters als Satire auf die Kulturgeschichte des Rousseauismus deuten. Ist das Kitzeln an der Ferse doch von allen Schichten und in allen Kontexten zu vernehmen: von »den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles« (KKAD 300).

sich auch im Patienten des Landarztes, dessen Wunde eine »Blume« (KKAD 258) ist und ihn – mindestens in den Augen des Landarztes – als Baum-Menschen erscheinen lässt, denn sie ist »im spitzen Winkel mit zwei Hieben der Hacke geschaffen« (ebd.: 260). Man könnte vorsichtig behaupten, dass alle Erzählungen der Sammlung hybride Wesen enthalten und dass ein Großteil dieser hybriden Wesen residuale Reste einer vor- bzw. nichtmenschlichen Urnatur in sich tragen, die aus ländlichen Kontexten entspringt bzw. auf diese zurückverweist. Tierische Züge weisen auch die Figuren von EIN BRUDERMORD auf, in dem nicht nur der Mörder Schmar seinen Blutdurst mit anderen Tiermensch-Figuren der Sammlung teilt; sein Opfer Wese gibt beim Sterben den Laut einer Wasserratte von sich und seine Frau trägt einen Fuchspelz, der am Ende »wie der Rasen eines Grabes« (ebd.: 295) aussieht. Aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint Rotpeters Wort von der sich immer noch im Menschen findenden Natur des Affen bzw. des Tiers als Kommentar zu den Erzählungen, der es ermöglicht, sie jenseits ihrer Heterogenität als eine Texteinheit zu lesen.

## DAS VERDRÄNGTE PRIMITIVE

Dazu noch eine kurze Bemerkung. Man hat bei der Analyse der Erzählungen viel zu gerne auf die Kategorien der Freudschen Psychoanalyse rekurriert. Man kann sich aber fragen, warum gerade ein Aufsatz Freuds vernachlässigt wurde, dessen Bedeutung für die Kriegsgeneration äußerst wichtig gewesen war und der später noch in Thomas Manns ZAUBERBERG eine wesentliche Rolle spielen wird: es handelt sich um den 1915 entstandenen Aufsatz ZEITGEMÄSSES ÜBER KRIEG UND TOD. In diesem Text wird von Freud die Methode angewendet, die bereits für die Entstehung von TOTEM UND TABU entscheidend gewesen ist. Hauptthese seines Aufsatzes ist, dass das im Menschen verdrängte Fortbestehen eines primitiven, immer wieder auftauchenden Verhältnisses zum Tode nicht zu überwinden ist und zerstörerisch wirken kann. »[U]nser Unbewußtes« – so resümiert Freud seine Thesen – »ist gegen die Vorstellung des eigenen Todes ebenso unzugänglich, gegen den Fremden ebenso mordlustig, gegen die geliebte Person ebenso zwiespältig (ambivalent) wie der Mensch der Urzeit. Wie weit haben wir uns aber in der konventionell-kulturellen Einstellung gegen den Tod von diesem Urzustande entfernt!« (Freud 2001: 354) Dass Kafka diesen Aufsatz oder die davor erschienene Studie TOTEM UND TABU gelesen habe, kann nicht restlos bewiesen werden. Doch scheint sich in der LANDARZT-Sammlung eine Vorstellung zu finden, die der Freudschen These nicht unähnlich ist. Verborgen im Unbewussten des zivilisierten modernen Menschen bestehen primitive und gar tierische Urtriebe weiter, die plötzlich an der Oberfläche auftauchen und destruktiv wirken können. Dank seiner Lektüre von Frazers GOLDEN BOUGH (1890) hatte Freud die mörderischen Impulse im Menschen auf ihre uralten Ursprünge zurückbezogen;

Kafka – der immerhin ein Buch wie Nathan Söderbloms *DAS WERDEN DES GOTTESGLAUBENS* (1916) gelesen hatte, in dem das Fortbestehen des primitiven magischen Glaubens in den modernen Religionen dargestellt wird (vgl. Söderblom 1916: 186-223) – versetzt die gewalttätigen Urtriebe des Menschen in die Tierwelt und schreibt dem Landleben eine vom Verhältnis zu Tieren und Naturwesen charakterisierte Primitivität zu, in der Urformen des menschlichen Verhaltens sichtbar werden.<sup>6</sup> Ist die Form des städtischen Lebens die zivilisierte, kulturbedingte, so stellt demgegenüber das primitiv aussehende Landleben das Verdrängte der Zivilisation dar.

Dieses Verdrängte hat klare Konturen. Es ist eine Sphäre, in der Gewalt, Wildheit und Leben uralte Formen annehmen. Ein Ort, in dem die Zivilisation suspendiert erscheint und Triebe, Instinkte, elementare Bedürfnisse die tierartige Existenz des Menschen bestimmen. Diese Existenzform zeigt sich in ihrem unmittelbaren Ausdruck in den Landmenschen und -tieren. Diese Urwesen – für deren Erscheinung es Gründe gibt, auf die in diesem Kontext nicht eingegangen werden kann – können aber auch in den Städten erscheinen und somit das Leben der Stadtbewohner verstören und verwandeln; man denke etwa an die Handwerker und Geschäftsleute in *EIN ALTES BLATT*, denen zuletzt »die Rettung des Vaterlandes« (KKAD 266) von den Nomaden anvertraut wird.

Die Bedeutung der seltenen Darstellungen des Lebens auf dem Lande in der Sammlung scheint also folgende zu sein: sie sind die Folie, auf der das Stadtleben, das Leben der durch Zivilisation und kulturellen Fortschritt bestimmten Menschen, seine verborgene Gewalt und seine residuale tierische Natur entdeckt. Wenn man verborgene Zusammenhänge zwischen der brutalen Gewalt des Stallknechts, der Schakale, der Nomaden und des Mörders Schmar erkennen kann, so hängt dies damit zusammen, dass das verdrängte, naturbedingte Landleben auch noch mitten im Stadtleben lauert. Wenn Tier-Menschen überall und in den verschiedenen Kontexten erscheinen, so bedeutet dies, dass Tier und Mensch nicht nur auf dem Lande symbiotisch leben: diese Symbiose wurde nur verinnerlicht, in das Innere des zivilisierten Menschen verlegt. Wenn Rotpeter vom irrsinnigen Blick »des verwirrten dressierten Tieres« (ebd.: 313) spricht, spricht er nicht eigentlich von der »halbdressierten Schimpansin« (ebd.), mit der er sein Leben teilt, sondern vom halbzivilisierten Stadtmenschen – anders gesagt: von uns.

---

6 Wodurch Kafka nicht zuletzt auch an gängige Vorstellungen im philosophischen und politischen Denken sowie in der Land-Literatur des 19. Jahrhunderts anknüpft (siehe dazu Twellmann 2014).

## ZEIT- UND RAUMVERHÄLTNISSE

Das ist aber natürlich nicht alles. Man kann sich in der Tat fragen, was das alles mit Zeitmaß und Raumverhältnissen zu tun haben soll; welche Bedeutung haben Tier-Menschen und Menschen-Tiere, wenn es um die Fragen nach Raum und Zeit geht? Die hier zu vertretende und implizit schon vertretene These ist, dass auch die Darstellung der Zeit in der LANDARZT-Sammlung mit der hybriden Natur der in ihr erscheinenden Menschen zu tun hat.

Die Erzählungen, in denen paradoxe Erscheinungen der Zeit im Zentrum der Narration stehen, sind mindestens drei: EIN LANDARZT, DAS NÄCHSTE DORF und EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT. In der ersten erweist sich, wie bereits erwähnt, die am Anfang augenblicklich überwundene Strecke von zehn Meilen am Ende als eine ewig unüberwindbare Raumspanse; in der zweiten erscheint im Rückblick das Reiten von einem Dorf zu einem anderen genauso unmöglich wie die Rückkreise des Landarztes, weil die Zeit eines Lebens zu kurz ist, um sie durchzuführen; in der dritten stellt im Gegenteil der Raum ein unüberwindliches Hindernis für den Lauf des Boten dar. In den ersten zwei Erzählungen wird die Reise durch die von den Tieren ermöglichte Fortbewegung bestimmt. Schon am Anfang wurde darauf hingewiesen, dass in diesen Erzählungen ganz realistisch die Abhängigkeit der menschlichen Bewegung von der Arbeit des Tieres dargestellt wird. Diese Abhängigkeit erlaubt es Kafka, sich eine paradoxe Zeitdarstellung vorzustellen: sie setzt die Objektivierung und selbst die Verabsolutierung der tierischen Perspektive voraus. Die Zeit der Fahrt wird aus der Perspektive des Tieres dargestellt. Was aber die Zeit für das Tier ist, war von Friedrich Nietzsche auf den berühmten einführenden Seiten zu der zweiten UNZEITGEMÄSSEN BETRACHTUNG über Nutzen und Nachteil der Historie dargelegt worden. Hier wurde bekanntlich die tierische Zeitwahrnehmung auf die Dimension des Augenblicks reduziert. Das Glück der Herde hängt mit ihrer Fähigkeit zusammen, alles sofort zu vergessen und somit die Zeit ihres Lebens als eine Kette von unabhängigen Augenblicken wahrzunehmen, die nie mehr wiederkehren, weil sie von keinem Erinnerungsvermögen hervorgerufen werden können. Der Augenblick – »im Husch da, im Husch vorüber« (Nietzsche 1980: 248) – ist das absolute Zeitmaß des Tieres und erschöpft deshalb seinen ganzen Erwartungshorizont. Dass der Augenblick aber für das Tier etwas Absolutes darstellt, impliziert, dass jeder Moment seines Lebens ihm sowohl als Atemzug als auch als Ewigkeit erscheinen kann. Jeder Augenblick erscheint dem Tier als die ganze Zeit und deshalb als Moment und Ewigkeit. Nimmt man dann an, dass die doppelte Fahrt des Landarztes nicht in der vom Menschen erwarteten Zeitspanne erfolgt, sondern die Form annimmt, die ihr das Tier geben kann, dann erklärt sich, warum sie einmal in einem Augenblick vollendet ist und einmal in einer Ewigkeit unvollendet bleibt. Die Fahrt objektiviert die (von Nietzsche hypothesierte) Zeitwahrnehmung des Tiers. Somit wird auch der Landarzt zu einer

tiemenschlichen Erscheinung. Wobei zu bemerken ist, dass die von Nietzsche als Traum des Menschen dargestellte Zeitwahrnehmung des Tieres in der letzten Fahrt des Arztes zum Alptraum einer »ewigen Gegenwart« (vgl. Cohn 1968) wird.

Ähnlichen Verhältnissen untersteht die Fahrt des Reiters in DAS NÄCHSTE DORF. Bekanntlich wurde das Stück zum Thema der überaus häufig zitierten Debatte zwischen Brecht und Benjamin im Jahr 1934. Diese ist in diesem Kontext deshalb von Interesse, weil es dabei ebenfalls um Vergesslichkeit und Erinnerung ging. Und in diesem Rahmen ist es nun wichtig, auf Brechts Interpretation des Stückes einzugehen. Benjamin – auch das ist bekannt – vertrat bei der Debatte die These, dass Kafkas Prosatext die Erinnerung als das wahre Maß des Lebens darstellt, sodass es in der Rückschau zu kurz für einen Ritt erscheint (vgl. Benjamin 1981: 153f.). Brecht dagegen meinte, dass die Prosa ein Gegenstück zur Geschichte von Achill und der Schildkröte sei. Wir wissen inzwischen, dass Kafka schon 1910 den Namen Zenon in einer Seite seines Tagebuchs erwähnt hatte und dass er offensichtlich sein Bewegungsparadox kannte (vgl. KKAT 132). Die scheinbar vereinfachende Nebeneinanderstellung von Kafkas Erzählung und der Geschichte von Achill und der Schildkröte erhält aufgrund dieses Sachverhalts eine partielle Rechtfertigung. Die Fortsetzung von Brechts Interpretation, wie sie von Benjamin vermittelt wird, ist aber in unserem Kontext noch interessanter. Er argumentiert:

»Zum nächsten Dorf kommt einer nie, wenn er den Ritt aus seinen kleinsten Teilen [...] zusammensetzt. Dann ist das Leben für diesen Ritt zu kurz. Aber der Fehler steckt hier im »einer«. Denn wie der Ritt zerlegt wird, so auch der Reitende. Und wie nun die Einheit des Lebens dahin ist, so ist es auch seine Kürze. Mag es so kurz sein, wie es will. Das macht nichts, weil ein anderer als der, der ausritt, im Dorfe ankommt.« (Benjamin 1981: 153)

Was hier interessiert, ist Brechts Ansicht, dass das Paradox der unendlichen Teilung keineswegs nur die Bewegung des Ritts betreffen kann, sondern notwendigerweise auch die Figur des Reitenden. Ist die Bewegungslinie unendlich teilbar wie jede andere Einheit, so ist auch die scheinbar einheitliche Identität des Reitenden durch ihre ständige Veränderung im Laufe der Zeit in Frage gestellt. Es ist interessant, diese Interpretation mit Zenons Paradox in Verbindung zu bringen. Denn das, was uns paradox erscheint, ist in der Perspektive des ständig vergessenden Tieres die eigentliche Form der Zeit: sie ist ein ständiges Aufeinanderfolgen von unabhängigen Augenblicken, die nie ein Kontinuum ergeben können. So gesehen ist Kafkas Paradox des unmöglichen Ritts eine Variante von Zenons Paradox, deren Rechtfertigung in der Perspektive des Betrachtenden liegt: für das Pferd, von dessen Bewegung der Erfolg des Ritts abhängt, ist die Fahrt ein verzweifelttes Unternehmen, denn das, was am Ende geschehen soll, hat überhaupt nichts mehr zu tun mit dem, was am Anfang war. Man kann einwenden, dass die Perspektive, aus der der unmögliche Ritt betrachtet wird, nicht die des Pferdes, sondern die des Großvaters ist. Aber Kafkas Land-

menschen sind – wenn hier das Wort erlaubt ist – Kentauren. Im Rückblick – und hier wird Benjamins Interpretation der Kurzerzählung wichtig – erscheint die Zeit eines Lebens nicht mehr als ein Kontinuum, sondern als eine flüchtige Zeiteinheit, die in sich keine Bewegung erlaubt. Wenn dem so ist, dann nähert sich die Perspektive des Alters derjenigen des Tieres: auch der alte Mensch sieht den flüchtigen Augenblick des Lebens als einen absoluten Augenblick, dem – einmal vergangen – nichts mehr folgt. Die Tierperspektive hat sich mit der menschlichen vereinigt.

EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT ist, wie bereits dargestellt, zwar anders, aber nicht inkonsequent konzipiert. Hier wird jede Etappe des unendlichen Ganges verabsolutiert, jede ist ein unüberwindliches Hindernis – wie die Türe des Gesetzes für den Mann vom Lande. Die einzelne, räumlich dargestellte Etappe übernimmt die Rolle, welche in der Zeit der Augenblick spielt. Sie ist ein Absolutes und als solches unüberwindbar, weil sie auch nur die Möglichkeit eines durchquerbaren, räumlichen Nebeneinanders und Nacheinanders ausschließt. Das, was im unbebauten Landraum zeitlich vermessen wird, wird im kaiserlichen Palast sowie in der daran anschließenden Stadt, so sie denn überhaupt erreichbar ist, zum räumlichen Maß der unendlich sich ausdehnenden Zeit.

Das alles ist einer letzten Betrachtung wert. Unter den Aspekten, die das Landleben charakterisieren, spielt sicherlich die Nähe und selbst die Symbiose mit der tierischen Welt eine entscheidende Rolle. Wie und in welchen Jahreszeiten sich die Tiere reproduzieren, wann sie am meisten produktiv sind, wo sie weiden können, sind auch Fragen, die den Zeitsinn des Landmenschen bedingen. Diese Veränderungen im Leben des Tieres gehören zweifellos zu den Erscheinungen, welche, im Sinne der am Anfang zitierten Betrachtungen von Reinhart Koselleck, das Zeitgefühl der auf dem Lande lebenden Menschen bestimmen. Noch wichtiger als diese vom Tierleben orientierte Zeit ist in den Texten Kafkas aber die Zeitempfindung, die aus der Auseinandersetzung mit dem Zeitsinn des Tieres entsteht. Sie widerspricht dem Verständnis der Zeit als Kontinuum. Das paradoxe Wort vom »stehenden Sturm« (KKAT 259f.), in dem man die beste Darstellung von Kafkas Zeitverständnis hat sehen wollen (Alleman 1998 [1962]: 34f.), entspricht perfekt dem Zeitsinn des Tieres, das die Zeit immer als eine an jeden einzelnen Augenblick gebundene, ewige Gegenwart wahrnimmt. So sind Kafkas Menschen eigentlich Tier-Menschen, welche zu einer unveränderlichen Ewigkeit verdammt sind.

In dem am Anfang erwähnten Aufsatz hatte Reinhart Koselleck die These vertreten, dass in dem beschleunigten technischen Zeitalter der Erwartungshorizont den altherkömmlichen Erfahrungsraum überholt und aufgehoben hat. Die Erwartung dessen, was zukünftig geschehen mag, ergibt sich nicht mehr aus der Erfahrung, was bisher geschehen ist. Das kann sicherlich wahr sein. Wir unterschätzen aber die Weite jenes Erfahrungsraums. Dass aus ihm auch Augenblick und Ewigkeit durchblickten, dass die unterschiedliche Zeitwahrnehmung bei Menschen und Tieren die Vorstellung eines statisch fortschreitenden Laufs der Dinge miteinbezog, ist uns immer noch

zum Teil unverständlich. Bei Kafka spielt diese Vorstellung des alten Erfahrungsraums, der in seinen Erzählungen im Ländlichen verortet ist, eine hochbedeutende Rolle: Sie stellt unser Zeitverständnis auf die Probe und erweitert es um eine Dimension, die im beschleunigten Tempo des technischen Zeitalters immer wieder zu verschwinden droht.

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1955): »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-287.
- Allemann, Beda (1998): »Stehender Sturm. Zeit und Geschichte im Werke Kafkas« [1962], in: Ders.: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas. Hrsg. von Diethelm Kaiser und Nikolaus Lohse. Göttingen: Wallstein, S. 15-36.
- Alt, Peter André (2005). Franz Kafka. Der ewige Sohn. München: Beck.
- Benjamin, Walter (1981): »Gespräche mit Brecht«, in: Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 149-154.
- Blank, Juliane (2010): »Ein Landarzt. Kleine Erzählungen«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 218-240.
- Canning, Peter M. (1984): »Kafka's Hierogram. The Trauma of the »Landarzt«, in: The German Quarterly 57/2, S. 197-212.
- Cohn, Dorrit (1968): »Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in »Ein Landarzt« and other First-Person-Stories«, in: PMLA 83/1, S. 144-150.
- Driscoll, Kári (2015): »»Ohne Ergebnis wurde die Krallen wohl niemals angesetzt«. Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik«, in: Harald Neumayer/Wilko Steffens (Hg.): Kafkas narrative Verfahren / Kafkas Tiere. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 31
- Emrich, Wilhelm (1958): Franz Kafka. Bonn: Athenäum.
- Fickert, Kurt J. (1974): »Fatal Knowledge. Kafka's »Ein Landarzt«, in: Monatshefte 66/4, S. 381-386.
- Fingerhut, Karlheinz (1969): Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele. Bonn: Bouvier.
- Fliedl, Konstanze (2004): »Mythen für Nichtflieger. Kafkas »Elf Söhne«, in: Elmar Locher/Isolde Schiffermüller (Hg.): »Ein Landarzt«. Interpretationen. Bozen: Sturzflüge, S. 201-214.
- Freud, Sigmund (2001): »Zeitgemäßes über Krieg und Tod« [1915], in: Ders.: Gesammelte Werke in 18 Bänden. Mit einem Nachtragsband. Bd. X. Frankfurt a.M.: Fischer.

- Frye, Lawrence O. (1983): »Reconstructions. Kafka ›Ein Landarzt‹«, in: *Colloquia Germanica* 16/4, S. 321-336.
- Guth, Hans P. (1965): »Symbol and Kontextual Restraint. Kafka's ›Country Doctor‹«, in: *PMLA* 80/4, S. 427-431.
- Harel, Naama (2020): *Kafka's Zoopoetics. Beyond the Animal and the Human Barrier*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hermsdorf, Klaus (1994): »Zwischen Wlaschim und Prag. Stadt-Land Antinomien bei Franz Kafka und Max Brod«, in: Kurt Krolop/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag* 24.-27. November 1992, Berlin/New York: de Gruyter, S. 175-185.
- Hiebel, Hans H. (1984): »Franz Kafka. ›Ein Landarzt‹«. München: UTB.
- Honold, Alexander (2000): *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Vorwerk 8.
- Horn, Eva (2008): »Die Ungestalt des Feindes. Nomaden, Schwärme«, in: *Modern Language Notes* 123/3, S. 656-675.
- Koselleck, Reinhart (1986): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kremer, Detlef (2003): »Ein Landarzt«, in: Michael Müller (Hg.): *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, S. 197-214.
- Nietzsche, Friedrich (1980): *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe in 15 Bänden, Bd. 2*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Norris, Margot (2010): »Kafka's Hybrids: Thinking Animals and Mirrored Humans«, in: Marc Lucht/Donna Yarri (Hg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Lanham/Boulder/New York: Rowman & Littlefield.
- Salinger, Herman (1961): »More Light on Kafka's ›Landarzt‹«, in: *Monatshefte* 53/3, S. 97-104.
- Schiffmüller, Isolde (2003): »Das Grübeln der Tiere. Zur Zoopoetik Franz Kafkas«, in: *Studia Theodisca* 10, S. 37-49.
- Söderblom, Nathan (1916): *Das Werden des Gottesglaubens*. Leipzig: Hinrichs'sche Buchhandlung.
- Sokel, Walter H. (1964): *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. München/Wien: Langen Müller.
- Sussmann, Henry (1985): »The Text that was never a Story. A reading of Kafka's ›Ein Landarzt‹«, in: *Modern Language Notes (German Issue)* 100/3, S. 638-650.
- Twellmann, Marcus (2014): »Ueberbleibsel der ältern Verfassung – Zur primitivistischen Imagination des Dorfes im 19. Jahrhundert«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript, S. 227-248.





# Land-Gespenster

## Social Haunting auf dem Land in Kafkas Erzählungen

---

WERNER NELL

### GESPENSTER

»Nach einer auf der ganzen Erde verbreiteten Anschauung erscheinen die Gespenster vornehmlich in weiße Tücher eingehüllt«. So ruft das 1931 erschienene *HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS* (Bächthold-Stäubli/Hoffmann-Krayer 1931: 767) eine klassische und zugleich auf Globalität ausgehende Beschreibung dessen ab, was offensichtlich viele Menschen mit der Vorstellung bzw. dem Bild eines Gespensts verbinden.<sup>1</sup> Der Artikel führt dann weiter aus: »ihr Gesicht ist bleich, die Wangen eingefallen und die Stimme besteht in einem leichten Summen.« (Ebd.)<sup>2</sup> Dabei geht es um die wahrgenommene bzw. geglaubte Wiederkehr eines Toten in die Welt des Lebendigen, also um eine Erfahrung, deren Unbestimmbarkeit entweder in die bestehenden Koordinaten der Welterklärung eingepasst werden muss oder diese übersteigt und überfordert, sie zumindest in Zweifel zieht. Sicherlich setzt der epistemologische Bruch zwischen der Annahme einer in den Gegebenheiten der Welt vorhandenen ›Existenz‹ von Gespenstern und deren lediglich zeichenhafter Auslegung für Europa maßgeblich mit der Aufklärung ein.

---

1 Dass diese Vorstellung vielfach als unzureichend bzw. naiv kritisiert wurde, erscheint wenig überraschend. Für eine kritische Diskussion vgl. Aggermann (2015: 18f.); dort auch der für eine postkoloniale Lektüre des nachfolgend erwähnten »Summens« wichtige Satz: »Daher der in verschiedenen Erdteilen vertretene Glaube, Europäer seien die Geister Verstorbener.« (Ebd.: 19)

2 Auf die in vielen Abhandlungen vorgenommene etymologische und begriffsgeschichtliche Herleitung kann ich hier nur hinweisen; vgl. von Wilpert (1994: 1-9).

»Erst indem man einen Bruch mit einer unaufgeklärt-religiösen Ordnung, in der Gespenster eine normale Erscheinung sind, also eine diskursive Unterscheidung zwischen Realität und Übernatürlichem (wie etwa Gespenstern) einführt, wird das Gespenst zu einem Skandalon, zu etwas Unnatürlichem und Beängstigendem.« (Murnane 2008: 72)

Gespenster werden damit aber nicht nur zu Anlässen der Verstörung, des Gruselns und der Angst. Vielmehr werden sie auch zu einem Reflexionsmedium im Wirklichkeitsbezug, zu einer Herausforderung hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung und Inszenierung eines ebenso offensichtlich Sichtbaren wie gleichzeitig überzeugtermaßen Nichtvorhandenen; und nicht zuletzt werden sie zum Spielmaterial des Erzählens und der Unterhaltung. Im Zuge sich durchsetzender Orientierungen an den Grundlagen eines technisch-wissenschaftlichen Weltbildes wird der Gespensterglaube auch im Alltagsbewusstsein durch die Annahme ersetzt, Gespenster seien nicht vorhanden, möglicherweise sogar aus bestimmten Interessen heraus »erfunden«<sup>3</sup> oder könnten als Hinweise, Verhüllungen oder Inszenierungen einer Abwesenheit und dem entsprechend als Signifikanten eines zu bestimmenden oder letztlich unbestimmbaren Signifikats gesehen bzw. gelesen werden. »Gespenster sind weder lebendig noch tot, weder körperliche Präsenz noch Leere, weder Faktum noch Fiktion – sie gehorchen keinem ontologischen Wissen, sondern treten an dessen Leerstellen zur Erscheinung.« (Murnane 2008: 15) Bildhafter Gebrauch, aufklärerische Kritik<sup>4</sup> und allegorische Auslegung mischen sich in wissenschaftsbezogenen Bestimmungsversuchen (Andriopoulos 2013; Thomalla 2015) und so auch in ideologiekritischen Analysen<sup>5</sup> (vgl. Wilpert 1994: 98-105). Als Zeichen der Anwesenheit eines Abwesenden sind sie »da«; und damit ist es das Abwesende auch – und zwar in der fragwürdigen, die Sicherheitsansprüche des Wissens und der Erfahrung überfordernden und beunruhigenden Gestalt des Gespenstes selbst bzw. in einer darauf bezogenen Wahrnehmung und Reaktion, die zwischen Schrecken und Irritation, Faszination und Grusel oszillieren kann. »Es gibt Entschwundenes (disparu) in der Erscheinung (apparition) als dem Wiedererscheinen des Entschwundenen selbst.« (Derrida 1995: 21)

---

3 Denn sie sind freilich auch nutzbar für ideologische Besetzung und Betrugsvorhaben jedweder Art.

4 Allerdings finden sich gerade in den Kontexten der Aufklärung, so bspw. bei Kant, Lichtenberg, Spieß oder Moritz, neben Verwerfungen des Gespensterglaubens ebenso auch faszinierte Bezugnahmen (vgl. Stadler 2005).

5 Auf die Funktion der Gespenster als ideologische »Apparate« (Althusser 1977), die Gespensterhaftigkeit von Ideologien und deren kritische Analyse kann ich hier nicht weiter eingehen; vgl. z.B. Berman (1989); Derrida (1996); Vogl (2010); Holling et al. (2013).

Noch die Notizen ZUR THEORIE DER GESPENSTER (1947) von Adorno und Horkheimer sehen in der Attraktivität des Gespensterglaubens, etwa als »Spuk« (Horkheimer/Adorno 1947: 254) im zeitgenössisch beobachteten Okkultismus,<sup>6</sup> eine auf vermeintlich magische Gegenstände und zweifelhafte Erscheinungen verschobene und damit durch überdeterminierte Sachbezüge ebenso wie durch unterstellte Schein-Lebendigkeit verstellte Möglichkeit, auf die Kränkung zu reagieren, die darin besteht, dass Menschen nicht die Macht haben, ihre Erfahrungen entweder zu durchschauen oder aber ihrer Herr zu werden. Im Spiegel der Gespenster als uneindeutigen Erscheinungen wird die Kränkung jedweden Bewusstseins erkennbar, die in der nach wie vor für jeden einzelnen Menschen unvermeidlichen und in der Regel in ihren Umständen ungewissen Todesgewissheit steckt – und die gerade unter den Machbarkeitsansprüchen der Moderne, zumal ihrer technischen Möglichkeiten, angesichts der damit zugleich verbundenen gesteigerten Erfahrung der Ohnmächtigkeit ins Unerträgliche gesteigert wird. Auf die im Grunde unabweisbare Wahrnehmung ihrer Verletzbarkeit und Endlichkeit bieten Gespenster für Menschen die Möglichkeit – freilich unter falschen, irreführenden Vorzeichen –, darauf mit Vorstellungen und auch mit Erfahrungen aus dem Jenseits des Lebendigen zu reagieren: »Der Abhub der Erscheinungswelt«, so notiert Adorno in den MINIMA MORALIA, »wird fürs erkrankte Bewußtsein zum mundus intelligibilis.« (Adorno 1951: 323). Die Unabweisbarkeit der jeweils subjektiven Endlichkeit wird so zum Einlasstor für eine Irritation, die von der (vermeintlichen) Erfahrung der Wiederkehr eines Toten und damit der Durchlässigkeit bzw. Unbestimmbarkeit der Grenze zwischen Leben und Tod ausgeht. Adorno verweist in diesen Zusammenhängen auch auf Kafkas Odradek in dessen kleiner Erzählung DIE SORGE DES HAUSVATERS:

»Beinahe wäre es die spekulative Wahrheit, so wie Kafkas Odradek fast ein Engel wäre, und ist doch in einer Positivität, welche das Medium des Gedankens ausläßt, nur das barbarisch Irre, die sich selbst entäuberte und darum im Objekt sich verkennende Subjektivität.« (Ebd.)

Uralte Todesgewissheit zum einen, zum anderen spezifisch mit der Moderne verbundene Erfahrungen und Ängste der Entfremdung, der Ausschließung und Verdinglichung gehen im zweifelhaften Charakter des Gespenstischen eine Verbindung ein und treten in dieser ebenso sichtbaren wie unfassbaren Erscheinung in einer Wahrnehmungswelt auf, deren Grenzen, Erschütterungen und Unbestimmbarkeiten sie zugleich zu einer Erfahrung machen.

---

6 Vgl. dazu auch: »Okkultismus ist eine Reflexbewegung auf die Subjektivierung allen Sinnes, das Komplement zur Verdinglichung.« (Adorno 1951: 323)

Dass Odradek, dessen Charakter zwischen Ding, »Gebilde« (KKAD 283) und Ansprache als Person<sup>7</sup> changiert, dabei durchaus auch als Gespenst gesehen werden kann, wird einerseits in der Unentschlossenheit des berichtenden »Hausvaters« nicht nur hinsichtlich seiner Natur, sondern auch im Blick auf die Geschichte seines Namens/Begriffs erkennbar. »Die einen sagen [...]. Andere wieder meinen [...]. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.« (Ebd.: 282) Andererseits ist die mit dieser Erscheinung eines zwischen Ding und Person, Lebendem und Totem changierenden Wesens verbundene Kränkung, die im Gespenst Gestalt gewinnt, durch den Hausvater selbst im Text bereits angesprochen: »Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.« (Ebd.: 284) Es gehört dabei zur Besonderheit von Kafkas Gespenster-Bezug, dass er die damit verbundene traditionelle Zeitdimension – der zufolge Gespenster von einem in der Vergangenheit Vorgefallenen zeugen bzw. für die Wiederkehr einer in der Vergangenheit geschehenen Verletzung (des Körpers, der Moral, der Ordnung) stehen – in dieser Geschichte umdreht. Das Unbehagen wie auch die Befremdung, die von Odradek ausgeht, besteht auch darin, dass ihm, und zwar über die problematische Erkennbarkeit seiner Gestalt und unmögliche Kategorisierung seines Wesens hinaus, möglicherweise jene Unsterblichkeit unterstellt werden muss, die sich Menschen ebenso wünschen wie sie ihnen gerade, weil sie Menschen und keine Dinge sind, verwehrt ist: »Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu.« (Ebd.)<sup>8</sup> Gerade diese Unbestimmbarkeit in den für Menschen vorhandenen Zeitstrukturen macht aber nun auch Odradek als Gespenst lesbar:

»Denn das Gespenst ist immer eine Figur, die aus einer nicht mehr eindeutig differenzierbaren Zeitstruktur entsteht. Das Gespenst ist immer vergegenwärtigte Vergangenheit, ist immer eine absente Präsenz, sichtbar-unsichtbar. In der Verwischung fester Zeitstrukturen entsteht ein Ineinandergleiten der Zeitstufen, die Zeit gerät aus den Fugen« (Murnane 2008: 70).

Gespenster, so ließe sich von diesem Befund aus sagen, können als Gestalt gewordene Unbestimmtheit, ja als Unbestimmbarkeit in Gestalt angesehen werden, eben

---

7 »Es sieht zunächst aus wie [...]« (KKAD 282); dann »Er ist aber nicht nur [...]« (ebd.: 283), schließlich: »Natürlich stellt man ihm keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind.« (Ebd.: 283f.)

8 Eine weitere Irritation, die von diesem »Gebilde« ausgeht, ja seine Rätselhaftigkeit (und Attraktion) ausmacht, ist der detailliert beschriebene, filigrane Aufbau, dessen Funktionen aber, falls es sie gibt, unbekannt bleiben.

an der Grenze angesiedelt zwischen ›Sein oder Nichtsein‹. Gerade an solchen Erfahrungen und deren Gestaltung mangelt es in den Erzählungen Kafkas nicht, wenn gleich viele Figuren nicht explizit als Gespenster bezeichnet werden. Sie erscheinen oder finden sich aber zugleich an vielen Stellen, an denen Übergangsprozesse, Zwischenräume, Lücken oder auch die Erschütterung von Ordnungsmustern erkennbar werden: »Kafkas Gespenster sind Figuren, geboren aus einem Krisenbewusstsein sowohl der Modernität als auch des Schreibens in der Modernität.« (Ebd.: 13)<sup>9</sup> Auch Odradeks »[u]nbestimmter Wohnsitz« (KKAD: 284) führt dies, und zwar gleichsam als Kulminationspunkt der mit seiner geisterhaften Erscheinung verbundenen erkenntnistheoretischen und lebenspraktischen Probleme, vor Augen. Weder auf Basis einer Fremdzuschreibung ›von außen‹ durch den Hausvater noch eines Selbstbezugs ›von innen‹ durch Odradeks ihm möglicherweise unterstellbaren Eigensinn lässt sich hier etwas Bestimmtes aussagen oder die Erscheinung an einem bestimmten Platz – im Raum, im Zeitverlauf, in der Gesellschaft oder im Kategoriensystem der Erkenntnis etc. – verorten. »Der ›spectrality effect‹ ist der, daß dass das Heimsuchende zugleich ein *Ding* und *kein* Ding ist – das Spuken des Gespensts findet durch ein undifferenziertes und undifferenzierbares Subjekt statt.« (Murnane 2008: 70, Hervorh. im Original.)

Allerdings: Als kulturelle Erscheinungen ohne bestimmbare Substanz sind Gespenster doch zugleich selbst auch wieder bestimmten Regeln unterworfen.<sup>10</sup> Je nach historischer, sozialer, religiöser, kultischer und/oder auch epistemologischer Rahmung haben sie ganz bestimmte Orte zu markieren und müssen dort die ihnen zum Teil als Last, Fluch oder Strafe zugeordneten Funktionen und Wirkungen aus-

---

9 Barry Murnane ist dieser Spur in beiden Strängen in seiner großen Arbeit zum »VERKEHR MIT GESPENSTERN« (Murnane 2008) ebenso nachgegangen wie Sonja Dierks in ihrer Studie ES GIBT GESPENSTER (Dierks 2003).

10 Dementsprechend sind auch kurz die Ketten aufzuführen, mit denen Gespenster nicht nur fallweise rasseln, sondern an die sie, ich folge hier einer Beobachtung von Dieter Thomä, auch gebunden sind. Denn – zumindest traditionell – sind Gespenster alles andere als frei: Sie sind vielfach an Orte und Wege sowie häufig an Glockenschlag und Zeit (›Um Mitternacht‹) gebunden, haben eine bestimmte Erscheinung (›Kopf unter dem Arm‹) und führen entsprechende Requisiten (Ketten, einen Dolch, ein Kopfkissen) bei sich; auch haben sie sich in ihrer ›Performance‹ an ein bestimmtes Handlungsskript zu halten (Stationen, Formeln, Texte, Klänge, Flüstern usw.). Thomä schreibt dazu: »Eigentlich ist das Gespenst sowohl verschlossen als auch verlässlich. Das verängstigte Kind bestätigt bereitwillig, dass das Gespenst immer da sei, es weiß eben nur nicht, wann und wo es auftaucht. Der Geist ist nicht nur ortlos, sondern auch sesshaft. Schließlich treiben Gespenster jahrtausendlang ihr Unwesen – immer im selben Schloss oder im selben Wald. Das Unheimliche, Unbehauste und das Heimliche, Häusliche greifen ineinander.« (Thomä 2007: 303)

üben.<sup>11</sup> Im Rückbezug auf Hans Blumenbergs Skizze zu den Möglichkeiten einer Festlegung und Einordnung von Erscheinungen in den unterschiedlichen Koordinatensystemen eines Weltbezugs in der europäischen Tradition (Blumenberg 1969) stellen Figur und Funktionen des Gespenstes selbst sowohl eine Brücke als auch einen Übergang zwischen älteren Ansprüchen auf Festlegung der Erscheinungen in einer entweder sinnlich gegebenen (Antike) oder glaubensmäßig postulierten (Mittelalter) Weltordnung und jüngeren, mit der Neuzeit auftretenden, in der Moderne dann noch verschärften Erfahrungen dar, die sich aus der Unmöglichkeit einer Einordnung und Festlegung von Grenzfiguren und ambigen Gestalten in eine festlegbare Ordnung ergeben. Blumenbergs Beobachtung ist dann auch: »Nicht mehr im Verhältnis zur Natur als einer ihm entfremdeten Schöpfung, sondern in seinen Kulturwerken konkurriert der Mensch mit der Unmittelbarkeit, in der Gott mit seinen Werken als Urheber und Betrachter umzugehen vermag.« (Blumenberg 1969: 21) Gespenster werden damit von einem »Widerfahrnis«<sup>12</sup> zu einem Instrument und Medium, das seinerseits unterschiedlichen Akteuren, innerweltlichen und transzendent verorteten, zur Verfügung steht, sei es nun zur literarischen Imagination und erkenntnistheoretischen Reflexion oder zur spielerischen Unterhaltung und ideologischen Besetzung. Erst die Auslösung der Gespenster aus religiösen oder volkskulturellen Kontexten, wie sie mit der Aufklärung sich abzeichnet, ermöglicht ihren Gebrauch als Zeichen (Andriopoulos 2018: 109-161) und lässt sie zugleich als beunruhigende Erfahrung einer Unbestimmtheit/Unbestimmbarkeit im Ganzen bestehen (Sternand 2015).

Vor diesem Hintergrund lassen sich aus einer kultur- bzw. literaturwissenschaftlichen Sicht im Zusammenhang der erfahrenen oder geschilderten Wiederkehr eines Toten in die Gegenwart der Wahrnehmenden, also beim Auftritt eines Gespenstes, fünf Übergänge bestimmen, die mit der im Gespenst gefassten Darstellung und Vermittlung von Unbestimmtheit als Gestaltungsaufgabe der Imagination und Herausforderung der Erkenntnismöglichkeiten einhergehen. Dabei sind es wohl zum einen die in der Gestalt des Gespenstes fassbaren Unentscheidbarkeiten, die den Grusel und das Unbehagen, den Schrecken und die Verunsicherung ausmachen, soweit sie von der Erfahrung des Gespenstigen ausgehen. Zugleich können sie die Faszination, ja Bannung der Beobachter bzw. Rezipienten bewirken. Zum anderen vermögen eben

---

11 Um diesen Aspekt in seinen Veränderungen zwischen eher geschlossenen (traditionellen) und eher offenen (modernen) Rahmensetzungen, also bspw. die Gespenster westafrikanischer Voodoo-Kulte zum einen, postmoderner Filmerzählungen zum anderen, vorzustellen, auch diese Zuordnung selbst zu reflektieren, fehlt hier der Platz. Vgl. aber Berend (2005).

12 »Unser aller Leben ist eingespannt zwischen den Widerfahrnissen Geburt und Tod. Gleichsam das erste und das letzte Wort hat nicht unser eigenes Handeln.« (Kamlah 1973: 35)

jene Erfahrungen der Grenzberührung und Grenzüberschreitung aber auch Neugier und Wissensbegehren auf Seiten der Rezipienten zu wecken, was die Erscheinungen des Gespenstischen wiederum für weitergehende Imaginationen nutzbar werden lässt. Gespenster fungieren somit als Agenten und Anzeiger eines Übergangs in ansonsten starren Grenzen und als Platzhalter in einem Raum des ›Dazwischen‹. Zunächst und prinzipiell geht es dabei um die Erscheinung von etwas, das, wie oben bereits am Beispiel von Odradek angesprochen, (1.) zwischen ›tot‹ und ›lebendig‹ einzuordnen und eben darin nicht zu fassen ist. Die damit verbundene Unerschließbarkeit des Wahrzunehmenden und die Unentschlossenheit (Todorov 1992) auf Seiten der Wahrnehmenden wird (2.) noch dadurch verschärft, dass es sich bei der Erscheinung um etwas Menschenähnliches handelt: Gesicht, Hände, aufrechter Gang und Stimme, auch eine spezifische Kleidung und weitere Accessoires stellen diese anthropomorph vor Augen und heben sie im Blick auf ihre Substanz, Ausstattung und Zusammensetzung zugleich wieder auf. Sie erscheinen damit wie ein bzw. als ein Subjekt und stellen zugleich ihre im Subjekt-Begriff schon angegebene Unterstelltheit unter einen fremden Zwang dar, so dass das Subjekt selbst zur Erscheinung einer Unbestimmtheit zwischen Zwang und Freiheit wird. Die personale Verfasstheit einer Gespenster-Erscheinung wird (3.) gerade dadurch sowohl konkretisiert als auch fikionalisiert, dass die Erscheinung vielfach, siehe Kleists BETTELWEIB VON LOCARNO (1810) oder Kafkas Erzählung UNGLÜCKLICHSEIN (1912) sowie die Fragmente zum JÄGER GRACCHUS (1917), über eine gewissen Handlungsmacht und über eine auf Personen bezogene und diese rahmende Referenz verfügt. Das Gespenst steht für jemanden, hat vielfach sogar einen Namen und eine Geschichte, die freilich nicht nur in die Vergangenheit führt, sondern in dieser so angelegt (und eigentlich abgeschlossen) ist, dass es gerade die konkreten (historischen) Merkmale sind bzw. ›wären‹, die den Präsenzcharakter ihrer Erscheinung fragwürdig bis unmöglich werden lassen und doch zugleich zu dieser Erscheinung führen und sie in eine zwanghaft bestimmte Aktion setzen. Im Besonderen gilt dies (4.) für den Vorgang der Wiederkehr, die gerade insoweit als es sich dabei um einen Widerspruch zur Grundtatsache der Endlichkeit alles Lebendigen handelt, deren begrenzte Aufhebung umso unwahrscheinlicher, provozierender und damit auch – quasi: zwischen Faszination und Terror – umso anziehender und schwankender macht.<sup>13</sup> Das »Gespenst ist immer ein Wiedergänger [...] weil es *mit der Wiederkehr beginnt*.« (Derrida 1995: 11; Hervorh. im Original) Schließlich ist noch auf den (5.) erkenntnistheoretisch ebenso fragwürdigen wie fruchtbaren Charakter des Gespenstes als Erscheinung selbst zu verweisen:

---

13 Monika Schmitz-Emans hat dies in ihrer Studie zu Edgar Allan Poe und Robert Musil anschaulich gezeigt; vgl. Schmitz-Emans (2005: 232-239 und 244-247).



»Wann immer Gespenster erscheinen, gibt es Zweifel. [...] Mit der Gespenstererscheinung verschwinden alle Sicherheiten. Sie taucht aus der Tiefe unserer Zweifel über uns und die Welt, die wir zu kennen glaubten, auf und ist ein Zeichen dafür, dass der Mensch niemals in seiner Existenz aufgeht.« (Aggermann et al. 2015: 9)

Gerade dadurch aber wird der Umgang mit Gespenstern anspruchsvoll und als Arbeitsfeld der Phänomenologie verführerisch, in besonderen aber eben auch ›kompliziert«. Es nimmt daher auch nicht wunder, dass der aktuell in unterschiedlichen wissenschaftsbezogenen Feldern vertretene Ansatz des Social Hauntings in seinem ersten Grundsatz von einer vermeintlichen Banalität ausgeht: »That life is complicated may seem a banal expression of the obvious, but it is nonetheless a profound theoretical statement – perhaps the most important theoretical statement of our time.« (Gordon 2008: 3)

## SOCIAL HAUNTING UND DAS LAND

Gespenster lassen sich als schattenhafte Begleiter und als Gegenbeispiele einer von Menschen mit der Moderne beanspruchten Schöpferkraft und Handlungsmacht sich selbst und der Natur gegenüber beschreiben. Auf den Übergangscharakter bzw. die Brückenfunktion der Gespensterwelt zwischen Vorstellungs- und Erfahrungsräumen, die einerseits mit der Vormoderne und andererseits spezifisch mit der »entzauberten Welt«<sup>14</sup> der Moderne verbunden sind, verweisen ihre volkskulturelle Ausgangslage und die mit den Gespenstererscheinungen und -geschichten vielfach verbundenen Rückbezüge auf Erfahrungen, Vorstellungen und Überlieferungen aus vormodernen Lebenswelten sowie die Nutzung der mit diesen ländlichen Kontexten verbundenen Kostüme, Riten und Erzählmuster. Dem entsprechend reflektieren Gespenstergeschichten vielfach auch auf ländliche Räume und verwenden deren Erfahrungswelten, Figurenreservoirs und Sinngehalte zur Motivierung und Gestaltung des Geschehens. Erscheinungen und Motive sowie Gestalten und Modellierungen, also

---

14 »Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen könne*. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das.« (Weber [1919] 1992: 317; Hervorh. im Original)

bspw. die Organisation von Stoff und Geschehen in Dreierschritten, die Ansiedlung des Geschehens an Rändern des besiedelten Raums oder Orten heterotopischer Besetzung (verlassene Höfe, Friedhöfe, Wegkreuzungen, Ruinen, Feldraine) stammen vielfach aus dem Arsenal volkskulturell-ländlicher Lebenszusammenhänge und machen damit auch die Lage und Bedeutung ländlicher Räume als Erfahrungs- und Handlungsräume der Transition und des Ineinandergreifens unterschiedlicher Erfahrungsstränge und Entwicklungslinien, nicht zuletzt Chronotopien, deutlich.

Allerdings sind es nicht nur die Gespenster, deren Gesichter kenntliche und zugleich unerkennbare Konturen aufweisen und deren Auftritt und Standort zwischen Erscheinen und Verschwinden oszilliert. Vielmehr trifft dies auch auf die Erscheinungsformen des Ländlichen selbst zu. Angesichts zunehmender Urbanisierung und einer weitgehend um sich greifenden Transformation ländlicher Räume schwanken unter den Bedingungen der Moderne auch die Erscheinungsformen und Zuordnungsmöglichkeiten des Ländlichen zwischen Verschwinden und Wiederaufstehen (Nell 2018). Ja, in seinem Wiedergängertum als Ressource künstlich-künstlerischer Reproduktion – sei es nun zu Tourismuszwecken oder auch als Sujet, Rahmung und Ereignis medialer Konstruktionen – wird ›das Land‹ selbst zum Gespenst, zu einem Ort des Unbestimmten und der Unbestimmbarkeit. Es sind in diesem Zusammenhang zwei Befunde hervorzuheben, die ›das Land‹ als Bezugs- und Vorstellungsraum zu einem Feld wie auch einem Medium der Gespenster und des Gespenstischen machen. Das Land fungiert dabei als Erscheinungsraum unheimlicher sozialer Geschehnisse und Akteure, die zugleich den gespensterhaften Charakter solcher Landbezüge und somit nicht zuletzt deren Repräsentation in und durch Gespenster<sup>15</sup> auch wiederum motivieren und begründen: Zum einen ist dies die Leere des Landes als Vorstellungsraum, zum anderen seine Besonderheit als abstrakte Setzung im Verhältnis zur Stadt.<sup>16</sup> »Es muss doch eigentlich verwundern«, so der Volkskundler Helge Gerndt in einem Vortrag von 1973,

»daß es zwar viele Definitionsversuche für die Stadt gibt, aber praktisch keine für das Land, soweit sie nicht den Kontrast zur Stadt beschreiben und einzig aus solcher Spiegelung hervorgegangen sind. ›Land‹ unmittelbar fordert keine Begriffsbestimmung, weil ›Land‹ in einigermaßen klarer Begrenzung kein empirisches, kein erfahrbares Phänomen darstellt. Man kann

---

15 Gerade in volkskulturellen Zusammenhängen überlieferte bzw. rekursiv in sie eingelagerte Gespenster-Geschichten bzw. Schilderungen von Gespenstern handeln von Armut, Ausbeutung und Unterdrückung, von der Gewalt an Frauen (Kleists »Bettelweib«) oder Schwächeren, von Hexenverfolgung und anderen Formen diskriminierender Gewalt.

16 Letztere ließe sich hinsichtlich ihres funktionalen und instrumentalen Charakters als »Stadt-Land-Differential« (Nell 2024) beschreiben und verstehen.

dem ›Land‹ nicht gegenübertreten, weil man es weder als ganzes überschauen noch in repräsentierende Teilbereiche zerlegen kann.« (Gerndt 1975: 37)

Als Hintergrund in vielfach schillernden, im einzelnen unauflösbaren Bezugslinien zu unserer Gegenwart vorhanden, bietet ›das Land‹ sowohl eine leere Folie als auch eine gegenläufig zur Moderne ausgerichtete Dimension der Bezugnahme und Besetzung auf etwas ›Anderes‹ an. Beide Aspekte erlauben es, unterschiedlichste Erfahrungen und auch Besessenheiten, im Sinne Vilfredo Paretos (1848-1923) sind es »Residuen und Derivate«, in einer zeitlich zurück- und räumlich ausgelagerten Leere des Landes anzusiedeln und von dort aus deren Projektionen als Reflexe wiederum in die zeitgenössischen Verhältnisse einzuspeisen; wodurch es wiederum als ein Erscheinungsfeld sozialer Verwerfungen markierbar wird, die als verdrängte Erfahrungen im Social Haunting wieder auftreten.<sup>17</sup>

Rückbezüge auf solche in diesen Überlieferungen vorhandenen Muster, bspw. der Rückkehr in eine verlassene Behausung, bieten gerade auch unter den Bedingungen einer städtisch geprägten Moderne die Gelegenheit, das hat etwa Marie Luise Kaschnitz in ihrer GESPENSTER-Geschichte (1960) meisterhaft gezeigt, ein Exempel und zugleich einen Proberaum zu schaffen, um aus der Unbestimmtheit der Geschehnisse und Zusammenhänge in der Gegenwart im Spiegel der Gegenwelt aus einer anderen Zeit oder in Referenz zu ihr eine bestimmte, in ein Bild und eine Geschichte gefasste individuelle Erfahrung ihrer jeweiligen Grenzlagen (und damit ihrer letztlich Unbestimmbarkeit) zu machen und diese, in ein Phänomen gefasst, vor Augen zu stellen. ›Land-Gespenster‹ lassen sich so im Sinne einer »sozialen« Hauntologie (Derrida 1995: 10) als Wiedergänger einer aus den Selbstbeschreibungen der Moderne verdrängten Lebenswelt bestimmen, in deren Erscheinung die mit den Lebensbedingungen und Konflikten ländlicher Gesellschaften verbundenen Erfahrungen der Not, der Gewalt, der Ausgrenzung und Unterdrückung, sowie die Verletzungen von Individuen und sozialen Gruppen, zumal die ihnen angetanen Grausamkeiten, Gestalt finden und als solche in die Erfahrungswelt der Gegenwart zurückkehren, diese damit in ihrem Selbstverständnis erschüttern und an die verdrängten Wunden einer auf Fortschritt und Emanzipation hin ausgerichteten Gesellschaft erinnern.

Social Haunting kann dadurch als die Wiederkehr traumatischer Erfahrungen in Spukgestalten verstanden werden. Tatsächlich geht es bei dem seit den 1960er Jahren vor allem in der nordamerikanischen Erzählliteratur (bei Philip Roth, Walter Abish

---

17 Systemtheoretisch wäre hier auf das Konzept des »Re-entry« (vgl. Baraldi/Corsi/Esposito 1997: 152-154) hinzuweisen. Auch aktuelle Erscheinungen und Debatten, etwa um die populistische bzw. auch rebellische Reorganisation ländlicher Räume (gilets jaunes usw.) wären in diesem Zusammenhang zu sehen; vgl. Manow (2018); Müller (2016).

oder Toni Morrison), aber auch im lateinamerikanischen Magischen Realismus (etwa bei García Marquez) inszenierten Auftritt von Geistern und Gespensterstimmen<sup>18</sup> um die Gestaltung der Aktualität und Virulenz historischer, individueller und sozialer Erfahrungen von Gewalt, Ausschluss, Diskriminierung und Verletzung. Freilich bleiben die Gespenster auch darin unbestimmt, dass sie nicht nur die Grundlagen der gegenwärtigen Gesellschaften in Zweifel ziehen, sondern im Sinne eines Menetekels immer auch die Koordinaten jedweden gesellschaftlichen Zusammenhalts, zumal auch die Rationalität und Handlungsmacht der Individuen, in Frage stellen bzw. diese mit den offensichtlich unabsehbaren Grenzen ihrer Tatkraft und Verstehensmöglichkeiten konfrontieren.

## EINE HAUTOLOGIE DES SOZIALEN IN KAFKAS ERZÄHLUNGEN

Gespenster, so lässt sich das bisher Gesagte zusammenfassen, sind Gestalt gewordene und auf Wiederkehr gestellte Ambivalenzen – und somit Erscheinungen einer Unverfügbarkeit<sup>19</sup> im Selbst- und Weltverhältnis. In Gestalt des Gespenstes tritt diese Unverfügbarkeit als Leerstelle, Bedrohung und/oder Faszination auf und kann sich vor dem historischen Hintergrund ihrer Überlieferungs- und Formgeschichte mit Bildern aus den (ländlichen) Gegenwelten zur Moderne speisen.<sup>20</sup> Zugleich sind Gespenstererscheinungen an bestimmte kulturell codierte Regularien gebunden, so dass sie, wie dies im Folgenden an einigen Texten Kafkas gezeigt werden soll, neben ihren jeweils orts- und fallgebundenen individuellen Fixiert- bzw. Besessenheiten auch soziale, historische und kulturelle Erfahrungen, soweit sie gesellschaftliche

---

18 Eine europäische Variante einer Gespenstergeschichte vor dem Hintergrund der Shoah, die im Sinne des Social Haunting gelesen werden kann, bietet Romain Garys Roman *LA DANSE DE GENGIS COHN* (1967). Auf die gerade für die angesprochenen Literaturen bedeutsamen Einflüsse indigener bzw. auch afrikanischer Vorstellungen von Geistern und Gespenstern, wie sie etwa im Romanwerk Leslie Marmon Silkos (\*1948) oder bei Tony Hillerman (1925-2008) zu finden sind, kann hier nur verwiesen werden.

19 Für einen aktuellen Ansatz, der sich in einer phänomenologischen Weise dem Erfahrungsbereich der Unverfügbarkeit zuwendet, dabei allerdings eher die Seiten dieses Feldes im Blick hat, die eine subjektive Selbstvergewisserung tragen könnten, vgl. Rosa (2020). Das letzte Kapitel »Die Rückkehr der Unverfügbarkeit als Monster« (ebd.: 124-131) lässt sich aber auch in dem hier in Rede stehenden Zusammenhang nutzen.

20 Für die Besonderheit von Land-Gespenstern wäre auf deren aktuelle Wiederkehr und Ausarbeitung im Zusammenhang des Folk Horrors hinzuweisen; vgl. Scovell (2017); Newland (2016).

Gruppen und darauf bezogene Strukturen betreffen, transportieren können. Für eine Hauntologie des Sozialen, also des Raums, der sich mit Ralf Dahrendorf als durch die »ärgerliche Tatsache der Gesellschaft« (Dahrendorf 1974: 17) bestimmt, ja gefüllt sieht, lassen sich – wie für jeden Raum – zunächst drei Dimensionen benennen, die ihn aufspannen und damit für Akteure ebenso wie für Beobachter Handlung ermöglichen und unter Umständen erforderlich machen. Dieser Raum des Sozialen kann dabei durch eine Vertikale der Macht(-verteilung), eine Horizontale der Zeit und eine Laterale der Zugehörigkeit bzw. eine Grenzziehung zwischen Innen und Außen bestimmt werden. Innerhalb dieser Koordinaten findet sich der Raum der Subjekte, deren Stelle allerdings zwischen Erleben und Berichten, Handeln und Erfahren, Träumen, Reflektieren und Projizieren selbst, zumal angesichts der ihnen nicht verfügbaren Widerfahrnisse und Grenzen, immer etwas unbestimmt, ja geisterhaft anmuten muss.

Max Webers gleichsam subjektlose, allerdings vielzitierte Definition des sozialen Faktors »Macht« mag hier zunächst als Ausgangspunkt dienen, um zugleich die Vertikale der Macht als gespensterhaft zu zeigen: »Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.« (Weber 1980: 28) So klar die Relation bestimmt wird, so unklar bzw. unbestimmt bleiben die Bezugsgrößen: die Kontingenz der Chance ebenso wie die Art des Durchsetzens, zumal im Verhältnis zur Gewalt. Die Gründe und das Ausmaß des Widerstrebens bleiben ebenso ungenannt wie das Agens des »eigenen Willen[s]« und die Grundlagen, auf denen die jeweilige »Chance beruht«. Von nichts anderem handelt Kafkas Erzählung DER STEUERMANN (1920), allerdings dadurch »verkompliziert«, dass der Steuermann durch die geisterhafte Erscheinung eines übermächtigen Anderen verdrängt wird. Die Unmittelbarkeit, mit der dieser in Erscheinung tritt, das szenische Setting: »Ich war am Steuer gestanden in der dunklen Nacht, die schwachbrennende Lampe über meinem Kopf, und nun war dieser Mann gekommen und wollte mich beiseite schieben« (KKAN II 324), die nahezu magische und alptraumhaft geschilderte Ohnmacht des Sprechers beim Versuch, »seinen Willen« durchzusetzen: »Und da ich nicht wich, setzte er mir den Fuß auf die Brust und trat mich langsam nieder« (ebd.) sowie die Bannung der geisterhaft erscheinenden Schiffsbesatzung – »Langsam kamen sie, stiegen auf aus der Schiffsteppe, schwankende, müde, mächtige Gestalten« (ebd.) – lassen hier an einen geisterhaften Vorgang, an einen Auftritt von Gespenstern denken. Gelesen im Sinne einer Hauntologie des Sozialen, berichtet Kafkas Erzählung nicht nur von einem ebenso rätselhaften wie traumatischen Machtverlust, sondern rückt zugleich die Kontingenz bzw. Unbestimmbarkeit der Grundlagen jedweder Machtausübung in den Blick. Gerade die Durchsetzung der Macht »geistert« zwischen roher Gewalt – »mich aber stieß er weg« – und einer Mischung aus Gehorsam, Ohnmacht und Desinteresse, aber auch Faszination seitens der zunächst zu Hilfe gerufenen Mannschaft: »Sie nickten, aber Blicke hatten sie nur für den Fremden.« (Ebd.)

Ähnlich leer, unbestimmt und geisterhaft erscheinen die Rolle und der Status des »Oberst« (KKAN II 263) in der Nachlass-Erzählung *DIE ABWEISUNG* (1920, der Titel stammt von Max Brod), die in einem »Städtchen« (ebd.: 261) im ländlichen China verortet ist: »Hinter ihm ist nichts mehr, man hört förmlich dort weiterhin noch ahnungsweise paar Stimmen flüstern, aber das ist wahrscheinlich eine Täuschung« (ebd.: 264). So aufwändig und emotional reich sich der Auftritt der Bittgesandtschaft zeigt (ebd.: 267), so klar und unspektakulär deren Abweisung (ebd.: 268) erfolgt, so enttäuschend wird die zunächst geäußerte Erwartung: »Man muß ihn bei solchen Empfängen gesehen haben.« (Ebd.: 264) auch seitens der Erzählung abgefertigt, ja entleert. Das Mysterium der Macht lässt sich nicht durch Beobachtung, aber auch nicht durch Rekonstruktion oder eine historische Genealogie (ebd.: 262)<sup>21</sup> aufdecken, sondern bleibt im Vagen. Zugleich, und auch dies ist ein Element sozialen Spuks, korreliert dieser Unbestimmtheit die gleichsam traumwandlerische Zustimmung der Untertanen: »Seit Jahrhunderten hat bei uns keine von den Bürgern selbst ausgehende politische Veränderung stattgefunden.« (Ebd.: 262) Vielmehr zeugt diese Agonie von einer Bannung, wie sie mit Gespenstern verbundenen ist. So konstatiert der Erzähler über seine Mitmenschen: »als ob die Leute sagten: ›Nun hast Du uns alles genommen was wir hatten, nun nimm bitte auch uns selbst noch dazu.« (Ebd.: 264) Er stellt damit die letztlich unbestimmbare, unerfindliche, lediglich in Analogien erfassbare Dimension einer Machtbeziehung<sup>22</sup> vor Augen, auf deren Fatalität ihre Interpretation als Gespensterhaftigkeit gerade aufmerksam macht.

Kafkas soziale Hauntologie bringt natürlich auch die beiden anderen Dimensionen des sozialen Raums zu Sprache. Dies ist zum einen die Aufspannung des sozialen Feldes entlang der lateralen Dimension, also die Ausarbeitung des Verhältnisses von Inklusion und Exklusion. Die Entscheidung, wer dazu gehört und wer nicht, so zeigen es die Erzählungen, wird ebenso von Zufall und Willkür bestimmt wie die Fragen, was denn nun die Substanz bzw. die Qualität eines Gruppenmitglieds und einer Gruppenmitgliedschaft ausmacht, wer diejenigen sind, die ausgeschlossen werden und warum. Beide Aspekte zusammen lassen Gruppenprozesse und Identitäten als flirrend, gespensterhaft und im Ganzen unbestimmbar erscheinen. Zu ihrer Gespensterhaftigkeit trägt allerdings auch bei, dass die zugehörigen Figuren und Muster zum einen tatsächlich erscheinen und zum anderen vielfach auf Repetition beruhen, sich ihre Setzungen also in ihren Wiederholungen sowohl bestärken als auch als Leerformeln zeigen und somit gleichermaßen in Frage zu stellen sind.

---

21 »Es hat sich seit alten Zeiten so entwickelt, daß der Obersteuereinnahmer der erste Beamte ist und der Oberst fügt sich dieser Tradition nicht anders als wir.« (ebd.: 264)

22 Entsprechend nähert sich Popitz (1992: 185-231) dem Phänomen der Macht über Beispiele, Analogien und reflektiert deren Relationen und Leerstellen.

Wie sehr dabei bereits in einem durchaus realitätsbezogen erscheinenden, innerweltlich und erst einmal individualistisch ausgerichteten Text zugleich Gespensterhaftes flattert und, damit verbunden, Soziales in seiner Gespensterhaftigkeit in Erscheinung tritt, kann an einer kleinen Nachlass-Skizze wie GEMEINSCHAFT (1920, der Titel stammt ebenfalls von Max Brod) gezeigt werden, die sich – obwohl sie eigentlich zunächst nicht von Gespenstern handelt – doch auch unter der Perspektive des Social Hauntings ansprechen und thematisieren lässt. Ohne Zweifel handelt sie vom Eigensinn, der Konstitution und Festsetzung einer zunächst willkürlich zustande gekommenen Gruppe. Sie lässt sich ihrerseits erst einmal zufällig und lediglich aus der Sicht der Anderen bestimmen, will dann in der sturen Übernahme ihrer Fremdbestimmung verharren und sich schließlich, um an den Gespensterdiskurs anzuknüpfen, als Gemeinschaft selbst (auch raumbezogen) verorten, genau genommen bannen: »Schließlich standen wir alle in einer Reihe. Die Leute wurden auf uns aufmerksam, zeigten auf uns und sagten: Die fünf sind jetzt aus diesem Haus gekommen.« (KKAN II 313) Ihre Identität (eine substantielle Leere bzw. gegenseitige Unbestimmtheit)<sup>23</sup> gewinnen sie als Gruppe allerdings durch nichts anderes als durch den Ausschluss und die Abwehr des Zugehörigkeitsbegehrens eines weiteren, »sechsten« (ebd.). Es sind die stupide Reihung der diesen anderen abweisenden Gründe: »Außerdem sind wir fünf und wollen nicht sechs sein« (ebd.) sowie auch die im Weiteren gegen dessen Zugehörigkeit ins Feld geführten belanglosen Argumente, die im eigentlichen Sinn gegen die Existenz und Legitimität der Gruppe selbst sprechen und deren Identitätsbegehren als Wahn, ja die Gruppe selbst als Gespensterversammlung ausweisen: »Und was soll überhaupt dieses fortwährende Beisammensein für einen Sinn haben, auch bei uns fünf hat es keinen Sinn, aber nun sind wir schon beisammen und bleiben es, aber eine neue Vereinigung wollen wir nicht, eben aufgrund unserer Erfahrungen.« (Ebd.: 313f.) Die Argumentation dreht sich freilich nicht nur über den geschilderten Sachverhalt und die zugrunde liegenden Konstitutionsbedingungen im Kreise; und sie führt diesen auch nicht lediglich ins Absurde. Vielmehr gibt sie im Grundriss recht genau die Argumentationslinie eines damals und heute noch immer erwähnenswerten Texts zur Frage nationaler Selbstbestimmung wieder. Es handelt sich um Ernest Renans erstmals 1882 veröffentlichte Rede QU'EST-QUE UNE NATION?, die den Zusammenhalt nationaler Vergemeinschaftung auf dem bloßen Willen zum Zusammenstehen, auf die im Grunde haltlose Berufung auf überlieferte und auch erfundene Geschichte(n) sowie nicht zuletzt auf dem willkürlichen Ausschluss anderer gründet (vgl. Renan 1993). Wie Renans Beschreibung bietet auch Kafkas kurze Erzählung damit einen Ansatz für die Bestimmung nationaler Zugehörigkeit (auch des Gespenstes Nation), deren unbedingter Wille zum Zusammenstehen (auch aus keinem

---

23 »Wir fünf haben zwar früher einander auch nicht gekannt und wenn man will, kennen wir einander auch jetzt nicht« (KKAN II 313).

anderen Grund) und deren willkürlicher Ausschluss weiterer möglicher Mitglieder ihre genuine Leere – und damit genuine Gespensterhaftigkeit – zu überdecken und in Bestimmbarkeit zu überführen sucht.

In ähnlicher Weise subversiv stellt sich die Skizze DER AUSFLUG INS GEBIRGE (1912) dar, die einen integralen Part der Fassung B der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES bildet (vgl. KKAN I 141f.) und die Kafka schließlich als eigenständigen Text in seinem ersten Erzählband BETRACHTUNG veröffentlichte. In einer Mischung aus Ratlosigkeit, Entschließungskraft und Aufgekratzttheit entwirft ihr Erzähler einen imaginierten Zug von Gespenstern (Niemanden) ins Niemandland des Gebirges. Auch hier wie in anderen Erzählungen (HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE, DER DORFSCHULLEHRER) nimmt Kafka Bezug auf das Stadt-Land-Differential: Der Leere und Abstraktheit des Landes steht zunächst die konkrete Anschaulichkeit des vorgestellten Zugs der Niemande gegenüber: »Wie sich diese Niemand aneinander drängen« (KKAD 20). Die Konkretion sozialer Zusammenschließung und -rottung einer Masse,<sup>24</sup> die sich in aufgebrachten Bildern zeigt – »Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen.« (Ebd.) – stellt die zeitgenössische Jugendbewegung ebenso vor Augen wie marschierende Soldaten oder ideologisch formierte Jugendgruppen zum Beispiel aus den totalitären Strömungen des 20. Jahrhunderts. Es ist ihre imaginative Aufladung, die auch sonst an Gespensterzüge und ›Wilde Jagden‹ erinnert (auch in der Selbstbeschreibung). Allerdings wird hier die Ausgangslage zum einen durch die Ratlosigkeit (»Ich weiß nicht [...] ich weiß ja nicht«; ebd.) des Ichs gekennzeichnet, zum anderen durch die bildlose Ortsangabe eines unbestimmten Landesteils: »Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst?« (Ebd.) Beides zusammen schafft dieser Szene den Eindruck einer durchgängigen Bodenlosigkeit, hebt die genannten Akteure – eine Stimme, die substanzlos »ohne Klang« (ebd.) nach einem Heer von Niemanden rief – in Sphären der Gespenster-Erscheinungen, die in ihrer massenhaften Unbestimmtheit vor Augen treten.<sup>25</sup>

Nun sind es aber nicht nur individuelle Erfahrungen der Ohnmacht, des Scheiterns und der Ausgesetztheit, die sich, gekleidet in Gespenster-Hüllen, in Kafkas Erzählungen finden lassen. Auch wenn sie zumeist so präzise wie kaum andere Sinn-Maschinen darauf angelegt sind, dass sie für die Erschließung der individuellen, subjektiven Dimensionen der geschilderten oder auch sich selbst aussprechenden

---

24 »Wie sich diese Niemand aneinander drängen, diese vielen quer gestreckten und eingehängten Arme, diese vielen Füße, durch winzige Schritte getrennt!« (KKAD 20)

25 Dass diese Massenszene zugleich auch auf eine das 19. und 20. Jahrhundert durchgeisternde – sowie freilich auch vielfach begeisternde – Ansprache verweist, die mit Mobilisierungsbestrebungen verbunden ist, wie sie von Ideologien aller Art (Shils [1958] 1997) aufgebracht, angeboten und in die Tat umgesetzt wurden und werden, sei hier nur am Rande erwähnt.



Akteure nahezu aus allen Interpretationsrichtungen als Sinn-Generatoren genutzt werden können.<sup>26</sup> Denn freilich besteht das Produkt dieser Maschinen aber auch darin, ebenso sehr von der Sinnsuche wie von Sinn- und Orientierungsverlusten und -zerstörungen in gesellschaftlichen Verhältnissen und somit aus den Erfahrungszusammenhängen sozialer Gruppen, zumal diskriminierten und verfolgten, zu berichten. Es geht dabei u.a. um die Auflösung der mit erhoffter oder erwarteter Handlungsmacht verbundenen Ansprüche und Unternehmungen – das zeigt etwa das Beispiel des Landarztes<sup>27</sup> – in Ohnmacht, Verzweiflung, Tod und/oder Verschwinden. Wobei hier der Übergang zur Borniertheit, Anmaßung und Lächerlichkeit der Akteure mitunter fließend erscheint; nicht zuletzt insoweit als sie zu Objekten der Gewalt und zu Opfern nicht nur von Verachtung werden, sondern darüber hinaus auch noch dem Spott und der Lächerlichkeit ausgesetzt sind. So bleibt dem verdrängten Steuermann ja lediglich kulturkritisch getöntes Schimpfen: »Was ist das für ein Volk! Denken sie auch oder schlurfen sie nur sinnlos über die Erde?« (KKAN II: 324); was ihn selbst allerdings vor allem der Lächerlichkeit überlässt. Die in diesen Geschichten gestaltete und in einzelnen Sprachhandlungen, Beobachtungen und Sachverhalten wahrzunehmende Ambiguität macht dabei im Ganzen sowohl die Zugänglichkeit dieser Geschichten als auch ihren Reiz für Interpretationen aller Art aus. Zugleich stellen diese Mehrdeutigkeiten aber nicht nur die Fragwürdigkeit des zu Berichtenden heraus, sondern auch die mit der personalen Gestaltung verbundene Unbestimmtheit, ja Gespensterhaftigkeit der Figuren; und damit nicht zuletzt des literarischen Erzählens, Schreibens und Interpretierens selbst.

Dies lässt sich dann auch im Blick auf die dritte Dimension des gesellschaftlichen Raumes zeigen, die zeitliche Dimension. Ihr kommt im Blick auf die Gestaltung und Funktion ländlicher Räume auch deshalb eine zentrale Bedeutung, weil die Anachronie ländlicher Verhältnisse, also ihr Oszillieren zwischen Wiederkehr und Sterben, Verschwinden und Erscheinen zu den gängigsten Topoi der Reflexion auf ländliche Räume unter den Bedingungen der Moderne gehört.<sup>28</sup> In zeitlicher Perspektive stellen Gespenster den Wiedereintritt eines Vergangenen, dessen Zeit in der Vergangenheit abgeschlossen sein sollte, in die Gegenwart dar. Im Sinne eines Spuks, der als gesellschaftliche Erscheinung aus einer realistischere Weise bereits abgeschlossenen Ver-

---

26 Vgl. dazu die jeweiligen literaturwissenschaftlichen Einführungen und die zu den jeweiligen Erzählungen angebotenen Einzelinterpretationen in Binder (1979), Jagow/Jahraus (2008), Engel/Auerochs (2010) und Schmitz-Emans (2010).

27 Es ließe sich aber ebenso, um nur ein paar weitere Beispiele zu nennen, auf den BAU oder aber K.s Kampf um Anerkennung im SCHLOSS verweisen.

28 Vgl. dazu die vielfach auch nostalgisch rezipierten Bestseller von Bätzing (2020) und Frie (2023) auf dem Sachbuchmarkt; vgl. für eine literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektivierung Ehrler/Weiland (2018).

gangenheit wieder in Kafkas Erzählungen auftritt, lassen sich für die zeitliche Dimension unter dem Aspekt des Social Haunting zwei Bezüge aus der Vergangenheit als Gespenster bestimmen. Zum einen geht es dabei um Legitimation, zum anderen um Schuld.<sup>29</sup> Beides gehört schon ins klassische Repertoire der Gespenstergeschichten (vgl. Wilpert 1994: 11-13).

In Kafkas Version werden diese Rückbezüge auf vergangene Legitimation und Schuld allerdings dahingehend gewendet, nicht als Ausnahmen einer ansonsten im ›Normalen‹ fundierten Gesellschafts- und Herrschaftsordnung zu deren Bestätigung beizutragen. Vielmehr stellen ihre Gespensterhaftigkeit, also ihre Unbestimmbarkeit und fluide, nicht fassbare Gestalt der Wiederkehr der Legitimations- und Schuldfrage die Vorstellung jedweder Ordnung zur Disposition, ja zeigen diese selbst als eine Art Gespensterspiel, wenn nicht gar als eine zwar in Nichts begründete, aber effektive und vorhandene ›Erscheinung‹. So gründet sich die Legitimität der fürstlichen Herrschaft im Dramenfragment DER GRUFTWÄCHTER (1916/17) auf dem ebenso rituell wiederkehrenden wie aussichtslosen und zugleich jede Nacht auch wieder siegreichen Kampf des Gruftwächters gegen die Gespenster der fürstlichen Ahnen, die – eben als Gespenster – immer wieder in die Gruft gezwungen werden müssen, soll der Herrschaft nicht der Boden entzogen werden. Es sind dabei die durchaus burlesken Züge im Bericht des gegen das Gespenst des Ahnherrn kämpfenden Gruftwächters: »Um uns sind alle seine Genossen im Kreis und verlachen mich. Einer, zum Beispiel, schneidet hinten meine Hose auf und nun spielen alle mit meinem Hosenzipfel, während ich kämpfe. Unbegreiflich, warum sie lachen, da ich doch bisher immer gewonnen habe.« (KKAN I: 286), die zum einen auf Kafkas sehr bewusste Referenzen auf die Tradition der Gespenstergeschichte aufmerksam machen, zum anderen aber damit auch den fiktionalen, ja lachhaften und unwirklichen Charakter dieser sozialen Ordnung und ihrer vermeintlichen Sicherung im Kampf gegen Gespenster zeigen, die nichts anderes wollen, als aus dem Park hinauszukommen: »Fürst: Warum aber? Wächter: Das weiß ich nicht.« (Ebd.) So unbegründet das Motiv, so unbegründet erscheint die Ordnung zu deren Legitimation die Ahnen beitragen sollen und der sie als Gespenster entfliehen wollen.<sup>30</sup>

---

29 Vgl. hierzu weiter unten zur Skizze DER SCHLAG ANS HOFTOR (geschrieben 1917, erstveröffentlicht 1936).

30 In ähnlicher, allerdings weitgehend ernsthafter Weise unbestimmbar und beunruhigend, beruhigend nur, wenn die Lücken als planvoll betrachtet werden, stellen sich Legitimität und Sicherung der gesellschaftlichen Ordnung in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER (1917) dar. Hier bleiben Nachrichten und Pläne ebenso unbestimmt wie die Vorstellungen vom Kaiser und den das Reich bedrohenden »Nordvölker[n]« (KKAN I 338). Die Mauer wird dabei als ebenso unfassbar wie in den Vorstellungen flirrend dargestellt, dass ihr gleichsam selbst der Charakter bzw. die Erscheinung des Gespenstlichen zukommt, was

In diesen schillernden Rahmen fallen allerdings auch Möglichkeiten einer sozial bzw. gesellschaftskritisch ausgerichteten allegorischen Lektüre dieser Texte, die also in den Stimmen und Erfahrungen der Einzelnen nach deren Stellenwert und deren Repräsentativität für die Erfahrungen, Ansprüche und Geschichten sozialer Gruppen in ihren jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen fragt. Dies geschieht zumal im Blick auf deren Ausgrenzung, Unterdrückung oder auch Verfolgung sowie auf die damit verbundenen politischen, historischen und ideologischen Setzungen und Prozesse, die sich in diesen Erzählungen wiederfinden lassen bzw. aus ihnen herauszuarbeiten sind. Ein solcher Ansatzpunkt lässt sich aus dem von Avery F. Gordon zum Ende des 20. Jahrhunderts in die kulturhistorische und wissenschaftstheoretische Diskussion eingebrachten Konzept des Social Haunting begründen:

»If haunting describes how that which appears to be not there is often a seething presence, acting on and often meddling with taken-for-granted realities, the ghost is just the sign, or the empirical evidence [...], that tells you a haunting is taking place.« (Gordon 2008: 8)

Es geht in der Beschäftigung mit Social Haunting also um die Rückgewinnung einer ins Nichts bzw. ins Zwielficht verschobenen sozialen Erfahrung (vgl. Dimbath/Kinzler 2013), um das Wiederaufbrechen bzw. erneute In-Erscheinung-Treten einer sozialen Verletzung, einer traumatischen Belastung, die in Form einer Gespenstererscheinung bzw. -wahrnehmung in den Erfahrungsraum der Beobachter und somit den Diskursraum einer Gesellschaft bzw. den Erinnerungsraum einer sozialen Gruppe erneut eintritt.<sup>31</sup>

---

sich im Rückbezug auf die behauptete Gesellschaftsordnung übertragen lässt: »Ja es soll Lücken geben, die überhaupt nicht verbaut worden sind, nach manchen sind sie weit größer als die erbauten Teile, eine Behauptung allerdings, die möglicherweise nur zu den vielen Legenden gehört, die um den Bau entstanden sind und die für den einzelnen Menschen wenigstens mit eigenen Augen und eigenem Maßstab infolge der Ausdehnung des Baues unnachprüfbar sind.« (Ebd.)

31 Dass dabei Shakespeares HAMLET und die dort verwendete Regieanweisung »Enter Ghost« in vielfacher Weise einen Zugang zur sozialhistorischen Repräsentanz der jeweils ins ›Nichts‹ verschobenen Belastungen und Verletzungen eröffnet, lässt sich bei Derrida (1995) ebenso finden wie bei Aggermann (2015: 9).

## KAFKAS LAND-GESPENSTER

In einer kurzen Skizze, am Rande eines 1917 begonnenen neuen Oktavhefts notiert, wird eine »Landstraße« angesprochen, auf der eine nicht sichtbare »sie« entlang läuft: »ich sah sie nicht. [...] Sie durchlief die Dörfer...« (KKAN I 267). Während Barry Murnane diese Stelle als den Neueinsatz eines für Kafka charakteristischen »gespenstischen« Schreibens sieht,<sup>32</sup> lässt sie sich im hier in Rede stehenden Zusammenhang auch als Wegbeschreibung nutzen, um den Weg aufs Land und zu den Land-Gespensern in Kafkas Erzählungen zu finden.

Tatsächlich führt, das zeigen die bereits genannten Skizzen und Erzählungen ebenso wie der kurze Text WUNSCH INDIANER ZU WERDEN (1913), der Weg der Straße zunächst ins Freie, auch in die Freiheit der Bildentwürfe und Imaginationen, nicht zuletzt ins Leere. Das Motiv der Landstraße führt aber eben auch aufs Land und zu den dort vorhandenen bzw. wahrnehmbaren Gespensern. In der kurzen Teil-Erzählung DER RITT, die im Rahmen der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES als II. Abschnitt der BELUSTIGUNGEN ODER BEWEIS DESSEN, DASS ES UNMÖGLICH IST ZU LEBEN zwischen 1903 und 1907 entstand, ist es die autodiegetische Erzählstimme, die in der volkskulturell überlieferten Manier eines »Aufhockers« (Bächthold-Stäubli/Hoffmann-Krayer 1927: 675-677) einem »Bekanntnen« auf den Rücken springt:

»und brachte ihn dadurch, daß ich meine Fäuste in seinen Rücken stieß, in einen leichten Trab. Als er noch ein wenig widerwillig stampfte und manchmal sogar stehen blieb, hackte ich mehrmals mit meinen Stiefeln in seinen Bauch, um ihn munterer zu machen. Es gelang und wir kamen mit guter Schnelligkeit immer weiter in das Innere einer großen, aber noch unfertigen Gegend.« (KKAN I 72f.)

Rücksichtslos beutet das Gespenst allerdings nicht nur sein Opfer aus, sondern lässt auch seiner Phantasie, genau genommen ihrer Macht, ebenfalls freien Lauf:

»Die Landstraße, auf der ich ritt, war steinig und stieg bedeutend, aber gerade das gefiel mir und ich ließ sie noch steiniger und steiler werden. Sobald mein Bekannter stolperte, riß ich ihn an seinen Haaren in die Höhe und sobald er seufzte, boxte ich ihn in den Kopf.« (Ebd.: 72)

---

32 »Hatte Kafka in bisherigen Schriften die gespenstische Natur des Geschriebenen und des Sprachlichen beklagt, so wird der Neuanfang des Schreibens hier mit einer gespenstischen Figur eingeläutet, die wiederum als Wegweiser zu und unmittelbar folgenden Gespenster-Texten der ›Gruftwächter‹- und ›Jäger Gracchus‹-Fragmente, ›Der Kübelreiter‹ und ›Die Brücke‹ angesehen werden kann.« (Murnane 2008: 104)

Der Bekannte bricht schließlich zusammen und wird den Geiern überlassen. »Da er mir nicht mehr nützlich sein konnte, ließ ich ihn nicht ungerne auf den Steinen und pfiß mir einige Geier aus der Höhe herab« (ebd.: 74). So führt die Straße zwar raus aufs Land, keineswegs aber in idyllische oder anheimelnde Verhältnisse. Auch der Kübelreiter verliert sich in den »Regionen der Eisgebirge [...] auf Nimmerwiedersehen« (KKAD 447).

Im Ganzen stellt sich das Land in Kafkas Erzählungen vielfach als unwirtlicher, »unfertige[r]« Raum dar, die Landbevölkerung zeichnet sich durch Erfahrungen der Unterdrückung und Angst, durch Gewaltbereitschaft und Unmenschlichkeit aus. Versatzstücke bäuerlicher Existenz, so die Bauernstube in DER SCHLAG ANS HOFTOR, wandeln sich unter den Augen des Erzählers in eine Art Operationssaal, dann schon in eine Folterkammer (KKAN I 363). Als sozialer Raum zeigt sich das Land als ein Simulationsarchiv folkloristischer Elemente<sup>33</sup> und wird erkennbar als ein Erfahrungsfeld »unvollständiger Modernisierung« (Wagner 1995: 71-95), dessen Sphären von schwankenden, in Überblendungen erscheinenden, durchaus gespensterhaft wirkenden Gestalten besetzt sind. Dass mit dem Zwielficht der Verhältnisse und der schwankenden Existenz des Erscheinenden entsprechende Erfahrungen der Beunruhigung, ja auch der Angst und Verunsicherung einhergehen, schließt das Reich der Gespenster dabei umso mehr an soziale Diskurse und gesellschaftlich zu verhandelndes Unrecht an; nicht zuletzt insoweit als gesteigerte Angst- und Unsicherheits-erfahrungen zu den Grundlagen der Moderne selbst gehören und natürlich auch die Gegenwart<sup>34</sup> betreffen. Wer allerdings der Bild-, Erfahrungs- und Inszenierungsgeschichte der Gespenster in diesen Zusammenhängen nachgeht, wird vielfach in eine vormoderne, in bäuerlich-ländlichen Settings angelegte Erfahrungswelt eingeführt, die sich in ihrem Traditions- und Formenbestand deutlich als Gegenwelt zu fortgeschritten modernen und urbanisierten Gesellschaften zeigt.<sup>35</sup> Insbesondere

---

33 So etwa in den Gesangseinlagen in EIN LANDARZT (KKAD 259, 261).

34 Vgl. dazu Delumeau (1985); Bude (2014); Bauman (2016); Biess (2019). Ferner bspw. das an die Studien Avery F. Gordons anschließende GHOST LAB an der Universität Manchester: [www.mmu.ac.uk/research/research-centres/esri/projects/social-haunting](http://www.mmu.ac.uk/research/research-centres/esri/projects/social-haunting) (2.3.2024); siehe dort auch weitere exemplarische bzw. einführende Literaturangaben.

35 Auch bei Kafka findet sich das Gespenstische explizit in Kontrast gesetzt zur Moderne. In einem Ende März 1922 geschriebenen Brief an Milena Jesenská, in dem er das Briefschreiben als einen »Verkehr mit Gespenstern« – fremden wie auch eigenen – schildert, führt er aus: »Die Menschheit [...] hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten, und den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist soviel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funkentele-

Gespenster erweisen sich dabei offensichtlich als geeignet, in ländlichen Gesellschaften vorhandene oder ihnen zugeschriebene Gewalterfahrungen, Verletzungen und Schuldverhältnisse ins Bild zu setzen – ihnen also gerade auch im Gespensterhaften eine Gestalt zu verleihen, die die damit verbundene Erfahrung oder Belastung vor Augen stellen kann und gleichzeitig die damit verbundenen Herausforderungen der Wahrnehmung, Interpretation und Bewertung anzusprechen vermag.

Marcel Krings hat unter einer anderen, allerdings auch mit den Gespenstern verwandten Fragestellung die Bedeutung ländlicher Bezüge für Kafkas Erzählen hervorgehoben und auf die dort inszenierte, eben durchaus zwiespältige und anachronistische Stellung seiner Protagonisten wie auch ihrer Umstände in einer Welt der Moderne hingewiesen (Krings 2018: 64). Am Beispiel der drei Texte HOCHZEITS-VORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE, EIN LANDARZT und DAS SCHLOSS arbeitet er heraus, wie und wozu Kafka die hier angesprochene instrumentelle Setzung bzw. Schilderung des Landes im Sinne eines Stadt-Land-Differentials in seinen Erzählungen und Romanen nutzt, um den historischen und systematischen Zusammenhang von Freiheit und Religion anzusprechen. Auch hier ist der Befund zunächst einmal entmutigend: das Ländliche entzieht sich nicht nur der Handhabbarkeit und dem Verstehen, sondern bleibt auch den Zugangsversuchen der Protagonisten unzugänglich und fremd. Darüber hinaus erscheint das Land als der Raum, der den Protagonisten gleichsam den Boden unter ihren Füßen wegzieht, sie in ihrer Existenz erschüttert und andere Menschen als und wie Gespenster in Erscheinung treten lässt – so bspw. auch im LANDARZT. Dadurch wird wiederum die eigene Existenz in eine ungesicherte, zweifelhafte und eben selbst gespenstische transformiert. Ihr ewiges Umherirren verweist die Figur des berichtenden Landarztes dabei ebenso an das Arsenal der Gespenster wie ihre Gebanntheit in einen Ablauf, dessen Vollzug ihr nicht nur unabwendbar erscheint, sondern ihre Handlungsmacht aufzehrt und ihr schließlich ebenso wenig zur Verfügung steht wie die an diesen Verlauf gekoppelten Pferde, die Abfolge der Situationen oder der Gebrauch sonstiger Utensilien:

»Niemals komme ich so nach Hause. [...] Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich als alter Mann umher. Mein Pelz hängt hinten am Wagen, ich kann ihn aber nicht erreichen [...]« (KKAD 261).

Freilich dreht Kafka auch hier die Perspektive noch einmal um: Nicht Grusel oder gar Bedrohung gehen von diesem Gespenst, als das sich der Landarzt hier schildert, aus. Aber statt dass sich in dieser Situation allenfalls noch Mitleid auf ihn richten könnte, wird er selbst in seiner Ungesicherheit und zweifelhaften Existenz zum

---

graphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrundegehn.« (Kafka 1982: 302)

Objekt von Spott und Verfolgung: »Entkleidet ihn, dann wird er heilen, / Und heilt er nicht, so tötet ihn! / 'Sist nur ein Arzt, 'sist nur ein Arzt« (ebd.: 259), singt ein plötzlich auftretender Schulchor vor dem Haus des Patienten. Als Repräsentant einer ewigen Unbehaustheit und damit verbundener Ohnmacht sieht er sich – so auch in den Blicken der anderen, die ihn »entkleiden« (ebd.) und entsprechend auch in seiner ungeschützten Nacktheit sehen – vor allem einer Lächerlichkeit ausgesetzt, die u.a. im Kontrast von eigenem Überlegenheitsgefühl und tatsächlicher Ausgeliefertheit besteht.<sup>36</sup> Sie ist nicht zuletzt darauf ausgerichtet, auch auf die Rezipienten überzugreifen, auf gespenstische Weise also eine als Märtyrer- und Heilsgeschichte erscheinende Leidensgeschichte ins Lächerliche und Absurde zu überführen.

Auch wenn der oben bereits im Ansatz des Social Haunting angesprochene Aspekt der Kompliziertheit/Komplexität des Lebens in der Moderne zunächst banal klingt, so sind es doch drei Aspekte der Kompliziertheit, die sowohl diagnostisch und analytisch als auch technisch und praktisch mit der Gestaltung und Interpretation von Gespenstern verbunden sind. Es geht dabei vor allem um die Bodenlosigkeit und unfassbare Vielfalt der beteiligten Stimmen und inszenierten Personen, der wahrzunehmenden Umstände und Rezipienten, die im skizzenhaften Entwurf dieser Geschichten zu Schimären werden. Zum Ersten fassen Gespenster als ›Gestalten des Dazwischen‹ zunächst unfassbar Vieles und Ungreifbares zu einer Gestalt und Situation zusammen, die sich im Rahmen einer Gespenster-Sprache als Sprachhandlung und Erzählung konstituieren kann (vgl. dazu Schmitz-Emans 2005: 230; Draeser 2018). Zum Zweiten zeigen sie als Gespenster nicht nur auf ihre eigene Uneindeutigkeit, sondern weisen diesen unklaren Status auch allem Erzählten, dem Personal wie auch den Handlungen, zu. Zum Dritten verweisen sie damit auf Rahmungen, die sowohl als Orientierungen nutzbar sind als auch zugleich deren Fragwürdigkeit wieder vor Augen stellen. Wirklichkeiten werden mittels Gespenstern so in eine Zwischenwelt verschoben.

Wie kompliziert ein Individuum sein kann und wie schwierig es ist, Pläne zu entwickeln, diese zu operationalisieren und in die Tat umzusetzen, wird bei Kafka vielfach vorgeführt. Dass dazu die Stadt-Land-Gegenüberstellung eine ebenso nützliche wie charakteristische Folie bietet, ist zunächst sicherlich den mit der Moderne um 1900 geführten Stadt-Land-Diskursen sowie den damit verbundenen Bildbereichen und Argumentationsfiguren geschuldet. ›Das Land‹ wird dabei vielfach in Negation desjenigen, was als ›städtisch‹ angesehen wird, verstanden (vgl. Redepenning 2019). Ländliche Settings werden in Erzählungen Kafkas, so etwa im KÜBELREITER (1917)

---

36 »Dann bin ich entkleidet und sehe, die Finger im Barte, mit geneigtem Kopf die Leute ruhig an. Ich bin durchaus gefaßt und allen überlegen und bleibe es auch, trotzdem es mir nichts hilft, denn jetzt nehmen sie mich beim Kopf und bei den Füßen und tragen mich ins Bett.« (KKAD 259)

oder im WUNSCH, INDIANER ZU WERDEN (1912), aufgrund der damit verbundenen Bildlosigkeit und Leere als Folien für die Projektion des Geschehens in räumlicher und in zeitlicher Hinsicht genutzt: Der Blick öffnet sich, ähnlich wie im Gebirge, für eine Weite, die sich in beiden Dimensionen des Raums und der Zeit ins Uferlose verliert. Folgendermaßen wird es im WUNSCH, INDIANER ZU WERDEN zum Ausdruck gebracht:

»Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.« (KKAD 32f.)

In der gespensterhaften Anlage und ortlosen Situierung der jeweils die Erzählung dominierenden, autodiegetischen Protagonisten bietet sich damit die Möglichkeit, deren Boden-, ja Substanzlosigkeit zu gestalten. Unter der Perspektive des Social Haunting zeigen sich diese ›Gespenster‹ aber auch als Erscheinungsformen gesellschaftlicher Verhältnisse bzw. als Opfer von deren Umsetzung in (ideologisch bestimmten) Programmen. Sie zeugen so von historischen und kollektiven Verfolgungen und Verhetzungen, von der nur ansatzweise aufschließbaren Ansprechbar- und v.a. auch von der Verführbarkeit von Menschen, nicht zuletzt in den heterogenen, Gewalt kodierten und mitunter undurchschaubaren Zusammenhängen ›auf dem Land‹.

Exemplarisch wird dies in der schon kurz erwähnten Erzählung DER SCHLAG ANS HOFTOR am Schicksal des aus nichtigen bzw. zweifelhaften Gründen verfolgten Geschwisterpaars auf dem Land sowie der dortigen Drohung von Gewalt, die sich auf den gefangen genommenen Bruder bezieht, beschrieben:

»Dieser Mann tut mir leid«. Es war aber über allem Zweifel, daß er damit nicht meinen gegenwärtigen Zustand meinte, sondern das was mit mir geschehen würde. Die Stube sah einer Gefängniszelle ähnlicher als einer Bauernstube. Große Steinfliesen, dunkelgraue kahle Wand, irgendwo eingemauert ein eiserner Ring, in der Mitte etwas, das halb Pritsche halb Operationstisch war.« (KKAN I 363)

Kafka hat hier nicht nur Folterkammer und Labor zusammengefügt, sondern auch im Übrigen ein Arsenal für kommende Horrorfilme zusammengestellt. Wie im oben bereits angesprochenen Folk-Horror bieten Land und Dorf hier die Kulisse für das vielfach ›dem Land‹ zugeschriebene Ressentiment gegen Andere und Fremde – der Erzähler bezeichnet sich selbst explizit als »Städter« (ebd.) – und schaffen so die Ausgangssituation wie auch die Rahmung der Handlung. Aus dem ebenso unmotivierten wie unspezifischen Schlag der Schwester des Erzählers an ein Hoftor wird ein Grund für Verfolgung und Strafe. Die kontingente Geste – von der letztlich unklar



bleibt, ob sie überhaupt ausgeführt worden ist – transformiert die Beteiligten in ein Schuldverhältnis.<sup>37</sup> Gespensterhaft treten dazu die Verfolger der angeblich Schuldigen in Erscheinung:

»Alle blickten wir zum Hof zurück, wie man eine ferne Rauchwolke beobachtet und auf die Flamme wartet. Und wirklich, bald sahen wir Reiter ins weite offene Hoftor einreiten. Staub erhob sich, verhüllte alles, nur die Spitzen der hohen Lanzen blitzten.« (Ebd.: 362)

Darüber hinaus richtet sich die Perspektive auf geängstigte oder auch verhetzte Menschen, wie sie sich historisch und auch noch gegenwärtig in peripheren Landschaften und ländlichen Räumen<sup>38</sup> finden lassen: »Hundert Schritte weiter an [...] der Landstraße begann das Dorf. Wir kannten es nicht, aber gleich aus dem ersten Haus kamen Leute hervor und winkten uns, freundschaftlich, aber warnend, selber erschrocken, gebückt vor Schrecken.« (Ebd.: 362) Dabei haftet dieser Überbietung einer Gespenstergeschichte durch Horror und dessen soziale Bedingungen eine Unschlüssigkeit des Erlebenden an, die diesen selbst an die Stelle des Beobachters einer gespenstischen Erscheinung bzw. eines entsprechend unausdeutbaren Vorgangs versetzt. Dies zieht sich durch die gesamte Handlung. Ist der Erzähler zunächst noch optimistisch, dass es sich um ein Missverständnis handeln müsse und sich alles leicht aufklären ließe – wobei hier auch schon die Reaktionen der Dorfbewohner, die ähnliche Vorgänge bzw. »Proceß[e]« (ebd.) schon zu kennen scheinen, ihn in seiner Naivität und Fehleinschätzung der Situation überführen – so zeigt er sich schließlich in den letzten Worten auch bereits als Gebannter: »Könnte ich noch andere Luft schmecken als die des Gefängnisses? Das ist die große Frage oder vielmehr sie wäre es, wenn ich Aussicht auf Entlassung hätte.« (Ebd.: 364)

»So behält Kafka«, in dieser Weise resümiert Marcel Krings (2018: 78) seine Untersuchungen, »den traditionellen Gegensatz von Stadt und Land zwar bei, bewertet aber seine literarischen Dörfer völlig negativ.« Gerade der von Krings dabei angesprochene Bezug zu den empirischen Grundlagen und Gegebenheiten der bei Kafka entworfenen Welt, die hier auch Spuren der Welt des Ostjudentums aufweist, trägt aber ebenso dazu bei, die Blickrichtung aus der Gegenwart auf die Vergangenheit ländlicher Räume zu wenden und damit im Sinne eines Social Hauntings die dort beobachtbaren Menschen und ihre Verhältnisse hinsichtlich ihrer Erfahrungen mit

---

37 Es liegt nahe, an dieser Stelle an die Willkür und Unbegründetheit jeder antisemitischen Konstruktion zu denken, in der das »Gerücht über die Juden« (Adorno [1962] 2024) gerade im unreflektierten Modus zur Grundlage von Verdächtigung, Verfolgung und Vernichtung werden kann.

38 Für einen ersten Einstieg in dieses globale Problem vgl. noch immer Jeggli/Illien (1978); vgl. für globale Perspektiven Hoerder (2012).

Unterdrückung, Gewalt und Deprivation erneut in den Blick zu nehmen. Gerade auch aus Ohnmacht geborene Brutalität und Wahnvorstellungen lassen sie gleichsam als traumatisierte Zeugen, Wiedergänger und eben Land-Gespenster neu entstehen. Beweglichkeit und Plötzlichkeit des Auftauchens und Verschwindens rücken sie dabei ebenso in die Nähe herkömmlicher Gespenster wie ihre Gebunden- und Gebanntheit an Orte und Verhaltensmuster sowie ihre Unfähigkeit zur Selbstbestimmung und Entwicklung. Kafkas Figuren erscheinen so mitunter als Land-Gespenster in ebenso gespenstischen Land-Räumen.

Wie zuletzt der Kulturgeograph Bernd Belina in einer einschlägigen Studie zu Adornos Vorstellungen von Provinzialität zusammengestellt hat (Belina 2021), findet Kafkas negative Land-Bestimmung in Adornos Beschreibungen weitgehend ihr Korrelat: Auch hier ist das Land die Sphäre der Gewalt und des Eigensinns, bewohnt von Opfern der Beherrschung, Verdinglichung und Ausbeutung. Es zeigt sich als Erscheinungsort unreflektierten Tuns sowie zwischen Vorurteil und Aberglauben changierender Abwehr alles Fremden. Angesichts der Stadt und der dort entfalteten bürgerlichen Kultur, die Möglichkeiten zur Selbstreflexion und Selbstbestimmung durch Bildung auf den Weg gebracht haben, erscheinen Kafkas Landbewohner als anachronistische Überbleibsel der Vormoderne unter den Bedingungen einer sich heterogen und widersprüchlich entwickelnden sowie ›fragmentarisch‹ organisierten Moderne (Wagner 1995). Geht es Adorno in seinen bildungssoziologischen Arbeiten und Beobachtungen zum Land um eine Art bildungsreformerische Hebung und soziostrukturelle Integration der Landbevölkerung in die moderne Gesellschaft, so hebt Kafka auf die Zweifelhafte und Unerschließbarkeit der Erfahrungen und Verhältnisse, ihrer Akteure und ihrer Antriebskräfte, Motive und Orientierungen ab, die nun wiederum das Land als ein Paradigma und Sinnbild der Moderne erscheinen lassen. Dadurch werden die Landbewohner aber auch zu Wesen einer Zwischenwelt, bleiben wie Gespenster in ihren Erscheinungen unfassbar und in ihren Handlungen undurchschaubar. Wie andere Gespenster auch, sind sie an die Ketten der Umstände gebunden, an Wiederholungszwang und eine Nötigung zum Ausdruck (Barthes 1980: 19), der vielfach in Repetition und mit Leerformeln verläuft bzw. in Wiederholung und Affirmation stecken bleibt.

Aspekte und Eigenschaften der auf dem Land möglichen Erfahrungen und Erscheinungen, auch im Einzelfall etwa des »Riesenmaulwurfs« aus dem DORFSCHULLEHRER (1914/15), changieren zwischen konkreter Schilderung und ungläubwürdiger Setzung. Sie nehmen damit einen Platz ein, der in herkömmlichen Erfahrungen und Geschichten mit Gespenstern besetzt ist. In Anlehnung an Derridas Ansatzpunkt eines ›Lebens mit Gespenstern‹ zeigt sich in Kafkas Erzählungen ›das Land‹ damit als verdrängtes Konstitutiv menschlicher Erfahrungen und Selbstbeobachtungen auch als ein Anderes innerhalb der Bedingungen einer fortgeschrittenen

Moderne.<sup>39</sup> Land-Gespenster treten so als Gestalten in Erscheinung, die aus einer unaufschließbaren Zwischenwelt auf die Ungeheuerlichkeit eines Deutungs- und Handhabungsanspruchs, der auf Planung und Bestimmung des Unbestimmbaren abzielt, im Zuge der Moderne hinweisen. Wie der Protagonist der HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE werden sie vor lauter Planungen und Zweifel am intendierten Ort des Geschehens nicht nur nicht ankommen. Vielmehr müssen sie wie Gespenster ihrer Bahn auch dann folgen, wenn sie dadurch im Kreise, in die Irre oder in den Tod geführt werden. Der Macht und dem Bann gesellschaftlicher (Un-)Ordnung ist weder in dieser noch in einer durch Gespenster besetzten Zwischenwelt tatsächlich zu entkommen. Vielmehr ist es wie in der Nachlass-Skizze »Es war gegen Abend, auf dem Lande« gerade die idyllische Rücklagerung im Ländlichen<sup>40</sup>, die der Erfahrung des Unheimlichen – es klopft dreimal ans Fenster – einen Rahmen bietet und damit einer existentiellen Unruhe ebenso wie einer sozialen Unbehaglichkeit Raum schafft, der gegenüber Beschwichtigungsversuche wie »[e]s ist doch nur der Wind« (KKAN II 20) hilflos wirken, während die existentielle Erschütterung durch das Unheimliche trotz Verdunkelung des Fensters bleibt: »Da begann das ganze Fenster zu zittern und ein demütiges wortloses Klagen« (ebd.).

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1951): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2024): *Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute [1962]. Ein Vortrag mit einem Nachwort von Jan Philipp Reemtsma*. Berlin: Suhrkamp.
- Aggermann, Lorenz (2015): »Unheimliches Denken«, in: Ders. u.a. (Hg.): »Lernen, mit den Gespenstern zu leben«. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Berlin: Neofelis, S. 17-29.
- Aggermann, Lorenz et al. (2015): »Enter Ghost«, in: Ders. u.a. (Hg.): »Lernen, mit den Gespenstern zu leben«. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Berlin: Neofelis, S. 9-13.
- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg: VSA.
- Andriopoulos, Stefan (2018): *Gespenster. Kant, der Schauerroman und optische Medien*. Konstanz: University Press.

---

39 Derridas Forderung lautet: »Lernen, *mit* den Gespenstern zu leben, in der Unterhaltung, der Begleitung oder der gemeinsamen Wanderschaft, im umgangslosen Umgang mit den Gespenstern.« (Derrida 1995: 10, Hervorh. im Original)

40 »Ich saß in meinem Giebelzimmer beim geschlossenen Fenster und sah dem Rinderhirten zu, der auf dem gemähten Feld stand, die Pfeife im Mund« (KKAN II 20), heißt es dort.

- Bächthold-Stäubli, Hanns/Hoffmann-Krayer, Eduard (1927) (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1. Berlin/Leipzig: de Gruyter.
- Bächthold-Stäubli, Hanns/Hoffmann-Krayer, Eduard (1931) (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 3. Berlin/Leipzig: de Gruyter.
- Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/Esposito, Elena (1997): GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1980): Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung am Collège de France am 7. Januar 1977. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bätzing, Werner (2020): Das Landleben. Geschichte und Zukunft einer gefährdeten Lebensform. München: Beck.
- Bauman, Zygmunt (2016) Die Angst vor den Anderen. Ein Essay über Migration und Panikmache. Berlin: Suhrkamp.
- Behrend, Heike (2005): »Zur Medialisierung okkultur Mächte. Geistmedien und Medien der Geister in Afrika«, in: Moritz Baßler/Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Gespenster. Erscheinungen. Medien. Theorien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 201-211.
- Belina, Bernd (2021): »»Provinzialität« bei Adorno«, in: Geographische Zeitschrift 109/2-3, S. 105-125.
- Berman, Marshall (1989): All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity. Toronto: Penguin Books.
- Biess, Frank (2019): Republik der Angst. Eine andere Geschichte der Bundesrepublik. Reinbek: Rowohlt.
- Binder, Hartmut (1979) (Hg.): Kafka-Handbuch. 2 Bde. Stuttgart: Kröner.
- Blumenberg, Hans (1969): »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauß (Hg.): Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. München: Fink, S. 9-27.
- Bude, Heinz (2014): Gesellschaft der Angst. Hamburg: Hamburger Edition.
- Dahrendorf, Ralf (1974): Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Delumeau, Jean (1985): Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts. Reinbek: Rowohlt.
- Derrida, Jacques (1995): Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Dierks, Sonja (2003): Es gibt Gespenster. Betrachtungen zu Kafkas Erzählung. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Dimbath, Oliver/Kinzler, Anja (2013): »Wie sozial sind Gespenster? Wissenssoziologische Untersuchungen zu einem unheimlichen Phänomen«, in: Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität 3: Gespenster. Berlin: Neofelis, S. 52-62.
- Draeser, Ulrike (2018): Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen. Stuttgart: Reclam.

- Ehrler, Martin/Weiland, Marc (2018) (Hg.): Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften. Bielefeld: transcript.
- Engel, Manfred/Auerochs, Bernd (2010) (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler.
- Frie, Ewald (2023): Ein Hof und elf Geschwister. Der stille Abschied vom bäuerlichen Leben in Deutschland. München: C.H. Beck.
- Gerndt, Helge (1975): »Städtisches und ländliches Leben. Beschreibungsversuch eines Problems«, in: Gerhard Kaufmann (Hg.): Stadt-Land-Beziehungen. Verhandlungen des 19. Deutschen Volkskundekongresses in Hamburg vom 1. bis 7. Oktober 1973. Göttingen: Otto Schwartz, S. 31-44.
- Gordon, Avery F. (2008): Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination. Minneapolis/London: The University of Minnesota Press.
- Hoerder, Dirk (2012): »Migrationen und Zugehörigkeiten«, in: Emily S. Rosenberg (Hg.): 1879-1945. Weltmärkte und Weltkriege. Geschichte der Welt. Hrsg. von Akira Iriye und Jürgen Osterhammel. München: Beck, S. 433-588.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1947): Dialektik der Aufklärung. Fragmente. Amsterdam: Querido.
- Jagow, Bettina/Jahraus, Oliver (2008) (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Jeggle, Urs/Illien, Albert (1978) »Die Dorfgemeinschaft als Not- und Terrorzusammenhang. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Dorfes und zur Sozialpsychologie seiner Bewohner«, in: Hans-Georg Wehling (Hg.): Dorfpolitik. Fachwissenschaftliche Analysen und didaktische Hilfen. Opladen: Leske + Budrich, S. 38-53.
- Kafka, Franz (1983): Briefe an Milena. Erw. u. neu geordnete Ausgabe. Hg. von Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kamlah, Wilhelm (1973): Philosophische Anthropologie. Sprachliche Grundlegung und Ethik. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Krings, Marcel (2018): »Männer vom Lande. Freiheit und Religion in Kafkas Dorfgeschichten«, in: Magdalena Marszałek/Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript, S. 63-80.
- Manow, Philip (2018): Die politische Ökonomie des Populismus. Berlin: Suhrkamp.
- Müller, Jan-Werner (2016): Was ist Populismus? Ein Essay. Berlin: Suhrkamp
- Murnane, Barry (2008): »Verkehr mit Gespenstern«. Gothic und Moderne bei Franz Kafka. Würzburg: Ergon.
- Nell, Werner (2018): »Verschwinden und Erscheinen. Zwei Weisen der imaginären Rekonstruktion des Dörflichen«, in: Martin Ehrler/Marc Weiland (Hg.): Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften. Bielefeld: transcript, S. 161-183.

- Nell, Werner (2024): »Zwischen Wunschmaschine und Nebelgenerator. Stadt-Land Differenzen als Operatoren in aktuellen gesellschaftlichen und literarischen Diskursen«, in: Katharina Mohring/Natalie Moser/Ulrike Schneider (Hg.): Stadt – Land. Aushandlungen einer markanten Differenz in Literatur und Gesellschaft der Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 7-23.
- Neusüss, Arnhelm (2007): Ein Ausflug ins Gebirge. Wie unser Horizont sich verschob. Wissenssoziologische Essays. Berlin: WSJ.
- Newland, Paul (2016): »Folk Horror and the Contemporary Cult of British Rural Landscape«, in: Ders. (Hg.): British Rural Landscapes on Film. Manchester: University Press, S. 162-179.
- Popitz, Heinrich (1992): Phänomene der Macht. Tübingen: Mohr.
- Redepenning, Marc (2019): »Stadt und Land«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: Metzler, S. 316-325.
- Renan, Ernest (1993): »Was ist eine Nation?« [1882], in: Michael Jeismann/Henning Ritter (Hg.): Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus. Leipzig: Reclam, S. 290-318.
- Rosa, Hartmut (2020): Unverfügbarkeit. Berlin: Suhrkamp.
- Schmitz-Emans, Monika (2005): »Gespentische Rede«, in: Moritz Baßler/Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Gespenster. Erscheinungen. Medien. Theorien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 229-251.
- Schmitz-Emans, Monika (2010): Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck.
- Scovell, Adam (2017): Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange. Leighton Buzzard UK: Auteur Publishing Liverpool University Press.
- Shils, Edward (1997): »Ideology and Civility« [1958], in: Ders.: The Virtue of Civility. Selected Essays on Liberalism, Tradition, and Civil Society. Hrsg. von Steven Grosby. Indianapolis, IN: Indiana University Press, S. 25-62.
- Stadler, Ulrich (2005): »Gespenst und Gespenster-Diskurs im 18. Jahrhundert«, in: Moritz Baßler/Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Gespenster. Erscheinungen. Medien. Theorien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 127-139.
- Sternad, Christian (2015): »Die Zeit ist aus den Fugen. Auf der Jagd nach sterblichen Gespenstern mit Emmanuel Lévinas und Jacques Derrida«, in: Ders. u.a. (Hg.): »Lernen, mit den Gespenstern zu leben«. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik. Berlin: Neofelis, S. 59-71.
- Thomä, Dieter (2007): »Ein Gespenst geht um. Über Heimat und Heimatlosigkeit«, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 55/2, S. 303-307.
- Thomalla, Erika (2015): »Botschafter aus dem Geisterreich. Die Gespensterdebatte um 1800«, in: Lorenz Aggermann u.a. (Hg.): »Lernen mit den Gespenstern zu leben«. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik. Berlin: Neofelis, S. 31-43.

- Todorov, Tzvetan (1992): Einführung in die phantastische Literatur. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Vogl, Joseph (2010): Das Gespenst des Kapitals. Zürich: diaphanes.
- Wagner, Peter (1995): Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Weber, Max (1980): Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Tübingen: Mohr.
- Weber, Max (1992): »Vom inneren Beruf zur Wissenschaft« [1919], in: Ders.: Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik. Hg. von Johannes Winckelmann. Stuttgart: Kröner, S. 311-339.
- Wilpert, Gero von (1994): Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv. Form. Entwicklung. Stuttgart: Kröner.

# »Man sieht auf dem Land mancherlei«

Poetische Dialektik von Land und Stadt in Kafkas  
späten Prosastücken

---

LARS AMANN

## LAND ALS »NICHT-STADT«

Auch im späten Prosastückwerk Kafkas ist das Ländliche erstaunlich präsent, allerdings fungiert es hier nicht mehr nur als Ort oder Motiv innerhalb einer Erzähllogik, sondern *funktioniert* auch »schematisch«, im Sinne einer Logik der Differenz: Das Land präsentiert sich dort als ein kategorisch gegen städtische Ratio Gesetztes, insofern es sich auf die eine oder andere Weise der rationalen Beurteilung (Bestimmung/Erklärung/Schätzung) des erzählenden Ichs entzieht. In den Texten wird dabei der Anspruch auf oder der Wunsch nach einem *Nicht-Ländlichen* zur poetischen Pointe, in der und als die Konfrontation *mit* dem Ländlichen als einem Irrationalen bzw. Unbestimmbaren; diese »poetische Negation« des Ländlichen<sup>1</sup> konstituiert durch sich eine nicht-ländliche Erzählperspektive, die als städtische aufgefasst werden kann. Die Stadt ist im Werk Kafkas ein wesentlich Bestimmtes (Eingerichtetes/Organisiertes), ein Verständigtes und darum Verständiges, eine Sphäre offizieller Rationalität. Das Irrationale in der Stadt bleibt meist beschränkt auf Szene und Ort, gerade das macht das Unheimliche und Alpträumhafte vieler städtischer Ereignisse aus, das Irrationale erscheint inmitten des Rationalen, bei Tageslicht, im öffentlichen Raum (belebten Büros, Straßen etc.). Auf dem Land nun ist es oft umgekehrt, das (rationale/städtische) Ich befindet sich dort – wie sich zeigen wird – inmitten eines scheinbar wesenhaft Irrationalen, das Land *selbst* entzieht sich dem Verständnis und entfaltet so sein »Nicht-Städtisches«. Kafkas poetisches

---

1 Zu einem Prinzip »negativer Positivität« bzw. negativer Wirklichkeit im späteren Werk Kafka siehe etwa Kienlechner (1981: 93-116 und 148-159) sowie Kraft (1983: 1-17).



Interesse am Ländlichen ist also immer eines am Städtischen: Indem sich das Ländliche als irrational entfaltet, entfaltet sich auch ein Verhältnis von Ländlichem und städtischer *Rationalität*, beides konkretisiert sich aneinander bzw. durcheinander. An neun Prosastücken soll diese poetische Dialektik im Folgenden untersucht werden. Die Prosastücke stammen sämtlich aus den späten Nachlass-Konvoluten, in denen der ›schematische‹ Sinn gegenüber dem thematischen immer mehr bevorzugt wird: Kafka bemüht sich dort darum, die Semantik auf ein deduktiv Nötiges zu reduzieren, jede Setzung soll ›Manöver‹ sein, wie er es in einem Brief an Milena einmal nennt,<sup>2</sup> funktional entscheidend sein, das Vorige eigenlogisch ›aktualisieren‹. Die Konvolute sind in diesem Sinne zu verstehen als Sammlungen poetischer ›Studien‹, Versuchsprosa, der es weniger darum geht, vollständige und umfangreichere Erzählungen zu konstruieren als Verläufe poetischer Umstände iterativ auszuprobieren. Das dabei entstehende poetische Nacheinander der Setzungen (das ›Schematische‹) führt natürlicherweise zu immer kürzeren und fragmenthafteren Texten, in denen konsequenter als in früheren Werkteilen Semantik und Sinn an der textuellen ›Oberfläche‹ zusammenfallen.<sup>3</sup> Hier zeigt sich jenes von Kafka verfolgte Ideal poetischer ›Eigendynamik‹,<sup>4</sup> insofern die Entfaltung der Semantik *als solche* dort auch ihr Sinn sein soll, der folglich dann nicht länger abstrahiert werden darf vom spezifischen Wortlaut.<sup>5</sup> Eben dieser schematischen ›Wörtlichkeit‹ ist auch in der Analyse einer Dialektik von Land und Stadt nachzugehen.

- 
- 2 »Ich habe seit paar Tagen mein ›Kriegsdienst‹ – oder richtiger ›Manöver‹ leben aufgenommen, wie ich es vor Jahren als für mich zeitweilig bestes entdeckt habe.« (KKAB IV 318)
  - 3 Zur Oberflächenstruktur im Werke Kafkas siehe etwa Marianne Krocks sprachtheoretische Abhandlung OBERFLÄCHE- UND TIEFENSCHICHT IM WERK KAFKAS (1974), zur Möglichkeit oberflächigen ›Schreibens im Schreiben‹ Molitor-Lübberts (1989) schreibtheoretischer Aufsatz SCHREIBEN UND KOGNITION.
  - 4 Die ›Eigendynamik‹ ist in erster Linie besprochen in der deskriptiv und schreibakttheoretisch orientierten Forschung. Von ihr ist sowohl in Bezug auf das Schreiben die Rede – so spricht etwa Korte (1994: 256) von einer ›Eigendynamik des Schreibvorgangs‹ und Blahak (2015: 165) von einem »von ›Eigendynamik‹ bestimmte[n] Schreiben« – als auch in Bezug auf das Geschriebene, das von »eigendynamischen Kräften getrieben« (ebd.: 166) sei. Man spricht hier auch von »eigengesetzliche[r] Darstellungsweise« (Binder 1979: 69), einem »selbsttätigen Formvermögen« (Walser 1961: 15), einer ›Verselbständigung‹ (Binder 1966: 118; Walser 1961: 28; Engel 2010: 348) und ›Dynamik des Schreibprozesses‹ (Schütterle 2002: 62).
  - 5 So hätte man also insbesondere in der Analyse der späteren Texte jener Maxime Adornos aus den AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA zu folgen: »Nur die Treue zum Buchstaben, nicht das orientierte Verständnis wird einmal helfen« (Adorno 2015: 257).

## SCHEMATA DES LÄNDLICHEN: KAFKAS VERSUCHSPROSA DER JAHRE 1917 BIS 1924

Einleitend der Text, aus dem der Titel zitiert und in dem zunächst scheinbar *über* das Land reflektiert wird, als Thema, anstatt dass sich das Ländliche schematisch entfaltet:

»In einer Neumondnacht gieng ich aus einem Nachbardorf nachhause, es war ein kurzer Weg auf gerader völlig dem Monde ausgesetzter Landstraße, man sah jede Kleinigkeit auf dem Boden, genauer als bei Tag. Ich war nicht mehr weit von der kleinen Pappelallee an deren Ende dann schon unsere Dorfbrücke sich anschließt, da sah ich paar Schritte vor mir – ich mußte geträumt haben, daß ich es nicht früher gesehn hatte, – einen kleinen Verschlag aus Holz und Tuch, ein kleines aber sehr niedriges Zelt, Menschen hätten darin nicht aufrecht sitzen können. Es war völlig abgeschlossen, auch als ich es ganz nahe umgieng und betastete fand ich keine Lücke. Man sieht auf dem Land mancherlei und lernt daraus auch Fremdes leicht zu beurteilen, aber wie dieses Zelt hierhergekommen war und was es sollte, konnte ich nicht verstehn.« (KKAN II 299)

Der Text stammt (wie mehrere der hier vorgestellten Texte) aus dem sog. »Konvolut 1920«, das Prosastücke aus der Zeit zwischen August und Dezember 1920 versammelt und mit 51 Blättern die umfangreichste Lose-Blatt-Sammlung des Spätwerks ist. Hier tritt bereits die Essenz des Verhältnisses von Ländlichem und Städtischem hervor, das Prinzip des ländlich Unbestimmten bzw. Unbestimmbaren und der daraus resultierenden »Not« eines Ichs, das die offizielle Bestimmtheit gewohnt zu sein scheint. Es beginnt in nächtlicher Szene, wie viele Texte Kafkas, in denen das Land thematisch wird,<sup>6</sup> im Unterschied zu den meisten irrationalen Szenen in der Stadt. In der vom Mond erleuchteten Dunkelheit erscheinen die Dinge »genauer als bei Tag«, es besteht eine eigentümliche Zweifellosigkeit aller Dinge, die einer Zweifellosigkeit des Tages gegenübergestellt wird. Und dieser Kontrast ruft gewissermaßen auch das Zelt hervor, insofern sich an diesem die Zweifellosigkeit der Dinge sogleich belegen zu wollen scheint.

Was im Folgenden mit ländlicher Unbestimmtheit und Irrationalität *nicht* gemeint ist, wäre so ein Zelt. Das Zelt ist nicht spezifisch ländlich unklar, es könnte überall in Kafkas Texten erscheinen, gemäß seines poetischen Prinzips des Traumhaften. Interessieren sollen hier zunächst nur die beiden Sätzen, zu denen das Zelt motiviert und auf die der ganze Text hin angelegt zu sein scheint. Die erste lautet: »Man sieht auf dem Land mancherlei«. Das Ereignis, das plötzliche Erscheinen des

---

6   Erinnert sei etwa an Erzählungen wie EIN LANDARZT, BESCHREIBUNG EINES KAMPFES oder das Landhaus-Kapitel im VERSCHOLLENEN.

Zeltes, ist offenbar poetisch wichtiger als das Zelt an sich bzw. seine eigentümliche Niedrigkeit und Abgeschlossenheit, denn es wird gleich davon abstrahiert auf das Ländliche insgesamt. Das Ich spricht aus Erfahrung, es scheint auf dem Land schon Ungewöhnliches bzw. Unerwartetes gesehen zu haben und das auch klarstellen zu wollen in Bezug auf den vorliegenden Fall, es weist sich also unmittelbar als Kenner des Ländlichen aus, als fähig zur adäquaten Beurteilung. Es räumt ein, dass das Ungewöhnliche auf dem Land durchaus gewöhnlich sei, es macht das Ungewöhnliche zu einem Prinzip des Landes. Das »Mancherlei« scheint dabei nicht einfach ›Vieles‹ zu meinen, sondern Abweichendes vom Erwarteten und Erwartbaren, ein Unerwartbares, dessen Möglichkeit mit seinem Auftreten überhaupt erst klar wird, dem Unvertrauten also vorher nicht in den Sinn kommen würde. Eben das Überraschende und Störende solch eines Unvorhersehbaren scheint die poetische Pointe der Sentenz zu sein, der (städtische) Anspruch, dass doch die Dinge ihre Ordnung haben sollten, so sein sollten, dass man sie (er)kennen und erwarten kann.

Mit der Sentenz scheint also vielmehr gemeint, dass auf dem Land ›Mancherlei‹ zu *ertragen* sei (für den Städter), was auch die zweite Sentenz nahelegt, die ebenso auf das Prinzipielle des ländlich Unbestimmbaren geht (und wiederum indirekt auf den Wunsch nach prinzipieller Bestimmbarkeit): »und lernt daraus auch Fremdes leicht zu beurteilen«. Das Irrationale wird hier rational nützlich, die Ratio könne am ländlich Irrationalen ihren Sinn schulen fürs Irrationale insgesamt, es verleihe also demjenigen, der sonst nur mit Vertrautem zu tun hat (dem Städter) eine Intuition fürs Unvertraute, »leicht« gelesen im Sinne von ›unmittelbar‹, als Alternative zur geistigen Reflexion. Beide Sätze nun scheinen zunächst vom vorliegenden Fall abzulenken, ihn relativieren oder gar abschwächen zu wollen, doch im Schluss zeigt sich, dass beide gerade das Gegenteil tun, sie bereiten den Fall vor als einen eben *nicht* ›gewöhnlich-ungewöhnlichen‹, sondern ›ungewöhnlich-ungewöhnlichen‹, der selbst dem Kenner unerklärlich bleibt. Die Unbestimmbarkeit des Zeltes wird poetisch zum besonderen Fall einer *nicht* besonderen ›bestimmten Unbestimmtheit‹ des Landes. Dieses Schema wird sich in allen nachfolgenden Prosastücken wiederholen.

Auch folgender Text poetisiert den Wunsch nach städtischer Ordnung in ländlicher Nacht:

»Als er ausbrach, in den Wald kam und verlorenging, war es Abend. Nun, das Haus lag ja am Wald. Ein Stadthaus, regelrecht städtisch gebaut, einstöckig, mit einem Erker nach städtischem oder vorstädtischem Geschmack, mit einem kleinen vergitterten Vorgärtchen, mit feinen durchbrochenen Vorhängen hinter den Fenstern, ein Stadthaus, und lag doch einsam weit und breit. Und es war ein Winterabend und sehr kalt war es hier im freien Feld. Aber es war doch kein freies Feld, sondern städtischer Verkehr, denn um die Ecke bog ein Wagen der Elektrischen, aber es war doch nicht in der Stadt, denn der Wagen fuhr nicht, sondern stand seit jeher dort, immer in dieser Stellung, als biege er um die Ecke. Und er war seit jeher leer und gar kein Wagen der Elektrischen, ein Wagen auf vier Rädern war es und in dem durch die Nebel

unbestimmt sich ausgießenden Mondlicht konnte er an alles erinnern. Und städtisches Pflaster war hier, pflasterartig war der Boden gestrichelt, ein musterhaft ebenes Pflaster, aber es waren nur die dämmerhaften Schatten der Bäume, die sich über die verschneite Landstraße legten.« (KKAN II 567f.)

Hier entfaltet sich weniger eine Narration als ein dialektisches Spiel aus Städtischem und Ländlichem, als Serie von Sinneseindrücken. Der Text aus dem sog. »Blauen Schulheft« IM DUNKEL DER GASSE, das Texte und Fragmente von Herbst 1923 bis Frühjahr 1924 enthält, ist radikal reduziert auf das unmittelbar Entscheidende, jede Setzung wendet parataktisch das jeweils Vorige und entfaltet so Ländliches als Auflösung von Städtischem.<sup>7</sup> Der erste Satz setzt in typischer Kafka-Manier die Voraussetzungen für das Nachfolgende, in dem dann sukzessive das Städtische als Illusion aufgedeckt wird. Klar wird bereits im zweiten Satz, der fünfmal den Begriff des Städtischen setzt, dass eben das Städtische des Städtischen auch dessen *Pointe* sein soll im Rahmen des Textes, also schematisch sich ein Städtisch-sein-Sollen entfaltet: Die Bezeichnung des Städtischen bleibt überall Selbstzweck, ein Erkennen um des Erkennens Willen, ein poetisches Erkennen-*Wollen*, es wird vollzogen wie eine Auszeichnung. Und sobald das Städtische erkannt ist, wird es auch schon aufgelöst, das Ländliche wird sozusagen eingestanden. Alle ländlichen Elemente werden in diesem Spiel explizit negiert, der Wunsch nach dem Städtischen wird schematisch Negation des Negativen, das Verfallene wird gedacht als Intaktes, das Einsame als Belebtes, das Unbefestigte als Befestigtes; poetisch entfaltet sich ein am Ländlichen quasi beruhigender/versichernder/ablenkender Stadt-Sinn, insbesondere auch angesichts des dramatischen Einstiegs. Die poetische *Pointe* scheint nicht die Täuschung selbst zu sein oder ihr Grund (etwa eine magische Täuschung des Landes oder eine Halluzination aus Sehnsucht oder aus Erfrierung in der Kälte), sondern die *Lust* auf spontane Selbsttäuschung, und die bloße Möglichkeit, Städtisches erkennen zu *können* im Ländlichen (am ländlich Vagen), das Vertraute im Unvertrauten (den Formen/Schatten im Nebel/Dunkel).

»Ich sehe in der Ferne eine Stadt, ist es die welche Du meinst

Es ist möglich, doch verstehe ich nicht, wie du dort eine Stadt erkennen kannst, ich sehe dort etwas erst seitdem Du mich darauf aufmerksam gemacht hast und auch nicht mehr als einige undeutliche Umrisse im Nebel.

Oja, ich sehe es, es ist ein Berg mit einer Burg oben und dorfartiger Besiedelung auf den Abhängen.

Dann ist es jene Stadt, Du hast recht, sie ist eigentlich ein großes Dorf« (KKAN II 336)

---

7 Zu diesem Prinzip einer Reduktion auf das poetisch Nötige siehe etwa Ramm (1971) und Eschweiler (1993).

In diesem Text, wie die drei nachfolgenden aus dem ›Konvolut 1920‹, wird nun Vagheit als solche ländlich (Sicht-störender Nebel und ländliche Weite), das Land hindert die Bestimmung (für manche offenbar mehr als für andere). Der Umstand, dass sich beide Sprecher in großer Distanz zur Stadt befinden, versetzt sie indirekt in Landschaft, jedenfalls müssen sie offenbar Land durchqueren, um zur Stadt zu gelangen, sie scheinen auf dem Weg dorthin oder vom Weg abgekommen, ihr Ziel muss erst noch (oder wieder) lokalisiert werden. Das In-der-Ferne-Erkennen ähnelt dem obigen Erkennen des Vertrauten im Unvertrauten, insofern auch dieses Erkennen zu gründen scheint in einem Wunsch des Erkennens der Stadt in der Ferne: Von der Stadt wurde im Voraus schon geredet (wie in Erwartung) und einer der Sprecher scheint sie auch schon zu kennen, auch wenn gerade er es ist, der sie (noch) nicht *erkennt*. Für ihn ist die Stadt schon vertraut, im Unterschied zum aktuellen Aufenthaltsort. Durch die Luftschichten scheint diesem Sprecher das eigentlich Vertraute unvertraut zu bleiben. Der Kontrast von Stadt und Land wird dadurch die poetische Pointe des Dialogs, und dass schließlich aus der Stadt ›ein großes Dorf‹ wird (als Klarifizierung im Gespräch *und* deduktiver Fortschritt im Text), ist keine Einschränkung der Negation des Ländlichen, sondern vielmehr gerade dessen Betonung: Indem zunächst das Dorf als Stadt bezeichnet wird, wird das Städtische hervorgehoben als Ideal/Wunsch, und die Einschränkung wird zum Eingeständnis, dass in Wirklichkeit das Städtische, wie im vorigen Text, doch ländlicher ist als zunächst zugegeben.

»Wie der Wald im Mondschein atmet, bald zieht er sich zusammen, ist klein, gedrängt, die Bäume ragen hoch, bald breitet er sich auseinander, gleitet alle Abhänge hinab, ist niedriges Buschholz, ist noch weniger, ist dunstiger ferner Schein.« (KKAN II 291)

Diese poetische ›Studie‹ untersucht die Lebendigkeit des Waldes, lebendig wird (erneut im Mondlicht in der Nacht) die Spezifik des Waldes, möglicherweise die Bewegungsweise der Bäume im Wind, die Bewaldung hinab an den Hängen, die Verflüchtigung in der Ferne. Poetisch steht auch hier im Mittelpunkt die bloße Möglichkeit, das Waldliche als etwas anderes zu erkennen, den Eindruck des Waldes zum Wesen des Waldlichen selbst zu machen. Poetisch verhandelt wird eine Unbestimmtheit des Ländlichen, das Land erlaubt in seiner Seinsweise die poetische Illusion von Lebendigkeit. Der folgende Text treibt das noch weiter:

»In welcher Gegend ist es? Ich kenne sie nicht. Alles entspricht dort einander, sanft geht alles in einander über. Ich weiß daß diese Gegend irgendwo ist, ich sehe sie sogar, aber ich weiß nicht wo sie ist und ich kann mich ihr nicht nähern.« (KKAN II 332)

Die ›Manöver‹ in diesem Text sind recht komplex, für den Zusammenhang des Ländlichen sei hier nur erneut auf die poetische Unbestimmtheit eingegangen, die nun

nicht einmal mehr aus Konkreta abgeleitet ist (Nebel, Nacht, Ferne),<sup>8</sup> sondern Teil des Landes selber wird, als wäre die Landschaft *faktisch* verschwommen. Man kann das Textstück lesen als traumhafte Vision, doch das mindert nicht die ländliche Unbestimmtheit als poetische Pointe. Es beginnt mit der Frage: »In welcher Gegend ist es?« Wichtig ist offenbar nicht, wonach gefragt wird, denn das »es«, das auf ein unbekanntes Gesagtes referiert, wird nicht wieder aufgegriffen, es geht im Weiteren nur noch um die ›Gegend‹ an sich (die im ersten Satz noch Nebensache ist). Im zweiten Satz ist nicht klar, ob eine Antwort erfolgte, auf die reagiert wird, oder ob es sich um ein einfaches Urteil handelt. Unbekanntheit wird hier direkt als Umstand gesetzt, und das Ländliche damit poetisch bevorzugt vor dem »es«; die ›Gegend‹ ist nicht explizit ländlich, aber städtische Gegend scheint nicht gemeint zu sein, da einmal gerade die Unspezifik (»alles [geht] in einander über«) herausgehoben ist, also eine konturierbare Spezifik wie Gebäude nicht gemeint zu sein scheint, sondern eine Art unspezifischer Spezifik (aus städtischer Perspektive eine unbebaute Gegend) und auch die Unklarheit der Lokalisation und Unzugänglichkeit (bei gleichzeitiger Sichtbarkeit) auf eine straßen- und häuserlose Gegend hinweisen könnte. Der nächste Satz beschreibt dann aber *an der ›Gegend‹ selbst*, warum er sie nicht kennt, ihre Vagheit (»Alles entspricht dort einander, sanft geht alles in einander über.«). Die ›Gegend‹ scheint an jeder Stelle gleich, bloßer formloser Übergang. Im nächsten Satz ist dann aber (immerhin) bekannt, dass die ›Gegend‹ »irgendwo« ist, was der vorigen Einsicht etwas widerspricht (dass er sie nicht kennt). Und die Wendung »Ich sehe sie sogar« macht das Vage schließlich selbst zum Land, denn jetzt ist die ›Gegend‹ plötzlich sichtbar(er), aber *als* nicht-lokalisierbare/nicht-bekannte/nicht-zugängliche. Sie wird spezifizierte Unspezifik, spezifiziert werden die Umstände, die ihre Spezifikation unmöglich machen. Die Örtlichkeit des Landes löst sich poetisch auf in Ländlichkeit, die Unverstehbarkeit des Landes will poetisch selbst verstanden werden.

Der folgende Text gehört zu den wenigen bekannteren aus den späten Konvoluten:

»Ein alltäglicher Vorfall: sein Ertragen eine alltägliche Verwirrung. A hat mit B aus H ein wichtiges Geschäft abzuschließen. Er geht zur Vorbesprechung nach H, legt den Hin- und Herweg in je zehn Minuten zurück und rühmt sich zu Hause dieser besonderen Schnelligkeit. Am nächsten Tag geht er wieder nach H, diesmal zum endgültigen Geschäftsabschluß. Da dieser voraussichtlich mehrere Stunden erfordern wird, geht A sehr früh morgens fort. Obwohl aber alle Nebenumstände, wenigstens nach A's Meinung, völlig die gleichen sind wie im Vortag, braucht er diesmal zum Weg nach H zehn Stunden. Als er dort ermüdet abends ankommt, sagt man ihm, daß B, ärgerlich wegen A's Ausbleiben, vor einer halben Stunde zu A in sein Dorf

---

8 Im Kontext der Reduktion auf bzw. Präferenz von poetischen Konkreta und vereinfachter Nominalsprache v. a. im Spätwerk Kafkas siehe etwa Beutner (1973) und Kleinwort (2013).

gegangen sei und sie sich eigentlich unterwegs hätten treffen müssen. Man rät A zu warten. A aber, in Angst wegen des Geschäftes, macht sich sofort auf und eilt nach Hause. Diesmal legt er den Weg, ohne besonders darauf zu achten, geradezu in einem Augenblick zurück. Zu Hause erfährt er, B sei doch schon gleich früh gekommen – gleich nach dem Weggang A's; ja, er habe A im Haustor getroffen, ihn an das Geschäft erinnert, aber A habe gesagt, er hätte jetzt keine Zeit, er müsse jetzt eilig fort. [...]« (KKAN II 35)

In diesem Text aus dem ›Oktavheft G‹, das Texte und Fragmente aus der Zeit zwischen Oktober 1917 und Januar 1918 enthält, ist die Semantik reduziert auf eine tatsächliche ›Formel‹, die Klärung eines Verhältnisses von A und B unter der ›Variable‹ des Landwegs zwischen ihnen; Thema sind zwei Dörfer, zwei Personen und ein Geschäftsverhältnis, das abzuschließen ist. Der Abschluss scheint auch ohne weiteres möglich, das Problem ist der Weg, er scheint sich zuerst zu verlängern, dann zu verkürzen, als wolle er den Abschluss verhindern. Verhindert wird auf zwei Weisen, durch die Veränderung der Weglänge und eine Art Verdopplung, sodass A und B einander auf demselben Weg nicht begegnen. Rein thematisch könnte Kafka hier eine poetische Gestaltung der schweren Schätzbarkeit ländlicher Distanzen im Sinn gehabt haben, sowie der Unbefestigkeit bzw. Unbestimmtheit ländlicher Wege, sodass verschiedene Bestimmungen desselben Weges möglich sind (verschiedene ›Routen‹). Aber auch diese Beschreibung ruft schematisch ihr Gegenteil auf, den Wunsch bzw. die Forderung nach befestigten und festgelegten Wegen, bestimmten und bestimmaren Distanzen (wie in der Stadt), wie sie Voraussetzung sind für jede ordentliche Durchführung von Geschäftlichem, eben: ›Alltäglichem‹ (zweimal stellt Kafka zu Beginn fest, dass der Fall aus dem Sinn des ›Alltäglichen‹ zu denken ist). Das Land macht dem Geschäftssinn hier einen Strich durch die Rechnung, das (in der Stadt) Verlässliche wird hier unverlässlich. Poetisch entscheidend ist also wieder nicht das Narrativ (das Geschäft, das Sich-Verpassen und dessen Klärung), sondern der sich in diesem Fall präsentierende kategorische Kontrast von Ländlichem und Geschäftlichem/Rationalem, die Konfrontation von Bestimmtheit mit Unbestimmtheit. Interessant ist auch die dafür in Kauf genommene narrative Inkongruenz, die typisch ist gerade für Kafkas spätere Prosastücke: Zunächst geht B am *Abend* zu A ins Dorf, nach langem Warten, aber A sagt man, als er zurückkehrt ins Dorf, B sei schon am Morgen ins Dorf gekommen. Die spätere Wendung bzw. ›Steigerung‹ kümmert sich nicht um die frühere, sondern hat im poetischen Nacheinander eine eigene funktionale Absicht; die Verwirrung des Geschäfts steht schematisch über der thematischen Kongruenz des Textes, die Pointe ist die ländliche Irrationalität, auf die man nicht gefasst sein kann. Ähnlich folgender Textabschnitt:

»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. Aber es dauerte noch bis zum Abend und viele Male war ihm während des Tages das Ziel aus dem Blick entschwunden, bis er auf schon dunkelndem

Feldweg plötzlich am Fuße jenes Hügels stand. »Da ist also mein Haus«, sagte er sich, »ein kleines altes klägliches Haus, aber es ist meines, und in ein paar Monaten soll es anders aussehen.« Und er stieg zwischen Wiesen den Hügel hinauf. [...]« (KKAN II 575f.)

Wiederum setzt der Text, der aus dem sog. »Bau-Konvolut« stammt, das Texte und Fragmente vom November und Dezember 1923 enthält, in medias res ein, kein Wort wird »verschwendet« auf Einleitung, der zu klärende Fall wird unmittelbar angegangen, und das initiale »Dann« erzeugt schon einen Sog in die ländlichen Umstände. Es wird sich abermals verschätzt und verirrt, obwohl es sich auch hier um eine sichere Sache handelt, das Erreichen eines Hauses, das sichtbar auf einem Hügel in der Ferne steht, getrennt nur durch eine Ebene, bei offenbar klarem Wetter. In seinem »Streben« (sozusagen in städtischer Eile/Ungeduld) verliert das Ich das Haus dennoch aus den Augen, nur um es wie im Zufall am Abend dann doch zu finden. Es ist, als habe das Land im Streich das Haus versteckt bzw. die Landschaft manipuliert, doch nicht einmal die genauere Weise des Irrationalen wird hier noch wichtig, die Störung wird nicht als solche poetisch, sondern als schlichter Umstand; die poetische Pointe ist zwar noch die Negation der Erwartung, die der erste Satz einführt (das problemlose, zügige Erreichen des Hauses), aber nicht für das *Ich*: Das Ich scheint die Verzögerung gar nicht als solche wahrzunehmen, so zufrieden trifft es am Abend, wie pünktlich, ein am Haus mit den Worten: »Da ist also mein Haus«. Das Ich scheint das Irrationale als Rationales anerkannt zu haben, als Naturgesetz, eine natürliche Gesetzmäßigkeit des Ländlichen. Ganz anders dagegen im folgenden Text:

»Ich war völlig verirrt in einem Wald. Unverständlich verirrt, denn noch vor kurzem war ich zwar nicht auf einem Weg, aber in der Nähe des Wegs gegangen, der mir auch immer sichtbar gewesen war. Nun aber war ich verirrt, der Weg war verschwunden, alle Versuche, ihn wiederzufinden, waren mißlungen. Ich setzte mich auf einen Baumstumpf und wollte meine Lage überdenken, aber ich war zerstreut, dachte immer an anderes als an das Wichtigste, träumte an den Sorgen vorbei. Dann fielen mir die reichbehängten Heidelbeerpflanzen rings um mich auf, ich pflückte von ihnen und aß.« (KKAN II 508)

Auch dieser Text, der auf einem losen Blatt im sechsten der sog. »Schloss-Hefte« niedergeschrieben ist, vermutlich um Anfang September 1922, fängt mit einer Prämisse an, aus der sich das Weitere ableitet. Der Weg hat sich hier geradewegs aufgelöst, es findet Ähnliches statt wie mit der obigen »Gegend«, die Unbestimmtheit des Weges wird poetische Bestimmtheit, nur diesmal ist das sprechende Ich mittendrin. Aus ländlicher Idylle folgt der Alptraum einer plötzlichen, unerklärlichen Verirrung. Die Umstände wiederum sind hier das Entscheidende, aus der zunächst zweifellosen Gewissheit (»noch vor kurzem war ich zwar nicht auf einem Weg, aber in der Nähe des Wegs gegangen, der mir auch immer sichtbar gewesen war.«) wird eine zweifellose Verirrung (»völlig verirrt«; »Unverständlich verirrt«; »Nun aber war



ich verirrt, der Weg war verschwunden«). Nicht der verlorene Weg bzw. der Grund des Verlorengehens ist das Entscheidende, sondern die plötzliche Unverlässlichkeit des Verlässlichen. In der zweiten Texthälfte wechselt die Reflexion in Situation, das Ich setzt sich in die Landschaft und versucht seine Lage »zu überdenken«, doch sein Verstand ist von der ländlichen Sphäre eigentümlich beeinflusst, das rationale Denken gelingt ihm nicht mehr. Und noch die Verlockung der Heidelbeeren zeugt von dem Einfluss des Landes, der womöglich ursprünglich auch in die Irre führte. Solche ›Verführung‹ wird im nächsten Text, der wieder aus dem ›Konvolut 1920‹ stammt, nun explizit poetisch:

»Ich hatte mitten in den Sumpfwäldern eine Wache aufgestellt. Nun aber war alles leer, niemand antwortete dem Rufen, die Wache hatte sich verlaufen, ich mußte eine neue Wache aufstellen. Ich sah in das frische, starkknochige Gesicht des Mannes. ›Der vorige Posten hat sich verlaufen‹, sagte ich, ›ich weiß nicht warum, aber es geschieht, daß dieses öde Land den Posten von seinem Platz lockt. Nimm Dich also in Acht!‹ Er stand aufrecht vor mir, in Paradedstellung. Ich fügte noch hinzu: ›Solltest Du Dich aber doch verlocken lassen, ist es nur Dein Schaden. Du versinkst im Sumpf, ich aber werde gleich eine neue Wache hier aufstellen und wenn die untreu werden sollte wieder eine andere und so fort ohne Ende. Gewinne ich nicht, so werde ich doch auch nicht verlieren.« (KKAN II 284f.)

Ein Soldat verschwindet, das Verschwinden wird zunächst erklärt als Verlaufen, dann als Lockung durch das Land und schließlich als Versinken im Sumpf. Das Rationale, das Verlaufen und Versinken, erhält eine irrationale Ursache, die märchenhaft/mythisch anmutende Lockung, und tatsächlich erinnert auch die Bezeichnung des verschwundenen Soldaten als ›frisch‹ und ›starkknochig‹ an den ertrunkenen, von Nymphen verführten Hylas. Die einfachste Lesart hier ist das faktisch lebendige Land, das die Soldaten sich verlaufen und versinken lässt, schematisch aber geht der Text darüber hinaus: Die Einheit befindet sich in einer unwirtlichen und ›unfreundlichen‹ Fremde, der Offizier scheint wenig froh über seinen Einsatzort in diesem »öde[n] Land«, wie auch sein Umgang mit dem Vorfall zu bestätigen scheint. Unmittelbar erklärt er das Land zum Feind, ohne dem Fall genauer nachzugehen (der Soldat könnte verschlafen haben, auf Toilette sein, desertiert sein); der Fall wird ernst genommen und doch auch nicht, es ist nicht klar, ob er darum keiner genaueren Klärung bedarf, weil der Offizier scherzt (und sich also im Klaren ist über den Unsinn des Gedankens), oder in der ›Ödnis‹ den Verstand verloren hat und tatsächlich von einer Lockung überzeugt ist; der Fall ist entweder zweifellos oder scherzhaft zweifellos. Wichtiger aber als die Frage, wie ernst es dem Offizier ist mit der Zweifellosigkeit oder warum er das Fehlen mit dem Land überhaupt begründet, ist der Umstand, *dass* er es tut und sich (im Scherz oder im Ernst) sofort als unterlegen bestimmt, gleich die Übermacht des Landes anerkennt und das Verschwinden weiterer Posten antizipiert. Er sieht eine unaufhaltsame Niederlage bevorstehen, die nur

verzögerbar ist ins Unendliche (»[...] ich aber werde gleich eine neue Wache hier aufstellen und wenn die untreu werden sollte wieder eine andere und so fort ohne Ende. Gewinne ich nicht, so werde ich doch auch nicht verlieren.«). Poetisiert wird auch hier eine grundsätzliche Ausgeliefertheit an das Land, so zweifellos wie die erste Lockung ist schon jede weitere, und so warnt er auch den neuen Soldaten (»Nimm dich in Acht.«), als müsse die Lage (im Scherz oder im Ernst) auch für diesen zweifellos sein. Die Irrationalität des Landes wird poetisch rational im (scherzhaft) irrationalen Denken des Offiziers, er reflektiert das Irrationale als ein Rationales.<sup>9</sup> Das sumpfige Land lockt in die Irre und die Irre im Sumpf führt (für ihn) unweigerlich zum Versinken. Wie im vorigen Text ist die (Über)Macht des Landes hier sphärischer Art, es verlockt und verwirrt den rationalen Geist, als wäre er ein Fremdkörper in ihr, den sie bekämpft. Dieser Eindruck des bekämpften Fremdkörpers wird poetisch der des Offiziers von sich selbst im Sumpfland.

## RESÜMEE: DAS LÄNDLICHE ALS UNBESTIMMBARE BESTIMMTHEIT

Ein wesentliches Prinzip der Kafkaschen Prosa ist bekanntlich die Entfaltung semantischer Inhalte aus ihrer perzeptiven Wirkung: Der Eindruck der Dinge wird ihre poetische Logik, d.h. worin er sich unterscheidet von der objektiven, darin unterscheiden sich poetisch die Dinge selbst.<sup>10</sup> Das zugleich Vertraute und Befremdliche vieler Kafkascher Szenen hat in diesem poetischen Prinzip seinen Ursprung, und auch das Ländliche lässt sich in diesem Sinne erklären: Das Ländliche bzw. das, was in den Texten, die das Land schematisch entfalten, poetisch in den Mittelpunkt rückt, ist unbestimmbare Bestimmtheit, explizite Negation erwarteter Bestimmtheit. Das Land täuscht und verwandelt, verwirrt und lässt verschwinden, entzieht sich also nicht einfach der Rationalität des Ich, sondern vielmehr die Rationalität dem Ich (als

---

9 Zum Prinzip der Reflexivität im Werk Kafkas ist viel gesagt worden, meist jedoch ohne die Reflexivität mit der poetischen Formalität bzw. Formelhaftigkeit im hier gemeinten Sinne direkt zusammenzudenken, vielmehr wird sie verstanden als eine Art poetische Diskursivität. Darüber hinaus gehen etwa Arbeiten wie die von Heintz (1983) und Demmer (1973), die, wie auch der vorliegende Beitrag, den Begriff eines poetischen ›Rechnens‹ dem des Reflektierens vorziehen.

10 Die Forschung zum poetischen Perspektivismus ist nur noch schwer überschaubar, da er eben nicht nur poetologisch besprochen wird, sondern sich gerade auch in analytischen, interpretativen und schreibakttheoretischen Arbeiten immer neu entfaltet. Spezifische Analysen versammelt etwa Binders *KAFKA-HANDBUCH* (Band 2), allgemeiner dazu siehe etwa Hillmann (1964: 48-50; 147-152), Kraft (1983) und Pasley (1995).

Verstand, Orientierung, Erwartung etc.). Dieser Entzug wird poetisch ein Antagonismus, der über Örtlichkeit hinausgeht: Während die Stadt im Werk Kafkas thematischer Hintergrund lokaler Ereignisse bleibt, wird das Land, als Ort, selbst zum Ereignis, es stößt als Entzug von Rationalität dem städtischen Ich zu. Immer neu versucht das Ich sich durch Beschreibung die sich präsentierenden Verhältnisse zu erklären, ohne je hinauszugelangen über die Bestimmung eben ihrer Unbestimmtheit. Das Land ist in den Texten nicht einfach Idylle, Sommerfrische, Ausflugsziel, sondern quasi-mythische Sphäre, lebendige Macht, die das Städtisch-Rationale in sich und durch sich auflöst. Damit poetisiert Kafka das Prinzip Entfremdung, die Texte *selbst* entfremden schematisch Land und Stadt voneinander, sie sind gleichsam poetische ›Studien‹ der Unmöglichkeit des Bezugs.<sup>11</sup> Als ›Studien‹ sind sie nun aber keine des Landes, sondern der städtischen Perspektive *auf* das Land: Das Ländliche in den Texten ist *selbst* ein Städtisches, das Ich ist nie mit dem Land an sich konfrontiert, sondern immer nur mit dem Eindruck des Landes auf sich; das Städtische konfrontiert sich, auf dem Land und durch das Land, mit sich selbst, seinem Nicht-Bezug zum Land. Die Fremdheit, die das Ich auf dem Land erfährt, wird poetisch selbst zum Land.

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (2015): »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft II. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-288.
- Bay, Hansjörg (2003): »Verteidigung der Fremdheit. Kafkas Vorkehrungen gegen das Verstehen«, in: Rüdiger Sareika (Hg.): »Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen...«. Zur Konstruktion von Vielfalt und Fremde im Werk Franz Kafkas. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, S. 85-94.
- Beutner, Barbara (1973): Die Bildsprache Franz Kafkas. München: Fink.
- Binder, Hartmut (1966): Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka. Bonn: Bouvier.
- Binder, Hartmut (1979): »Bauformen«, in: Ders. (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 2. Stuttgart: Kröner, S. 48-92.
- Blahak, Boris (2015): Kafkas Literatursprache: Deutsch im Kontext des Prager Multilingualismus. Köln: Böhlau.
- Demmer, Jürgen (1973): Franz Kafka. Der Dichter der Selbstreflexion. München: Fink.

---

11 Zu Kafkas Poetisierung von ›Fremde‹ bzw. einer ›Poetik der Verfremdung‹ siehe etwa die Artikel von Kremer (2003), Ivanovic (2003) und Bay (2003) sowie zu einem Prinzip des ›Deplatziertseins‹ etwa Oschmann (2021: 11-37).

- Engel, Manfred (2010): »Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 3«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 343-370.
- Eschweiler, Christian (1993): Kafkas Dichtung als Kosmos. Der Schlüssel zu seinem Verständnis. Bonn: Bouvier.
- Heintz, Günter (1983): Franz Kafka. Sprachreflexion als dichterische Einbildungskraft. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Hillman, Heinz (1964): Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt. Bonn: G. Hartmann.
- Ivanovic, Christine (2003): »Vielfältige Wege in fremde Eigene. Zu Kafkas Roman *Der Verschollene*«, in: Rüdiger Sareika (Hg.): »Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen...«. Zur Konstruktion von Vielfalt und Fremde im Werk Franz Kafkas. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, S. 23-42.
- Kienlechner, Sabina (1981): Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte. Tübingen: Niemeyer.
- Kleinwort, Malte (2013): Der späte Kafka. Spätstil als Stilsuspension. München: Fink.
- Korte, Hermann (1994): »Schreib-Arbeit. Literarische Autorschaft in Kafkas Tagebüchern«. In: Text und Kritik. Sonderband: Franz Kafka, S. 254-271.
- Kraft, Herbert (1983): Kafka. Wirklichkeit und Perspektive. Bern: Peter Lang.
- Kremer, Detlef (2003): »Fremde Körper. Aspekte der Befremdlichkeit in Kafkas Erzählungen«, in: Rüdiger Sareika (Hg.): »Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit liegen...«. Zur Konstruktion von Vielfalt und Fremde im Werk Franz Kafkas. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, S. 9-22.
- Krock, Marianne (1974): Oberfläche- und Tiefenschicht im Werk Kafkas. Der Jäger Gracchus als Schlüsselfigur. Marburg: N. G. Elwert.
- Molitor-Lübbert, Sylvie (1989): »Schreiben und Kognition«, in: Hans Peter Krings/Gerd Antos (Hg.): Textproduktion. Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick. Tübingen: De Gruyter, S. 278-296.
- Oschmann, Dirk (2021): Freiheit und Fremdheit. Kafkas Romane. Basel: Schwabe.
- Pasley, Malcolm (1995): »Die Schrift ist unveränderlich...«. Essays zu Kafka. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Ramm, Klaus (1971): Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Schütterle, Annette (2002): Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«. Freiburg/Brünn: Rombach.
- Walser, Martin (1961): Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka. München: Hanser.



## »Theatralisch das Ganze«

Zur Inszenierung ruraler Räume in Franz Kafkas

Tagebuchaufzeichnungen

---

BEATE SOMMERFELD

Es ist sicher richtig, dass Kafkas Texte vor allem in urbanen Räumen angesiedelt sind (vgl. Sommerfeld 2014), sie tragen jedoch auch Spuren der ruralen Lebenswelt seiner Zeit. Insbesondere Kafkas Tagebuchaufzeichnungen werden zum Ort der Kartierung von Räumen, wobei Topografien des Dörflichen und Ländlichen einen prominenten Platz einnehmen. Die Einträge der Quartheftelieferungen liefern Einsichten in die Wirklichkeit ländlichen Lebens, die den Kontrapunkt der urbanen Hochkulturen seiner Zeit bilden. Im Folgenden soll anhand der fiktionalen Skizze *VERLOCKUNGEN IM DORF*, die Eingang in das 9. Quartheft fand (KKAT 643-656), sowie der Tagebuchnotizen aus der Zürauer Zeit nachvollzogen werden, wie in Kafkas Texten rurale Räume konstruiert werden. Dabei wird im Anschluss an Barbara Piatti davon ausgegangen, dass nicht nur die Fiktion Handlungsräume aufbaut – gerade die Tagebuchaufzeichnungen Kafkas besetzen »die heikle Schnittstelle zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit, mit der es die Literaturgeographie zu tun hat« (Piatti 2008: 19). Die Notizen bewegen sich damit in der »Grauzone zwischen Fiktion und Realität« (ebd.: 19) und scheinen dazu prädestiniert, über die Genese von Kafkas Raumkonstruktionen Aufschluss zu geben (vgl. Sommerfeld 2014: 47f).

### **HALBGEÖFFNETE TÜREN UND PARASITEN: RURALE RÄUME IN DER TAGEBUCHSKIZZE *VERLOCKUNG IM DORF***

In der auf den 21. Juni 2014 datierten Skizze *VERLOCKUNG IM DORF* begibt sich der Ich-Erzähler aufs Land, in »ein Dorf, in dem ich noch nie gewesen war« (KKAT 643). Bei der Erkundung der unbekanntenen Umgebung wird als erstes die Weite

ländlicher Szenerien vermerkt: »Mir fiel auf, wie breit und frei die Wege waren« (KKAT 643), worauf sich eine idyllische, fast bukolisch anmutende Beschreibung entfaltet: »Überall vor den Bauernhöfen sah man hohe alte Bäume. Es war nach einem Regen, die Luft ging frisch, mir gefiel alles so gut.« (KKAT 644) Hier zeigt sich der exotisierende Blick des Städters, dessen Erwartungen an ein beschauliches bäuerliches Idyll allerdings nach Überschreiten der Dorfmauern herbe enttäuscht werden: »Es war der gewöhnliche ungepflegte Garten großer Bauernhöfe, die feste Steinmauer hatte mehr erwarten lassen« (KKAT 649).

Mauern wie diese kommen ins Spiel, wenn sich der Erzähler mit der dörflichen Gemeinschaft konfrontiert sieht und versucht, mit der Landbevölkerung Kontakt aufzunehmen; und sie werden sodann zum Konstituens nach außen hin abgeschlossener sozialer Räume. Mit dem Beginn der sozialen Interaktion entfaltet sich eine der Urszenen Kafkas: die Ankunft eines Fremden an einem unbekanntem Ort und der Wunsch, hier Aufnahme zu finden. VERLOCKUNG IM DORF kann damit als Allegorie einer Existenz gelesen werden, die sich als außerhalb stehend erfährt. Die Erfahrung des Ausgeschlossenseins aus der Dorfgemeinschaft – und damit wird der Text interessant für eine raumpoetisch orientierte Lektüre – wird konsequent in Raumvorstellungen und Raummetaphern übersetzt. Gerade diese Übertragbarkeit von Raumbildern, ihre Funktionalisierung als Artikulationsmatrix für mannigfache Erfahrungen scheint – so die These – der Grund dafür zu sein, dass Räume in Kafkas Textpraxis eine so zentrale Rolle spielen. Raum ist für Kafka also nicht eine Konstituente der äußeren Wirklichkeit, er wird vielmehr zu einem »Ordnungssystem« (Cassirer 1975: 23f.), das sich über imaginative Akte organisiert und an existentielle Erfahrungen angelegt werden kann (vgl. Sommerfeld 2014: 48). Und der von der Einbildungskraft erfasste Raum – so Bachelard in seiner POETIK DES RAUMES – kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen der Landvermesser unterworfen ist (vgl. Bachelard 1987: 25).

Dementsprechend vollzieht sich in Kafkas Skizze eine hochkomplexe, imaginative Überformung realer Topografien, die zu Projektionsflächen für die eigenen Sehnsüchte und Ängste werden. Als der Ankömmling verwirrende Hinweise darüber erhält, wie der Gasthof zu finden sei, verengt sich die Weite des ländlichen Raums, und das Dorf mutiert unversehens zu einem der labyrinthischen Räume voller verschlungener Wege und verschlossener Türen, wie sie Kafkas Stadträumen eignen. Dazu gehört das Motiv der sich nur kurz öffnenden und rasch wieder schließenden Pforte in der Mauer, die den Ich-Erzähler von der Dorfgemeinschaft trennt: »Ich ging gerade an der hohen grünbewachsenen Mauer eines Hofes vorüber, als eine kleine Tür in dieser Mauer sich öffnete, drei Gesichter hervorsahen, verschwanden und die Tür sich wieder schloß.« (KKAT 644) Türen erscheinen hier – wie so oft bei Kafka – als instabile Schwellen die den Bereich des Draußen von dem des Drinnen, den der Privatheit von der Öffentlichkeit trennen (vgl. Neumann 2009: 458). Ihr Öffnen und Schließen ist »Umkehrungen unterworfen« und »mit Zaudern beladen« (Bachelard

1987: 220): »Macht mir bitte also die Tür auf.« »Sie ist nicht zugesperrt« sagte er. »Sie ist nicht zugesperrt« wiederholte ich brummend fast ohne es zu wissen, öffnete die Tür und trat ein.« (KKAT 648) Durch die Höhe der Mauer erhält der hier konstruierte Raum zugleich eine vertikale Dimension, in die sich soziale Gefälle und hierarchische Ordnungen einschreiben lassen. So wird der Fremde, der Einlass in die dörfliche Sozietät begehrt, in die Rolle des »Herren« gedrängt: »da rief jemand »Herr«. Das galt wahrscheinlich mir.« (KKAT 647) Kafka zeigt hier ein feines Gespür für die Friktionen ländlicher und urbaner Räume, in denen sich die kulturellen und sozialen Rangordnungen der Habsburgermonarchie offenbaren.<sup>1</sup>

Dabei lässt die Skizze anschaulich werden, dass soziale Räume bei Kafka immer auch mit der sprachlichen Interaktion der Akteure verschränkt sind, ja recht eigentlich über Sprache konstruiert werden. Was den Erzähler der Skizze VERLOCKUNG IM DORF von den Dorfbewohnern trennt, ist die sich als weltläufig gerierende Sprache des Städters, die mit Deleuze und Guattari als vehikulare Sprache benannt werden kann, »die städtische, Staats- oder gar Weltsprache, die Sprache der Gesellschaft« (Deleuze/Guattari 1976: 34). Die vehikulare Sprache ist – wie Deleuze und Guattari betonen – »überall« (ebd., Hervorhebung im Original), sie besitzt keinen festen Ort bzw. ihr fehlt der Rückhalt im Raum. Der Ankömmling ist mithin nicht ein Fremder, weil er nicht an einem bestimmten Ort zu Hause ist, sondern weil er im absoluten Sinne raumlos ist. Er spricht aus der Position einer radikalen Ex-Territorialität heraus und findet sich im »gekerbten Raum« (Deleuze/Guattari 1992: 657-693, insbesondere 663f.) der Sesshaften wieder, deren Sprache innerhalb eines sozialen Gefüges operiert.

Zunächst verläuft alles gut, und die Menschen »antworteten freundlich, wenn auch zurückhaltend« (KKAT 644) auf seinen Gruß. Aber mit den Bemühungen, in den dörflichen Raum einzudringen, wird die elaborierte Sprache des Erzählers, der die Landbevölkerung durch ausgesuchte Höflichkeit für sich einzunehmen sucht, zu einer unüberschreitbaren sozialen Barriere – ihr wird mit feindseligem Schweigen oder zumindest Einsilbigkeit begegnet, bestenfalls wird sie mit dem leisen Kommentar »Er redet soviel« (KKAT 650) quittiert. Die im Ortlosen driftende Sprache des Stadtbewohners kann sich nicht gegen die mit dem Raum verwachsene, vernakulare Sprache der ländlichen Gemeinschaft behaupten, die beständig mit ihrem Hier auftrumpft.<sup>2</sup> Kafkas Ich-Erzähler bleibt ein Außenstehender, der die Sprache der Bauern nicht versteht: »Er redete von mir, als sei ich taub oder als verstünde ich seine

1 Zu den spannungsvollen Verhältnisse von urbanen und ländlichen Gebieten des Habsburger Reiches vgl. Wolf (2012: 92).

2 »[D]ie vernakulare, bodenständige, territoriale oder Muttersprache, d. h. die Sprache der ländlichen Gemeinschaft oder ländlichen Ursprungs. [...] Die vernakulare Sprache ist hier« (Deleuze/Guattari 1976: 34).



Sprache nicht« (KKAT 646), woraus sich das Verdikt der Einheimischen ergibt: »Es ist ein Fremder. Er treibt sich hier ganz unnötigerweise herum.« (KKAT 646)

Mit solcherlei exkludierenden Rede- und Handlungsmustern wird der Fremde zum Eindringling, der immer wieder auf einen Raum jenseits der Dorfgemeinde verwiesen wird, wenn ihm etwa der Gasthof des Dorfes als ein von Gestank erfüllter, jeden Gast abstoßender Ort unleidlich gemacht werden soll, der die Gemeinschaft von der Außenwelt abschottet: »Einen Gasthof haben wir nicht oder vielmehr wir haben einen, aber er ist unbewohnbar.« (KKAT 645) Eine Möglichkeit, die Schwelle zum dörflichen Raum zu überschreiten, bietet sich für den Erzähler, als ihm unerwarteterweise im privaten Raum des Bauernhofs eine Übernachtungsmöglichkeit gewährt wird, womit sich die Tür zur Gemeinschaft – in einer nochmaligen Umkehrbewegung und mit Zaudern behaftet (vgl. Bachelard 1987: 220) – ein weiteres Mal öffnet. Diese halb geöffnete Tür zur ländlichen Sozietät wirft für ihn Fragen auf und bietet Raum für die Neuaushandlung seiner Position innerhalb des Dorfes: Kann er das Gastrecht beanspruchen, kommt ihm also der Status des in das familiäre Heim aufgenommenen Gastes zu oder soll sein Besuch durch Bezahlung legitimiert und vertraglich (durch ein Vermietungsverhältnis) geregelt werden?

»Es werden hier Betten vermietet« fragte ich nochmals, um Sicherheit zu haben und um den Mann in die Rolle des Vermieters zurückzudrängen. [...] »Ich nehme es an« sagte ich »werde aber natürlich das Bett bezahlen, wie im Gasthof. « »Bitte« sagte der Mann [...] »wir werden euch schon nicht übervorteilen.« (KKAT 648)

Der Szene ist eine tiefe Ambivalenz eingepreßt: Einerseits ist der Ankömmling bereit, einen Mietzins zu zahlen, um nicht in die Position eines ungebetenen Besuchers, eines unliebsamen Parasiten im Sinne von Michel Serres (1981) zu geraten, der unentgeltlich die Gastfreundschaft seiner Wirte in Anspruch nimmt und an der Gemeinschaft und ihren Relationen »schmarotzt« (vgl. Serres 1981: 118, 129); zugleich sehnt er sich nach uneingeschränkter, nicht ökonomisch bedingter Aufnahme in die dörfliche Sozietät. Die Situation von Kafkas Erzähler ist damit zwischen den etablierten Polen von »Gemeinschaft« und »Gesellschaft«, wie sie um die Jahrhundertwende wirkmächtig vom frühen Soziologen Ferdinand Tönnies (1963 [1887]) etabliert wurden, aufgespannt; wobei Gemeinschaft als »Resultat eines quasi naturwüchsigen Vorgangs« gilt, »bei dem persönliche Beziehungen und Begegnungen vorwalten«, wohingegen Gesellschaft für alles nicht organisch Gewachsene steht und ein aus Konventionen und Verträgen resultierendes Zusammenleben umschreibt (ebd.: 248, zit. nach Stadler 2019: 44).<sup>3</sup>

---

3 Zu den Berührungspunkten zwischen Kafka und Tönnies sowie den geistesgeschichtlichen Kontexten vgl. Vogl (1990: 196).

Kafkas Dorf erweist sich demgegenüber jedoch als vom Gesellschaftlichen durchzogen und vermag die Erwartung einer diesem vorgelagerten ländlichen Gemeinschaft nicht zu erfüllen – die durch Bezahlung »geregelte Gastfreundschaft« (Serres 1981: 41) der Bauersfamilie schlägt schließlich in unverhohlene Feindschaft um. Der parasitäre Blick des Fremden ist es also, der das System von Zuordnungen irritiert, es »in Bewegung setzt« (ebd.: 294) und unter dem trügerischen Schein des Urwüchsigen die ökonomischen und sozialen Dimensionen des Landlebens aufdeckt, womit in Kafkas Darstellung dörflichen Lebens der von Tönnies ins Spiel gebrachte schematische Gegensatz: »organische und traditionale Gemeinschaft einerseits, utilitaristische, kontraktuelle und mechanistische Gesellschaftsformation andererseits« (Vogl 1990: 196f.) dynamisiert und infrage gestellt wird.

Auch nachdem der Erzähler die Schwelle zum dörflichen Raum übertreten hat, hat er damit noch längst kein Gastrecht erworben und erfährt sich weiterhin als unerwünschter Fremder: »ich war doch bei Fremden und hatte keinen Anspruch hier gelassen zu werden« (KKAT 651f.). Wenn die Bauernfrau ihren Mann ins Haus beordert: »Komm doch schon nach Hause [...] warum kommst du nicht?« (KKAT 646), werden Legitimations- und Zugehörigkeitsrituale als gemeinschaftsbildende Ordnungsmodelle im Sinne Gerhard Neumanns (2013: 169) geltend gemacht und so die für den Ankömmling unüberschreitbare Schwelle zum familiären Innenraum bekräftigt, von dem er ausgeschlossen bleibt. Er bleibt ein Fremdling als jemand, der nicht zum Haus gehört und im Vakuum der Exterritorialität, in einem Niemandsland sein Dasein fristet. Der Blick von draußen in die Privatheit und Intimität der sozialen Innenräume, der als die »Urzelle« von Kafkas Schreiben geltend gemacht wurde (vgl. Stadler 2019: 51f.), gewährt nur ferne Einblicke in das dörfliche Interieur:

»ein paar Schritte vor dem Haus sah ich durch die offene Tür im ersten Raum zwei große alte Leute, Mann und Frau nebeneinander, die Gesichter der Tür zugewendet, aus einer Schüssel irgendeinen Brei essen. [...] Die zwei Alten hatten ihre Löffel in den Brei gesteckt, sich auf ihrer Bank zurückgelehnt und sahen mich schweigend an. Sehr gastfreundlich war ihr Benehmen nicht.« (KKAT 649f.)

Das schweigsame Ritual des Essens erscheint als eine fremde und sinnentleerte gestische Sequenz.<sup>4</sup> Die »Auflösung des Geschehens ins Gestische«, wie sie Benjamin (1977: 418) in Kafkas Texten ausmacht, verweist auf die szenisch-theatrale Verfasstheit des dörflichen Erzählraums und darauf, dass Kafka – hier wie so oft in den Tagebuchaufzeichnungen – einen theatralen Raum konstruiert (vgl. Sommerfeld 2013: 224-231; Sommerfeld 2014: 53-57), in dem die Türschwelle die Rampe zum

---

4 »Das Gestische ist«, wie Andreas Kilcher (2014: 149) schreibt, »eine nicht mehr sinnfällige Handlung, eine Haltung ohne Handlung, bloße Bewegung [...]«

Bühnenraum markiert. Der Text eröffnet so »ein experimentelles Feld, in dem die Welt wie auf einer Bühne für das gestische Spiel eingerichtet wird, ein Spiel, das die Figuren ausschließlich in ihrem äußeren Habitus, ohne jede psychologische insight erfasst.« (Schiffermüller 2011: 98) Zwar wird ein Deutungsimpuls offengehalten, der ›Zuschauer‹ bleibt jedoch auf unsichere Auslegungen des Geschehens angewiesen, wobei diese Unsicherheit durch die ausgeklügelte Lichtregie verschärft wird, mittels deren Kafka seine Erzählbühne entwirft, auf welcher die Szene nur schwach erleuchtet ist und Unschärferelationen hervortreten lässt. Die Fremdheit des Eindringlings wird damit durch die theatralen Raumeffekte noch einmal bestätigt.

Auch über das Wechselspiel der sich gegenseitig belauernden Blicke wird der Erzähler in ein theatrales Setting verstrickt. Wie alle Figuren Kafkas befindet er sich im Spannungsverhältnis von fremden Blicken und eigenem Auftreten, das nicht nur die Topografie einer sozialen Realität suggeriert; die Reflexivität des Blicks, in der Sehen zugleich gesehen werden heißt, stellt Kafkas Akteure vielmehr – wie Joseph Vogl (1990: 15) zu bedenken gibt – »auf einen doppelten Boden, über den sich jeder Raum zum Bühnenraum umordnet [...]. Unversehens wandeln sich der Ort des Geschehens zum Schauplatz, Landschaften zur Kulisse, Gegenstände zu Requisiten, Figuren zu ›Schauspielern‹ und ›Komödianten‹.« Kafkas Erzähler wird zu einem Schauspieler, der sich in den theatral-sozialen Konstellationen zurechtfinden muss und die ruralen Räume erweisen sich als Teil von Kafkas »Welttheater«, in dem der Mensch – das hatte schon Benjamin (1977: 422) erkannt – »von Haus aus auf der Bühne« steht, auf der sich in Abhängigkeit von den Blicken der Einheimischen das Drama der Selbstbehauptung vollzieht. Wie Andreas Kilcher in seiner Relektüre von Walter Benjamins Kafka-Essay pointiert, markiert dieses alle intersubjektiven Relationen umgreifende ›Welttheater‹ den Übergang vom ästhetischen zum sozialen Theater:

»Dieses Theater kennt kein Außen und Innen, kein Anfang und Ende. Es ist vielmehr die irreduzible Immanenz eines unabschließbaren Spiels. Es ist der Übergang von Theater zur Theatralität, die Expansion des ästhetischen zu einem sozialen und anthropologischen Theater als der *conditio humana* schlechthin.« (Kilcher 2014: 151)

Die Szenerie konstituiert sich damit als die im 1. Quartett beschworene »einfache[] Bühne« (KKAT 69), die überall installiert werden kann und auf der das immer gleiche soziale Drama einer »halt- und bodenlosen Existenz« (Schiffermüller 2011: 16) aufgeführt wird, die sich an der Schwelle zur Gemeinschaft verhakt. Entsprechend sieht Vogl (2008: 100) in Kafkas Texten »eine Art Schwellenkunde« am Werk, wie sie für Benjamins Passagenwerk in Anschlag gebracht wurde; Kafkas Werk – so sein Befund – »hat sich einem Zauder-Verfahren verschrieben, dessen Produktivität [...] im Aushalten einer Schwellenwelt besteht.« (Ebd.: 104)

In der Tagebuchskizze VERLOCKUNG IM DORF ergibt sich damit die paradoxe Konstellation einer sich fortwährend verschiebenden Schwelle: Der Fremde befindet sich im dörflichen Raum und wird ins Haus eingelassen, »ohne vorläufig die Schwelle zu überschreiten« (KKAT 649). Innerhalb des Hauses, in dem er Obdach findet, nicht von ungefähr auf dem Dachboden als dem Ort der glücklichen Träume und der Intimität (vgl. Bachelard 1987: 43-49), eröffnet sich im Dunkel der Nacht am Übergang von Wachbewusstsein und Traum eine weitere – diesmal hell erleuchtete – Bühne, auf der das Schauspiel einer idyllischen Gemeinschaft inszeniert wird, von der er ausgeschlossen bleibt: »Plötzlich leuchtete es hell auf. In einem vor uns sich öffnenden Zimmer mit einigen weit offenen Fenstern saß bei einem Tisch eine zarte Frau und schrieb beim Licht einer großen Lampe. [...] Ich blieb vor der Türe im Schatten.« (KKAT 655) Wiederum wird in Kafkas Text eine Theaterkulisse aufgebaut, auf der sich mit der am Tisch schreibenden, von einer Schar von friedlich schlafenden Kindern und Tieren umgebenen Frau das Sehnsuchtsbild familiärer Verbundenheit entfaltet – durch das ambivalente Bild der offenen Tür in eine unerreichbare Ferne gerückt.

## AMBIVALENTE LANDRÄUME: DIE TAGEBUCHSKIZZEN AUS DER ZÜRAUER ZEIT

Kafkas Tagebuchaufzeichnungen aus seiner Zeit in Zürau, wo er nach dem Ausbruch der Tuberkulose im August 1917 auf dem Pachtgut seiner Schwester Otla eine intensive Begegnung mit ruralen Räumen erlebt, etablieren zunächst einen Gegensatz zu der Entfremdungserfahrung der Erzählskizze VERLOCKUNG IM DORF, indem sie die Teilhabe am Landleben seiner Zeit in Aussicht stellen. Aus Kafkas Briefen wissen wir vom freundlichen Einvernehmen mit der Landbevölkerung, und dies, obwohl er den Dialekt, die vernakulare Sprache der Einheimischen kaum versteht.<sup>5</sup> Durch die

---

5 Vgl. etwa den Mitte/Ende Oktober 1917 geschriebenen Brief an Felix Weltsch: »Meine Beziehungen zu den Menschen hier sind so locker; das ist schon gar kein Erdenleben mehr. Ich begegne z. B. heute abend auf der finstern Landstraße zwei Menschen; Männern, Frauen, Kindern, ich weiß nicht; sie grüßen, ich danke; mich haben sie vielleicht an meinem Mantelumriß erkannt, ich wüßte wahrscheinlich auch bei Licht nicht, wer sie sind, jedenfalls erkenne ich sie an der Stimme nicht, das scheint bei dialektsprechenden Menschen überhaupt unmöglich zu sein. Nachdem sie mich passiert haben, dreht sich einer um und ruft: »Herr Hermann (so heißt mein Schwager, ich habe also den Namen übernommen), habens ka Zigaretten?« Ich: »Leider nein«. Damit ist es vorüber; Worte und Irrtümer der Abgeschiedenen. Ich wünsche mir, so wie ich jetzt bin, nichts Besseres.« (Kafka 1975: 187)

Schwester vermittelt, wird er als einer der ihren erkannt und erlebt das Glück der Zugehörigkeit zur ländlichen Gemeinschaft, ein zwangloses Miteinander in gemeinsamen Räumen, das Kafka genügt, um sich im »Grenzland von Einsamkeit und Gemeinschaft« (KKAT 871) einzurichten. Das in Zürau angelegte Schreibheft steht daher ganz im Zeichen von Hoffnung und Neuanfang: »Du hast soweit diese Möglichkeit überhaupt besteht, die Möglichkeit einen Anfang zu machen. Verschwende sie nicht.« (KKAT 831) Neben der Niederschrift seiner Aphorismen entstehen im 12. Quartheft Notizen, in denen er seine Eindrücke verarbeitet und mit Blick auf das eigene Erzählen zu prägnanten Skizzen ländlicher Topografien verdichtet.

In Zürau kommt Kafka mit der Realität der ländlichen Lebensweise in Berührung: Die durch den Krieg verschlimmerten ökonomischen Zwänge der Landwirtschaft rücken in den Blick und grundieren die Tagebuchnotizen. Er erfährt die Unbill des Landlebens und die Beschwerlichkeit der landwirtschaftlichen Arbeit, an der er aufgrund seiner krankheitsbedingten körperlichen Schwäche nur eingeschränkt teilhaben kann. Da zur dörflichen Sozietät nur gehört, wer sich nützlich macht und durch eigener Hände Arbeit zum Gemeinwohl beiträgt, verschärft der Landaufenthalt auf dem Gut Ottlas zunächst die prekären Umstände seiner parasitären Existenz angesichts einer »Gesellschaft, die auf Arbeit und Ökonomie basiert« (Serres 1981: 141) und in der er auf Kosten anderer, vor allem der geliebten Schwester lebt. Umso euphorischer wird in den Tagebucheinträgen das beglückende Erlebnis protokolliert, sich an der landwirtschaftlichen Arbeit zu beteiligen und damit Teil eines bäuerlichen Kollektivs zu werden, das sich über einfache Arbeiten konstituiert: »Füttern der Ziegen, von Mäusen durchlochstes Feld, Kartoffelklauen (›Wie der Wind uns in den Arsch bläst‹), Hagebuttenpflücken« (KKAT 840). Die Erfahrung gemeinsamer Arbeit wirkt dem niederdrückenden Bewusstsein einer parasitären Daseinsweise entgegen und legitimiert die Zugehörigkeit zur ländlichen Gemeinschaft.

Bereits in den Reisetagebuchnotizen aus dem Naturheilsanatorium Jungborn, in dem sich Kafka vom 28. Juni bis zum 6. Juli 1912 aufhielt, werden rurale Räume durch gemeinschaftliche Arbeit konstruiert, wenn der Lungenpatient voller Enthusiasmus vermerkt, dass er bei der Kirschenerte sowie beim Mähen des Grases geholfen habe: »Heu aufgeladen« heißt es am 12. Juli, und zwei Tage später am 14. Juli: »Kirschen gepflückt auf der Leiter mit Körbchen. Hoch im Baum oben gewesen.« (KKAT 1045) Mit der Arbeit in der Natur ist ein Gefühl der Freiheit verbunden, das als Raum-Entgrenzung erlebt wird.<sup>6</sup> In seiner »nach 3 Seiten freien Hütte«

---

6 Daher hat es eine eigene Logik, wenn ein aufdringlicher Mitpatient, der Kafka zu Leibe rückt und seinen Raum einengt, sich als »Landvermesser« (KKAT 1046) zu erkennen gibt. Es handelt sich hier womöglich bereits um einen Verweis auf das Schreibprojekt des Schloss-Romans.

imaginiert er sich als souveräner »Hausbesitzer« (KKAT 1040), und bei seinen Spaziergängen erlebt er ein geradezu euphorisches Raumgefühl und hält es in Skizzen fest, die Bewegtheit und eine schwebende Losgelöstheit evozieren: »Der rote Boden und das von ihm sich ausbreitende Licht. Das Sichaufschwingen der Stämme. Die schwebenden breiten flachbelaubten Äste der Buchen.« (KKAT 1053)

Der Landaufenthalt in Zürau nach der Diagnostizierung der Tuberkulose bedeutet für Kafka Freiheit von den Zwängen städtischen Lebens, die auch hier in Raumerfahrungen von Weite projiziert wird. Auf dem Lande findet Kafka die ersehnten offenen Räume, in die er sein Schreiben einbilden kann. Aus dem am Zürauer Ringplatz gelegenen Haus der Schwester eröffnet sich ein Blick auf die umgebenden Felder: »die Aussicht aus Ottlas Fenster in der Dämmerung, drüben ein Haus und hinter ihm schon freies Feld« (KKAT 842). Bei seinen Erkundungsgängen nimmt er die ländliche Umgebung als einen auf der Achse eines Natur-Kultur-Kontinuums angesiedelten Schwellenraum wahr, der sich dem natürlichen Raum angleicht und zivilisatorisches Terrain zurückerobert: »O schöne Stunde, meisterhafte Fassung, verwilderter Garten. Du biegst aus dem Haus und auf dem Gartenweg treibt dir entgegen die Göttin des Glücks« (KKAT 831). Kafka ersinnt hier poetische »Bilder des glücklichen Raumes« (Bachelard 1987: 25), in denen Wahrnehmung und Einbildungskraft ineinandergreifen. Die abgeschrittenen Wege werden durch die Praxis des Gehens in einen Raum fußläufiger Entfernungen verwandelt, der in der Bewegung erschlossen bzw. im Sinne von Michel de Certeau (1988: 188-190) performativ erzeugt wird und in dem glücksverheißende Begegnungen möglich sind.

Die Verortungen im Raum sind an explorierende Bewegungen geknüpft, in denen Sehen, Gehen und Schreiben enggeführt werden (ein Großteil der Notate entsteht bei Waldspaziergängen, auf der Landstraße). Die Bewegung im Raum wirkt erfüllend auf die Schreiberfahrung zurück und sekundiert einem Schreibvollzug, in dem ein sich weitender Horizont abgetastet werden soll. Die Aufzeichnungen entfalten ein Schreiben ins Offene, in stets sich neu auffaltende Räume hinein und visieren eine Schreibbewegung an, die sich in Räume einzeichnet, die erst im Schreiben geschaffen werden (vgl. Sommerfeld 2014: 52). In diesem offenen Prozess der räumlichen Situierung wird der statische Charakter des Raums ausgehebelt, der zu einer dynamischen, prozessualen Größe wird. Ähnlich wie de Certeau (ebd.: 218) erlebt Kafka den Raum als »ein Geflecht von beweglichen Elementen«, als »von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.« Seine Notizen zeugen von der Sehnsucht nach einem den Lebensraum radikal entgrenzenden, nicht vollständig kartierbaren Raum von Bewegungen und Gemeinschaften. Indem er Topografien der fließenden Bewegung des Gehens überantwortet, inszeniert Kafka eine Poetik des Transitorischen, in der Konzeptualisierungen des Raums aufgelöst und habitualisierte Raumerfahrungen neu zur Disposition gestellt werden. Die Bewegung des Gehens wird so zu einer elementaren und transgressiven Geste der Auseinandersetzung mit kulturell codierten Orten, in deren Zuge Kafka die ruralen Räume von Zürau

gleichsam neu erfindet. Wie in der fiktionalen Skizze *VERLOCKUNG IM DORF* entsteht ein imaginärer Raum, der im Modus von Sehnsüchten und Tagträumen über die realen Topografien geblendet wird (vgl. Piatti 2008: 128f) und in dem Realität und Vorstellung, Erfahrung und Phantasie die verschiedensten Überlagerungen und Rückkoppelungen eingehen (vgl. Piatti 2010).

Das Dorf wird dabei zu einem Raum der Wege und Verbindungen, des weiten Blicks von oben und somit zum Gegenteil des Labyrinths. Konstruiert wird er von einem erhöhten Standpunkt am Fenster aus, der einen panoramahaften Überblick gewährt: »Der Dorfplatz hingegeben der Nacht. Die Weisheit der Kleinen, Vorherrschaft der Tiere. Die Frauen. – Kühe mit äußerster Selbstverständlichkeit über den Platz ziehend. Mein Sopha über dem Land.« (KKAT 832) Solche kontemplativen Tableaus aus der Vogelschau, in die harmonische Form eines Haiku gegossen, bilden eine ideale Raumordnung der friedlichen Ko-Existenz von Menschen und Tieren ab. Es werden ländliche Genrebilder einer urtümlichen, mit dem Boden verwachsenen Gemeinschaft durchgespielt, jenseits gesellschaftlicher Regelungen und sozialer Hierarchien: »Kunz und Frau, auf ihren Feldern, auf dem Abhang gegenüber meinem Fenster.« (KKAT 842) Der versonnene Blick aus dem Fenster im Modus epiphantischer Wesensschau soll beruhigende Augenblicke des Innehaltens ermöglichen, in denen Welt und Subjekt im Moment der Wahrnehmung korrelieren und das selbstbewegte Spiel der Blicke von Kafkas ›Welttheater‹ zum Stillstand bringen oder zumindest für einen Glücksmoment aussetzen. Durch ihre Rahmung verleihen die Fensterblicke dem Wahrgenommenen Bildcharakter (vgl. Stadler 2019: 152), und die Begrenzung des Gesichtsfeldes lässt einen Wirklichkeitsausschnitt entstehen, in dem sich ein vereinzelter Eindruck zur Vision hin öffnet. Indem sie die Überblendung betrachteter Räume und imaginärer Sehnsuchtsbilder ermöglichen, fungieren Kafkas Fensterblicke als Scharnierstelle zwischen inneren und äußeren Räumen (vgl. Sommerfeld 2013: 294) und umspielen die Schwelle zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit.

Aus diesen fragilen, sich »auf der Fensterkante« (Stadler 2019: 145) konstituierenden Raumvisionen entwickelt Kafka die Utopie einer auf ethischen Prinzipien gründenden ländlichen Sozietät und träumt davon, wie er in einem seiner letzten Briefe an Felice Bauer schreibt, »die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft [zu] überblicken, [...], sittliche Ideale zu erkennen, sie auf einfache Vorschriften zurückzuführen« (KKAT 839)<sup>7</sup>. Die hier entworfene sittliche Gemeinschaft ist ein Gegenbild zur hierarchischen Ständeordnung des Natursanatoriums Jungborn mit seinen »Bedienstete[n]«, »traurig wie vielleicht alles Volk, das sich unter Herrschaften bewegt. Trauer der Haustiere.« (KKAT 484) In den Zürauer Tagebuchnotizen wird

---

7 Der im Tagebuch erwähnte und teilweise exzerpierte Brief lässt sich nachlesen in: Kafka (1976: 755).

ein utopisches Bild ländlicher Gemeinschaften umrissen, in denen die Standesunterschiede aufgehoben sind.

Das in Zürau skizzierte Idealbild einer in ruralen Räumen wurzelnden Lebensweise entfaltet Kafka in einer Reihe kurzer Porträts der Landbewohner, einer Sequenz von close-ups, welche die Distanz der Vogelperspektive ablösen und Begegnungen mit Einheimischen in dörflichen Interieurs festhalten. Die Miniaturen schreiben sich in die serielle Produktion von Menschendarstellungen innerhalb der Quarthefte ein, die aus alltäglichen Schreibübungen hervorgehen und das Tagebuch als »Atelier der narrativen écriture« (Le Rider 2002: 62) hervortreten lassen.<sup>8</sup> In diesen »Mikrogrammen sozialen Lebens« (Schiffermüller 2011: 86-92) werden ländliche Genreszenen durchgespielt und minutiöse Beschreibungen ruraler Räume geliefert, in denen sich die Konturen der bäuerlichen Lebenswelt abzeichnen und dabei auch soziale Verhältnisse reflektiert werden.

Die Zürauer Bauern werden als bodenständige Landbewohner gezeichnet; mental sind sie in den Räumen der Habsburger Monarchie zu Hause – die die Bauernstuben schmückenden Konterfeis des Kaisers Franz Josef in der Kapuzinergruft werden subtil vermerkt (KKAT 840). Imperiale Weltanschauungen werden in Güte und Freundlichkeit umgedeutet, um das idealisierte Bild des Bäuerlichen nicht revidieren zu müssen: »Bauer K. (mächtig, überlegene Erzählung der Weltgeschichte seiner Wirtschaft, aber freundlich und gut).« (KKAT 840) Als Zwischenbilanz ergibt sich als »Allgemeiner Eindruck der Bauern« ein Bild von edlen Menschen, die ihre Landarbeit »so weise und demütig eingerichtet haben, daß sie sich lückenlos ins Ganze fügt und sie vor jeder Schwankung und Seekrankheit bewahrt werden, bis zu ihrem seligen Sterben. Wirkliche Erdenbürger.« (KKAT 840) Die Verwurzelung im Raum wird hier zum Remedium gegen die »Seekrankheit auf festem Lande« (KKAD 389) hochstilisiert, wie sie in Kafkas GESPRÄCH MIT DEM BETER die moderne Weltenerfahrung umschreibt. Kafkas Aufzeichnungen scheinen dem durch den Zerfall des Habsburger Reichs geweckten Bedürfnis nach archaischen, mythisierenden oder symbolistischen Reterritorialisierungen nachzugeben,<sup>9</sup> indem sie das Landleben mit vormodernen, archaisierenden Zügen ausstatten und ihm somit seine soziale und gesellschaftliche Dimension entziehen.

Das hinter die Moderne zurücktretende Bild bäuerlichen Lebens, das mit dem im LANDARZT anvisierten Ziel konvergiert, »die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche [zu] heben« (KKAT 838), wird jedoch mit Blick auf das eigene Schreiben verworfen. Selbst noch Dickens Romane mit ihren »Klötzen roher«, vereindeutigender Charakterisierung sowie den schematisierenden Versatzstücken der Handlungsräume

---

8 Zweifelsohne sind die Tagebuchaufzeichnungen dieser Zeit auch im Umfeld der explizit erwähnten Arbeit am LANDARZT-Zyklus zu sehen (vgl. KKAT 838).

9 Zu einer umfassenden Darstellung vgl. Wolf (2012: 62-76).



werden Kafka zum Negativmodell des Erzählens, und die »glatte Dickens-Nachahmung« seines Romanprojekts DER VERSCHOLLENE soll nun aus der Sicht des Epigonen, »bereichert um die schärferen Lichter, die ich der Zeit entnommen«, verifiziert werden (KKAT 841). Die auf diese Ansätze einer Diskursivierung des Erzählens folgenden narrativen Fingerübungen werfen ein gnadenlos ›scharfes Licht‹ auf das Landleben und verwirklichen zugleich das Schreibkonzept einer gebrochenen Darstellung ländlicher Räume aus der unhintergehbaren Position der Moderne heraus:

»Beim Bauern Lütner. Die große Diele. Theatralisch das Ganze. Er nervös mit Hihi und Haha und Auf-den-Tisch-Schlagen und Armheben und Achselzucken und Bierglasheben wie ein Wallensteiner. Daneben die Frau, eine Greisin, die er als ihr Knecht vor zehn Jahren geheiratet hat. Ist leidenschaftlicher Jäger, vernachlässigt die Wirtschaft. Riesig die zwei Pferde im Stall, homerische Gestalten, in einem flüchtigen Sonnenschein, der durch das Stallfenster kam.« (KKAT 841f.)

Mit solchen Erzählentwürfen begibt Kafka sich – um noch einmal Deleuze und Guattari zu bemühen – an »Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung« (Deleuze/Guattari 1976: 39) und findet sich im Raum der Sesshaften wieder, in den soziale Ordnungen eingekerbt sind. Dabei tritt die »rituelle Zwangsstruktur« (Neumann 2013: 168) des Landlebens zutage, in dem jedem sein Platz in der Hierarchie zugewiesen ist: Die mentale Enge ruraler Lebensräume, die polternde Redeweise des als primitiv und abstoßend gezeichneten Bauern, seine Grobheit und die sich in der Leidenschaft für das Jagen offenbarende untergründige Gewalt, welche einen Kontrapunkt zur friedvollen Landwirtschaft setzt, sowie die eingeschüchterte, in ihr Schicksal ergebene Frau – all dies fügt sich zum Gegenbild des sozialutopischen Entwurfs einer idealen, von ethischen Grundsätzen geleiteten ländlichen Gemeinschaft. Kafkas Miniaturen bäuerlichen Lebens legen die hierarchische, patriarchalische Struktur ruraler Räume offen und lassen den dörflichen Mikroraum als ein Feld von Kräften und latenter Gewalt erkennbar werden, in das ökonomisch konnotierte Dynamiken von Dominanz und Unterwerfung eingelassen sind.<sup>10</sup>

Das in Kafkas Skizze exponierte Gewaltregiment gründet also in einem komplexen sozialen Gefüge: Dem dörflichen Raum ist (land)wirtschaftliche Zweckhaftigkeit eingeprägt, es geht um vertraglich, durch Eheschließung abgesicherte materielle Versorgung, Besitz und gesellschaftlichen Aufstieg. Der unerbittliche Blick Kafkas weigert sich also letztendlich, die ökonomischen, gesellschaftlichen und sozialen

---

10 Bereits in der fiktionalen Skizze VERLOCKUNG IM DORF werden patriarchale Verhältnisse modelliert, wenn Frauen von ihren Männern das Wort entzogen wird: »Offenbar wollte sie etwas antworten, aber ihr Mann sagte: ›Sei still!‹ und sie schwieg.« (KKAT 647)

Dimensionen des Landlebens auszublenen, die erst in einer kleinteiligen Lektüre des Textes erschließbar werden, womit der von Tönnies festgeschriebene Gegensatz zwischen urwüchsiger, traditionaler Gemeinschaft und moderner, künstlicher Gesellschaft Risse bekommt und die »Oppositionen [...] von Alt und Neu, Archaik und Modernität, ritueller Gemeinschaft und ökonomischer Assoziation« (Vogl 1990: 196) in Bewegung geraten. Die dörflichen Szenerien werden so zu ambivalenten Räumen, in die sich die Erfahrung der Moderne einschreiben lässt und die als theatrale Räume in Erscheinung treten. Die Beobachtungen ruraler Räume aus aller-nächster Nähe, aus einer parasitären Position innerhalb der Intimität der bäuerlichen Stuben heraus, werden als Theatererlebnis wahrgenommen und Verfahren der Theatralisierung unterworfen. Es wird ein Theaterraum mit seiner spezifischen Relationierung von Spielfläche und Zuschauerraum konstruiert, in dem die Praxis des Spiels sowie ein raumsetzender Rahmen beim Aufbau imaginärer Handlungsräume zusammenspielen und der Betrachter als Zuschauer in ein Bühnengeschehen involviert wird.

Theatralisierung kommt in der bühnengerechten Gestik der Akteure zum Tragen, womit sich auch Kafkas Miniaturen am Leitfaden des Gestischen lesen lassen. Wiederum begegnen wir der »Bühnenhaftigkeit von Kafkas Erzählwelt, den prägnanten Arrangements von Perspektivierung, optischer Durchgestaltung, Szeneneinrahmung und gestischer Auffälligkeit.« (Ebd.: 12) Die Aufmerksamkeit des Betrachters verlagert sich auf das Nonverbale und die szenische Verfasstheit des Erzählraums, die sich in den Posen der Akteure, dem exzessiven Spiel überexpressiver und raumgreifender Gebärden kundtut, deutet auf Kafkas Versuche hin, das Modell theatralischer Expressivität auf seine Literatur zu übertragen. Gesten werden dabei zum bevorzugten Beobachtungsort, aus größter Nähe betrachtete, theatralisch wirkende Abläufe von Bewegungsdetails verweisen auf einen verfremdenden Blick, mit dem das Verhalten der Dorfbewohner zur Schau gestellt wird. Es wird ein theatrales, vor allem jedoch soziales Schauspiel entfaltet, das die Mikrostrukturen ländlicher Lebenswelten szenisch anschaulich macht und in dem sozialutopische Visionen nur noch »als Travestie und Entstellung fortleben« (Schiffermüller 2011: 28). Die Gesten von Kafkas Figuren werden so als bloße Zerfallsprodukte eines vormodernen ländlichen Raums lesbar, deren Bedeutung sich letztlich entzieht.

Die Darstellungen bäuerlicher Welten sind also bei Kafka verschränkt mit inszenatorischen und verfremdenden Verfahren, welche die Ambivalenzen des Landlebens hervortreten lassen. Gerade die Zürauer Aufzeichnungen bezeugen somit das ambivalente Verhältnis Kafkas zur dörflich-ländlichen Lebenswelt seiner Zeit. Dabei entfalten seine Miniaturen ein kritisches Potenzial, das sich weder moralisch noch politisch vereinnahmen lässt und sich allein im »mimischen Scharfsinn« zeigt, in der »Sensibilität für das Spiel von Macht und Ohnmacht«, aber auch für die »melancholische Komik unangepasster Haltungen und Gebärden.« (Ebd.: 86) Der oben porträtierte Bauer wird so zu einem der »Komödianten« (Vogl 1990: 15) von Kafkas

›Welttheater‹: Durch Inkongruenzen, unerwartet hervortretende widersinnige Kontraste wie den Vergleich der Pferde mit homerischen Gestalten oder des bierglas-schwingenden Bauern mit der Schiller'schen Dramenfigur des Aufständischen Wallenstein wird ein hintergründig komisches Moment eingeführt, das zugleich das Diffundieren sozialer Ordnungen, die Delegitimierung von Herrschaft und die Kompensationsstrategien sozialer oder politischer Verlusterfahrungen mitreflektiert, die den Niedergang des Habsburgerreiches einläuten (vgl. Jahraus 2019: 153-172), und damit ganz beiläufig den habsburgischen Mythos zu entkräften sucht, wie ihn Claudio Magris (1966) beschrieben hat.

Der Eintritt des Parasiten Kafka in die soziale Realität ruraler Lebensräume bringt deren Antagonismen und Spannungen zum Vorschein. Den immanenten Widersprüchen des Habsburger Reiches begegnen die Tagebuchskizzen also letztendlich nicht mit Re-Mythisierung und Re-Territorialisierung ruraler Räume, sondern mit einem respektlosen Geist, der die Brüche innerhalb des idealen Bildes bäuerlichen Lebens hervortreten lässt und dabei die komischen Seiten ins Visier nimmt. Die Strategie der Übertreibung und der Aufblähung ins Absurde, mit der soziale Verhältnisse ausgedrückt und zugleich in ihrer Überzeichnung zum Bersten gebracht werden, folgt dem Wirkungskalkül des Slapsticks und lässt Kafkas Bauernporträts in eine karnevaleske Ambiguität rücken.

Das Theatrale wird hier als transgressive Praxis der Karnevalisierung ins Spiel gebracht, als imaginative Überschreitung des ritualisierten Geschehens innerhalb einer Gesellschaft aus einer liminalen Schwellenposition heraus. Der Tagebuchschreiber befindet sich in der liminalen Phase des sozialen Dramas im Sinne Victor Turners (1989: 95-139, 144ff.), er lässt sich verorten in einem labilen Schwellen- und Schwebezustand außerhalb der Sozialstruktur, wie sie auch dem Parasitären eignet und in dem die gewohnten Regeln außer Kraft gesetzt sind. Dabei werden Normen, Rollen und symbolische sowie kulturelle Bedeutungen durch Verfremdung in sich widersprüchlich gemacht und neu zur Disposition gestellt. Hierbei kommen Ironie und Entstellung, Experiment und Spiel zum Tragen (vgl. Bachmann-Medick 2006: 117). Kafkas Bilder ländlicher Räume sind damit theatrale Inszenierungen, wie sie Neumann (2013: 164f.) begreift, geprägt »von Phantasie, von Spiel, von Durchbrechung und Grenzüberschreitung [...] in einem improvisierten Bedeutungs-Theater.«

## FAZIT

Der Tagebuchschreiber Kafka, der aufgebrochen war, um rurale Landstriche zu erkunden, findet sich somit in theatralen Räumen wieder, in denen sich ein frei improvisiertes Spiel der Einbildungskraft entfaltet. Theatralität erfasst dabei, wie Benjamin erkannte, alle Räume sozialer Interaktion, sie gehört zur *conditio humana*, wenn

Menschen in Räumen aufeinandertreffen. Gerade in den Tagebuchaufzeichnungen – wo beides beständig ineinandergreift – bezeichnet Theatralität jedoch nicht nur eine Wahrnehmungsweise, sondern einen Darstellungsmodus, der von Spiellust und Experimentierfreude getrieben ist. In den Tagebuchheften montiert Kafka seine »einfache[] Bühne« (KKAT 69) und erfindet seine Akteure, so wie der Theaterdirektor, von dem im 12. Quartheft die Rede ist, »der alles von Grund auf selbst schaffen muss, sogar die Schauspieler muss er erst zeugen« (KKAT 906).

Dieser inszenatorische Charakter der performativ erzeugten Schauräume bekräftigt den Zwischenstatus der Tagebuchaufzeichnungen in der »Grauzone« (Piatti 2008: 19) zwischen dem Imaginären und dem Realen. Wenn reale Topografien sich in theatrale Räume verwandeln, so ist dies ein imaginativer Akt, der sich gegen landvermesserische Bemühungen stellt, indem er den ländlichen Raum ins Virtuelle hebt und kulturelle Bedeutungen neu zur Aushandlung stellt. Theater wird damit als liminoides Genre im Sinne Turners (1989: 28-94, insbesondere 69) wirksam, das für eine Dekonstruktion symbolischer Zuordnungen Raum schafft (vgl. Sommerfeld 2014: 57). In dieser Potenzialität, symbolische Codierungen des ländlichen Raums aufzubrechen, kann letztlich der Grund dafür vermutet werden, dass die theatrale Konstellation des Zuschauens und des Schauspiels die Leitfunktion für Kafkas erzählte Topografien übernimmt.

## LITERATUR

- Bachelard, Gaston (1987): *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Benjamin, Walter (1977): »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 409-438.
- Cassirer, Ernst (1975): »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«, in: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 17-35.
- De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen von Ronald Vouillé. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen von Burkhard Kroeber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): »Das Glatte und das Gekerbte«, in: Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Aus dem Französischen von Ronald Vouillé. Berlin: Merve, S. 657-693.

- Jahraus, Oliver (2019): »Kafka's Habsburg zwischen Bürokratie und Mythos«, in: Steffen Höhne/Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Köln: Böhlau, S. 153-172.
- Kafka, Franz (1975): Briefe 1902-1924. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1976): Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2002): »Gespräch mit dem Beter«, in: Ders.: Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. von Wolf Kittler/Hans-Gerd Koch/Gerhard Neumann. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 384-394.
- Kilcher, Andreas B. (2014): »Erlösung durch Spiel«, in: Nicolas Berg/Dieter Burdorf (Hg.): Textgelehrte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 143-158.
- Le Rider, Jacques (2002): Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne. Wien: Passagen.
- Magris, Claudio (1966): Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztory. Wien: O. Müller.
- Neumann, Gerhard (2009): »Chinesische Mauern und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen«, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83, S. 452-471.
- Neumann, Gerhard (2013): »Ritual und Theater. Franz Kafkas Bildungsroman ›Der Verschollene‹«, in: Ders.: Kafka-Lektüren. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 159-183.
- Piatti, Barbara (2008): Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein.
- Piatti, Barbara (2010): »Auf dem Weg zu einem literaturgeographischen System«, in: Recherches germaniques, HS 7. Online: <http://journals.openedition.org/rg/1862>.
- Schiffermüller, Isolde (2011): Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Serres, Michel (1981): Der Parasit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sommerfeld, Beate (2013): Zwischen Augenblicksnotat und Lebensbilanz. Die Tagebuchaufzeichnungen Hugo von Hofmannsthal, Robert Musils und Franz Kafkas. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Sommerfeld, Beate (2014): »›Der Handschuh stellt eine wüste Gegend vor‹ – Prag als poetisch vermessener Innenraum in Franz Kafkas Tagebuchaufzeichnungen«, in: Elżbieta Nowikiewicz (Hg.): Literarische Topografien in Ostmitteleuropa bis 1945. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 47-62.
- Stadler, Ulrich (2019): Kafkas Poetik. Zürich: De Gruyter.
- Tönnies, Ferdinand (1963): Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie [1887], 8., verbesserte Auflage. Leipzig: Hans Buske Verlag 1935, Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Turner, Victor (1989): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Vogl, Joseph (1990): Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München: Wilhelm Fink.
- Vogl, Joseph (2008): Über das Zaudern. Berlin: diaphanes.
- Wolf, Michaela (2012): Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.



# »Von Mäusen durchlohtes Feld«

Kafkas Mäusebriefe aus Zürau und andere Texte

über das »stumme lärmende Volk«

---

EVA HAUDE

## EINFÜHRUNG

Ländlicher als der Erzähler aus Kafkas 1914 im Tagebuch notierten Erzählung ERINNERUNGEN AN DIE KALDABAHN wohnt wohl kaum eine menschliche Figur der Kafkaschen Erzähwelt. Seine Hütte steht in der russischen Einöde am Ende einer niemals fertiggestellten und inzwischen fast völlig aufgegebenen Bahnlinie, die ursprünglich nach Kalda führen sollte.<sup>1</sup> Kalda liegt allerdings noch »eine ganze Tagereise« (KKAT 549) entfernt und die umliegenden »fünf Dörfer« sind »jedes einige Stunden sowohl von der Station, als auch von den andern Dörfern entfernt.« (ebd.: 551) An diesem Ort arbeitet der Erzähler als Stationswächter. Seine Hütte ist aus Brettern zusammengezimmert, hat nicht einmal einen Fußboden und ist spärlich möbliert. Wenn er einer seiner Verpflichtungen nachgeht und die Gleise vor der Station pflegt, kann er seine Hütte bei klarem Wetter noch aus fünf Kilometern

---

1 Bernd Neumann bezeichnet Kalda nicht weiter kommentiert als »fiktiv« (Neumann 2007: 45). Matthias Lorenz führt das Buchstabenspiel vor, durch welches sich der Name Kafka – analog zur Konstruktion des Familiennamen Samsa in der VERWANDLUNG – in Kalda widerspiegelt (Lorenz 2017: 508). Einen realen Ort namens Kalda, auf den sich Kafka hier beziehen könnte, scheint es in Russland nicht gegeben zu haben. Zwar gibt es zwei Dörfer dieses Namens im heutigen Estland, die bis 1918 zum Russischen Reich gehörten, die Beschreibungen der Landschaft evozieren allerdings eher sibirische Assoziationen. Die Peripherie des Settings wäre durch diesen Bezug dennoch weiter überspitzt, wenn es sich beim nächstgrößeren Ort, der für die Bahnlinie sogar namengebend ist, um ein kleines Dorf handeln sollte.



Entfernung<sup>2</sup> sehen, da das Land »ganz flach« (ebd.: 686) ist. Es ist nicht verwunderlich, dass ein in solcher Umgebung erbauter Wohnsitz zwar nur selten von Menschen, dafür aber umso häufiger von Tieren heimgesucht wird. Der Erzähler weiß zu berichten, dass es in der Gegend Wölfe und Bären geben soll (ebd.: 689), diese schleichen sich aber nur metaphorisch durch den schließlich bei ihm auftretenden »Wolfs-husten« (ebd.: 693) in seinen Körper ein und bleiben in ihrer eigenen Körperlichkeit verborgen. Statt ihrer wird der Text aber von »eigentümliche[n] große[n] Ratten« (ebd.: 689) besiedelt,<sup>3</sup> die in die Hütte des Erzählers einzudringen versuchen.

»Einmal in einer warmen Nacht, gieng ich, als ich wieder diese Krallen arbeiten hörte, vorsichtig, ohne ein Licht anzuzünden hinaus um das Tier selbst zu sehn. Es hatte den Kopf mit der spitzen Schnauze tief gesenkt, fast zwischen die Vorderbeine eingeschoben um nur möglichst eng an das Holz heranzukommen und möglichst tief die Krallen unter das Holz zu schieben. Man hätte glauben können, jemand halte in der Hütte die Krallen fest und wolle das ganze Tier hineinzieln, so sehr war alles angespannt. Und doch war auch alles mit einem Tritt beendet, durch den ich das Tier totsclug. Ich durfte bei völligem Wachsein nicht dulden, daß meine Hütte, die mein einziger Besitz war, angegriffen wurde.« (Ebd.: 690f.)

Bernard Dieterle hat auf die Nähe des Erzählfragments zu unterschiedlichen Texten des Spätwerks hingewiesen, etwa zum SCHLOSS, dessen Protagonist ebenfalls in die ländliche Fremde zieht oder zum BAU, dessen paranoide Bedrohungsphantasie in der eben zitierten Passage bereits vorweggenommen ist (vgl. Dieterle 2010: 266). Kári Driscoll hat außerdem formuliert, dass die ERINNERUNGEN AN DIE KALDABAHN »auf quasi unheimliche Weise« (Driscoll 2015: 32) an die »Mäusenacht« Kafkas in Zürau erinnern, die bekanntlich als Kern der in Kafkas Werk wirksamen, von Walter Sokel sog. »Mäusemetapher« verstanden wird (Sokel 1976: 567). Unheimlich deswegen, weil Kafka den Text drei Jahre vor der besagten Mäusenacht niedergeschrieben hat.

Karl-Heinz Fingerhut hat versucht, diese Unheimlichkeit dadurch aufzulösen, dass er die heftige angsterfüllte Reaktion Kafkas auf das Auftreten der Mäuse in

- 
- 2 Der Umstand, dass »5 Tagesreisen mit dem Wagen« (KKAT 549), »5 km« (ebd.: 686) weite Sicht und umliegende »fünf Dörfer« (ebd.: 551) zur ungefähren Kartierung der Gegend benannt werden, offenbart einen zahlensymbolischen Gehalt der Erzählung.
  - 3 Auf der Suche nach einem realen Vorbild dieser Tiere findet sich in BREHMS TIERLEBEN, das Paul Heller (1989) als maßgebliche Quelle für Kafkas Tierbeschreibungen nachgewiesen hat, eine Beschreibung der Wanderratte – die »um ein beträchtliches größer« sei als die hierzulande ursprünglich heimische Hausratte, »nämlich einschließlich des 18cm messenden Schwanzes 42cm lang«. Ihr wird die Herkunft aus Asien bescheinigt, von wo aus sie über die »kaspischen Lände[r]« nach Turkmenistan »wohl die russische Bahn verschleppt haben wird« und die sich seitdem nach Westen hin verbreitete (Brehm 1890: 497f.).

seinem Zürauer Zimmer in logischer Folge des von ihm selbst Jahre zuvor verfassten Textes versteht. Die ERINNERUNGEN AN DIE KALDABAHN werden damit zu einer Art Lehrstück darüber, was passiert, wenn man das »Zeichen« eindringender Ratten (Fingerhut 1969: 73) nicht ernst nimmt – ein Fehler seines literarischen »Gegenbild[es]« (ebd.: 71), den Kafka in Zürau laut Fingerhut nicht wiederholen will und daher die Nächte aufmerksam durchwacht.

Derartige Unterstellungen lassen sich vermeiden, wenn man weder die Kaldabahn noch die Mäuseerfahrungen Kafkas in Zürau als Ursprungsszene begreift, sondern beide als Niederschlag derselben Strukturen und kulturhistorischen Zusammenhänge versteht, die sich in verschiedenen Textformen kristallisieren konnten. Auch die Vorwegnahme des »Wolfshusten[s]«, der den Stationswächter der Kaldabahn schließlich in die Knie zwingt und der vorahnungsvoll das Ende von Kafkas eigenem Leben zu spiegeln scheint, kann auf diese Weise verständlich gemacht werden. Dass die Erkrankung Tuberkulose, die Anfang des 20. Jahrhunderts für den Tod jedes vierten Erwachsenen verantwortlich zeichnete (vgl. Türk 2018: 46), auch für Personen ein bedeutsames Thema war, die nicht oder noch nicht daran erkrankt waren, steht wohl außer Frage.<sup>4</sup> Dem dennoch auffälligen Umstand, dass das Auftreten einer tödlichen Lungenerkrankung und die Belagerung einer ländlich gelegenen Wohnstätte durch Mäuse und Ratten sowohl innerhalb der Erzählung ERINNERUNGEN AN DIE KALDABAHN als auch in Kafkas eigener Biographie nachweisbar ist – und zwar in dieser Reihenfolge – möchte ich im Folgenden nachgehen.

## BEDROHTE KÖRPER

Obwohl sich bereits vor der ungeheuren Zäsur der Tuberkulosediagnose im September 1917 Spuren von Mäusen in Briefen und Erzähltexten Kafkas nachweisen lassen, steht es außer Frage, dass die besondere Fokussierung auf die Mäusethematik ab 1917 in direkter Folge seiner Diagnose zu verstehen ist.

Wie Johannes Türk dargelegt hat, lag 1917 die einzige Hoffnung auf Heilung einer Tuberkulose im Besuch eines Sanatoriums. Man nahm an, dass Orte in gewisser Höhenlage dem Körper eine Immunität gegen die Krankheit verliehen (vgl. Türk 2018: 47). Kafka hatte bereits zuvor in unterschiedlichen Zusammenhängen ausgiebige Bekanntschaft mit Sanatorien und Naturheilanstalten gemacht. Nach der Diagnose der Lungentuberkulose fuhr er aber statt ein »[m]äuseloses Sanatorium«

---

4 Bernd Neumann wirft die Frage auf, ob sich im »Wolfshusten« des Kaldabahn-Fragmentes bereits Kafkas eigene, »sich anbahnende« Lungenerkrankung offenbaren könnte, die bereits vor dem Blutsturz von 1917 spürbare Effekte gehabt haben könnte (vgl. Neumann 2007: 45).

aufzusuchen – wie von Max Brod zwischenzeitlich empfohlen<sup>5</sup> – zu seiner Schwester Ottila, die in Nordböhmen im 350-Seelen-Dorf Zürau einen Bauernhof bewirtschaftete.

Die Zürauer Zeit wird in der Forschungsliteratur als besonders deutliche Antithese zu Kafkas Leben in Prag verstanden. Teilweise ist dieses antithetische Verhältnis durch die frisch diagnostizierte Erkrankung bedingt, die ihn dazu veranlasste, einige grundlegende Veränderungen herbeizuführen, etwa seine Verlobung mit Felice Bauer endgültig aufzulösen oder seine Arbeit bei der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt vorübergehend niederzulegen. Diese Ereignisse sind zwar nicht primär, aber gewissermaßen sekundär an den Wechsel seiner Wohnstätte gebunden. Als maßgeblicher Grund für die Reise nach Zürau kann die Krankheit auch strukturell nicht von den ländlichen Begebenheiten isoliert betrachtet werden. Tatsächlich erklärt sich der Umstand, dass Kranke zu Kafkas Zeiten in Sanatorien im ländlichen Raum versammelt wurden, nicht nur daraus, dass die Höhe oder Landluft für heilsam gehalten wurde, sondern auch dadurch, dass es aus einer ›Global Health‹-Perspektive vernünftig erschien, die Kranken aus den beengten Verhältnissen der Städte zu entfernen, um dort die Ansteckungsgefahr zu reduzieren (vgl. Türk 2011: 150). Nicht nur die Städter, auch die Städte sollten gesund bleiben, also brachte man die Kranken an die von Türk so genannten »immunen Orte« (ebd.: 140) außerhalb, an denen ihre Krankheit auch für ihren eigenen Körper unwirksam sein sollte.

Kafkas Zeit in Zürau zeichnete sich dementsprechend zunächst durch die Abwesenheit der Attribute der modernen Stadt aus: »Kein Strom, kein fließendes Wasser, keine befestigten Straßen. Kein Kaffeehaus, kein Kino, keine Buchhandlung, kein Zeitungskiosk. Kein Postamt, kein Telefon im Dorf, die Bahnstation Michelob [...] nur mit dem Pferdekarren zu erreichen.« (Stach 2008: 224) Dass diese Leerstellen allerdings schnell neu besetzt wurden, bezeugen die Tagebücher und Briefe der Zürauer Zeit.

In Kafkas erstem Brief aus Zürau, der an Max Brod adressiert ist, entschuldigt er sich dafür, nicht gleich am ersten Tag geschrieben zu haben und begründet dies

---

5 Brod hatte sich, nachdem er von Kafkas Mäusefurcht gehört hatte, besorgt gezeigt und in einem Brief erwogen, ob »die Mäuseplage, verbunden mit den schlaflosen Nächten [...] [Kafka] um die Erfolge der Kur bringen und ein mäuseloses Sanatorium wieder wünschenswert erscheinen lassen« könnten (Brod/Kafka 1989: 204). Kafka erwiderte daraufhin: »›mäuselos‹ was ja gleichzeitig ›katzenlos‹ bedeutet, ist allerdings ein großes Wort aber nicht so groß, als das Wort ›Sanatorium‹ klein ist und darum will ich doch nicht gern hinein.« (Ebd.: 207) Auch dem Vorwurf der schlaflosen Nächte widerspricht er: »Lieber Max, ein Mißverständnis: keine schlaflosen Nächte wegen der Mäuse außer der ersten wilden Nacht. Ich schlafe überhaupt vielleicht nicht sehr gut, aber im Durchschnitt zumindest so gut wie in den besten Prager Schlafzeiten.« (Ebd.: 206f.)

damit, dass es ihm »allzusehr gefiel« und er nicht übertreiben wollte. »Heute aber bekommt alles schon ein natürlicheres Aussehn, die innern Schwächen [...] melden sich, aus dem Hof gegenüber kommt zeitweilig das gesammelte Geschrei der Arche Noah, ein ewiger Klempfner klempft, [...] u. s. w.« (KKAB III 319)

Gänse, Ziegen, Schweine – Kafka wird die Tierwelt der Zürauer Bauernhöfe in einem späteren Brief angesichts des Deckungs- und Schlachtbetriebs als »gedrängtes Bild des Lebens und Sterbens« (ebd.: 370) bezeichnen, was freilich nicht als von seinem eigenen Gesundheitszustand gänzlich unabhängige Perspektive verstanden werden kann. Hier aber eröffnet sich noch der volle Blickwinkel des Lebens, wenn die Tiere sich im »gesammelte[n] Geschrei der Arche Noah« artikulieren. Die Zürauer Tierwelt fällt damit zwar durch Lärm auf, der die ländliche Ruhe stört – sie wird aber an einem der kulturell wirksamsten religiös tradierten Rettungsnarrative gemessen. Zürau erscheint in diesem Bild als das Schiff, auf dem der vom Tode Bedrohte Zuflucht findet, die Tiere als gleichermaßen Bedrohte und gleichermaßen Gerettete.

Fünf Jahre später wird Kafka folgende Betrachtung eines Schiffes notieren:

»Der allerunterste Raum des Oceandampfers, der das ganze Schiff durchgeht, ist völlig leer, allerdings ist er kaum ein Meter hoch. Die Konstruktion des Schiffes verlangt diesen leeren Raum. Ganz leer ist er freilich nicht, er gehört den Ratten.« (KKAN II 421)

Es wird Kafkas Freunde in Prag vermutlich nicht verwundert haben, als sie im Spätherbst 1917 davon zu lesen bekamen, dass sich ein solcher Raum alsbald auch in der Zürauer »Arche« auftat. Am 8. Oktober hatte Kafka in seinem Tagebuch noch den Anblick des »von Mäusen durchlochte[n] Feld[es]« (KKAT 840) reflektiert.<sup>6</sup> Als die Nächte aber kühler wurden, zog es auch die Mäuse ins Warme.

Am 15. November 1917 schreibt Kafka an Felix Weltsch:

»Lieber Felix, der erste große Fehler von Zürau: eine Mäusenacht, ein schreckliches Erlebnis. Ich selbst bin ja unangetastet und mein Haar ist nicht weißer als gestern, aber es war doch das Grauen der Welt. Schon früher hatte ich es hie und da [...] in der Nacht zart knabbern gehört, einmal war ich sogar zitternd aufgestanden und habe nachgesehn, es hörte dann gleich auf — diesmal aber war es ein Aufruhr. Was für ein schreckliches stummes lärmendes Volk das ist. Um 2 Uhr wurde ich durch ein Rascheln bei meinem Bett geweckt und von da an hörte es nicht

---

6 An Max Brod schreibt Kafka am selben Tag außerdem: »Mein Wille geht auch nicht geradezu aufs Schreiben. Könnte ich mich wie die Feldmaus durch Graben von Löchern retten, würde ich Löcher graben.« (KKAB III 343) Rettung also auch hier. Der Zusammenhang von Graben und Schreiben ist in der Kafka-Forschung bereits verschiedentlich entfaltet worden (vgl. z.B. Driscoll 2015: 47).

auf bis zum Morgen. Auf die Kohlenkiste hinauf, von der Kohlenkiste hinunter, die Diagonale des Zimmers abgelaufen, Kreise gezogen, am Holz genagt, im Ruhen leise gepfiffen und dabei immer das Gefühl der Stille, der heimlichen Arbeit eines gedrückten proletarischen Volkes, dem die Nacht gehört. Um mich gedanklich zu retten, lokalisierte ich den Hauptlärm beim Ofen, den die Länge des Zimmers von mir trennt, aber es war überall, am schlimmsten, wenn einmal ein ganzer Haufen irgendwo gemeinsam hinuntersprang. Ich war gänzlich hilflos, nirgends in meinem ganzen Wesen ein Halt, aufstehn, anzünden wagte ich nicht, das Einzige waren einige Schreie, mit denen ich sie einzuschüchtern versuchte. So verging die Nacht, am Morgen konnte ich vor Ekel und Traurigkeit nicht aufstehn, blieb bis 1 Uhr im Bett und spannte das Gehör, um zu hören, was eine Unermüdliche den ganzen Vormittag über im Kasten zum Abschluß dieser Nacht oder zur Vorbereitung der nächsten arbeitete.« (KKAB III 365f.)

Es sind die Mäuse, die aus der Vielzahl von Tieren, mit denen Kafka in Zürau in Kontakt kam, hervorgehoben wurden zu viel gefürchteten Protagonistinnen seines Aufenthalts. Das hier beschriebene »stumm[e] lärmend[e] Volk« ruft bereits einige spätere Erzählungen Kafkas auf, in denen Mäuse eine Rolle spielen – insbesondere die letzte Erzählung JOSEFINE, DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE. Wenn die Mäusebriefe aus Zürau am Anfang der Tuberkulosegeschichte Kafkas stehen, so markiert JOSEFINE deren Ende. Als der Autor diese letzte Erzählung bearbeitete, hatte die Krankheit schon auf seinen Kehlkopf übergegriffen und ihn seiner Stimme beraubt, was Kafka mit den Worten kommentiert haben soll: »Ich glaube, ich habe zur rechten Zeit mit der Untersuchung des tierischen Piepsens begonnen. Ich habe soeben eine Geschichte darüber fertiggestellt« (Kafka 1975: 521).

Kafkas persönliche Tuberkulosegeschichte erzählt sich also anhand von Mäusen. Dass gerade die Maus Kafka als Ausdrucksträgerin eines Krankheitszustandes zu taugen schien, kommt nicht von ungefähr. Nicht nur als Plünderinnen von Vorratskammern, auch als potenzielle Krankheitsüberträgerinnen gehören Mäuse auf dem Land wie in der Stadt traditionell zu den ungebetenen Gästen menschlicher Behausungen. Frederike Middelhoff hat andererseits auf die »eminente Rolle« hingewiesen, die Mäusen in den Entwicklungen der Medizin zukam, nachdem 1902 ihre Eignung für Laboruntersuchungen der Gen- und Krebsforschung festgestellt worden war (Middelhoff 2015: 366f.). Der spezifische Fall der singenden Josefine muss darüber hinaus als Entfaltung eines (zur Entstehungszeit wohl weithin bekannten) populärwissenschaftlichen Diskurses über sog. »Singmäuse« verstanden werden (vgl. Heller 1989: 122f.). Bei diesen im ausgehenden 19. Jahrhundert vielfach beobachteten und wegen ihrer ungewöhnlichen Lautäußerungen in bildreicher Sprache beschriebenen Mäusen handelte es sich um todkranke Tiere, deren beschädigte Lungen ein besonderes singvogelartiges »Zwitschern« produzierten. Als dieser Zusammenhang erkannt worden war, brachen die ästhetisierenden Beschreibungen des öffentlichen Diskurses allerdings abrupt ab. Dass Kafka am Ende seines Lebens ein gewisses Identifikationspotenzial mit den todgeweihten Singmäusen gesehen

haben könnte, ist inzwischen verschiedentlich diskutiert worden (vgl. z.B. Heller 1989 und Middelhoff 2015).

So weit war die Krankheit in Zürau aber noch nicht fortgeschritten. Die Mäuse erschienen hier noch als fürchterliches Gegenüber, und über die Krankheit heißt es am Schluss des eben zitierten Briefes: »Meine Gesundheit ist recht gut, vorausgesetzt, dass die Mäusefurcht der Tuberkulose nicht zuvor kommt.« (KKAB III 367) In diesen Worten wird der Kranke also nicht mit den Mäusen, sondern die Tuberkulose mit der Mäusefurcht parallelisiert, beide werden als am Gesundheitszustand »nagende« Krankheiten charakterisiert. Pathologisch erscheint damit nicht das Auftreten der Mäuse, die ja als Einwohnerinnen der äußeren Welt außerhalb des direkten Einflussgebietes des menschlichen Körpers bzw. der menschlichen Psyche liegen, sondern die emotionale Reaktion auf ihre Anwesenheit. Diese Differenzierung entspricht auch einer Ambivalenz des Krankheitsbegriffs selbst, der sich einerseits auf die Krankheitserreger (in Kafkas Fall also auf die Tuberkelbazillen) beziehen kann. Diese sind im Prinzip selbst einfach kleine Tiere – und in ihrer eigenen Körperlichkeit durchaus gesund. Indem sie aber in den Körper eines Menschen eindringen, veranlassen sie diesen zu einer Reaktion, welche andererseits ebenfalls mit dem Begriff Krankheit bezeichnet werden kann – gemeint sind damit dann die Symptome. Im engeren Sinne kommt Krankheit also nur dann zustande, wenn Mensch und Erreger zusammentreffen, wenn beide im selben Haus, nämlich im selben Körper wohnen. Ihr Schicksal ist dann eines – lebt der Mensch, dann können auch die Bakterien leben, verstirbt der Mensch, dann sterben auch diese.

Heutzutage mag die Unterscheidung von Symptom und Erreger fast trivial erscheinen. 1882, als Robert Koch das *Mycobacterium tuberculosis* entdeckte, revolutionierte diese Entdeckung allerdings sowohl die Medizin als auch den gesamtgesellschaftlichen Umgang mit der Erkrankung. Denn erst in der Folge, so schreibt Johannes Türk, »tuberculosis was no longer primarily perceived as an internal organic process, but rather as an externally caused phenomenon.« (Türk 2018: 47) Türk schlussfolgert, dass Kafkas Diagnose am Scheideweg in der Geschichte der Tuberkulose einzuordnen ist, weil der Erreger der Erkrankung zwar bereits erkannt war, aber noch nicht zur Entwicklung einer effektiven Heilungsmethode geführt hatte.<sup>7</sup>

Wenn Kafkas Auseinandersetzung mit seiner Erkrankung auch auf deren symbolische Dimension fokussiert gewesen sein mag – das Wissen, dass im Grunde genommen von außen eingedrungene kleine Tiere seine Krankheit hervorgerufen haben und weiter in ihm lebten, kann an Kafka, der sowohl am Tier als auch an der Dichotomie von »Außen und Innen« hoch interessiert war, nicht ganz spurlos vorbeigegangen sein. Einige Wochen später, nachdem Max Brod ihm besorgt geschrieben hatte »Dein

---

7 Zum Scheitern von Robert Kochs Tuberkulin-Experimenten vgl. Türk (2018: 47).

Mäusebrief [...] hat mich etwas verdüstert. Tauscht man für die Nervosität der Stadt nichts anderes ein als die des Landes?« (Brod/Kafka 1989: 200), reflektiert er in seinem Antwortbrief dementsprechend:

»[M]it Nervosität und einem Stadt-Dorf-Austausch hat das nichts zu tun. Das was ich gegenüber den Mäusen habe, ist platte Angst. Auszuforschen woher sie kommt, ist Sache der Psychoanalytiker, ich bin es nicht. Gewiß hängt sie wie auch die Ungezieferangst mit dem unerwarteten, ungebetenen, unvermeidbaren, gewissermaßen stummen, verbissenen, geheimabsichtlichen Erscheinen dieser Tiere zusammen, mit dem Gefühl daß sie die Mauern ringsherum hundertfach durchgraben haben und dort lauern, daß sie sowohl durch die ihnen gehörige Nachtzeit als auch durch ihre Winzigkeit so fern uns und damit noch weniger angreifbar sind. Besonders die Kleinheit gibt noch einen wichtigen Angstbestandteil ab[.]« (KKAB III 373)

Kafka spricht sich hier also die Fähigkeit zur Erklärung seines psychischen Ausnahmezustandes ab, um im direkten Anschluss eben diese Erklärung zu liefern, indem er das Gefühl von Wehrlosigkeit schildert angesichts der »Winzigkeit« und damit Unangreifbarkeit der Tiere, die »die Mauern ringsherum hundertfach durchgraben« und damit in ein Inneres eindringen, das Haus wie Körper gleichermaßen sein könnte.<sup>8</sup>

Diese Darlegungen sollen nicht etwa 100 Jahre nach seinem Tod Kafka eine tiefenpsychologische Begründung seiner Musophobie abringen. Sie sollen vielmehr eine Strukturanalogie von Krankheit und Mäuse- oder Rattenplage sichtbar machen, die im Bild des von Ratten und Wolfshusten heimgesuchten Stationswächters aus dem Kaldabahn-Fragment vielleicht am deutlichsten wird.

Anders als Kafka, der im Dunkel des Zimmers nach den unsichtbaren Mäusen lauscht, nimmt der Stationswächter die Eindringlinge genauer in Augenschein.

---

8 Claudia Liebrand führt in ihrem Beitrag in diesem Band die Strukturanalogie von Gebäuden und (weiblichen) Körpern aus, wie sie an K.s Versuch ins Schloss einzudringen und seinen Begegnungen mit verschiedenen weiblichen Figuren des Romanfragments nachweisbar ist. Wenn dies auch in eine etwas andere Richtung führt als die hier dargelegten Körperanalogien, sei dennoch darauf hingewiesen, dass sich im Kaldabahn-Fragment neben den Zutrittsversuchen der Ratten eine für Kafkas Texte recht ungewöhnliche homoerotische Begegnung zwischen dem Erzähler und dem Inspektor ereignet, der seiner Hütte einmal im Monat einen Kontrollbesuch abstattet: »[I]ch bekam geheime Versprechungen ins Ohr geflüstert über die Karriere, die er für mich erwirken wollte und schließlich fielen wir gemeinsam auf die Pritsche nieder in einer Umarmung die wir oft zehn Stunden nicht lösten. Am nächsten Morgen reiste er wieder als mein Vorgesetzter weg.« (KKAT 685)

»Für die Ratten, die manchmal meine Nahrungsmittel angriffen genügte mein langes Messer. In der ersten Zeit als ich noch alles neugierig auffaßte, spießte ich einmal eine solche Ratte auf und hielt sie vor mir in Augenhöhe an die Wand. Man sieht kleinere Tiere erst dann genau, wenn man sie vor sich in Augenhöhe hat; wenn man sich zu ihnen zur Erde beugt und sie dort ansieht, bekommt man eine falsche unvollständige Vorstellung von ihnen. Das Auffälligste an diesen Ratten waren die Krallen, groß, ein wenig gehöhlt und am Ende doch zugespitzt, sie waren sehr zum Graben geeignet. Im letzten Krampf, in dem die Ratte vor mir an der Wand hing, spannte sie dann die Krallen scheinbar gegen ihre lebendige Natur straff aus, sie waren einem Händchen ähnlich, das sich einem entgegenstreckt.« (KKAT 689f.)

Das »entgegengestreckte« Mäusehändchen ist ein wiederkehrendes Motiv der Kafka-schen Erzählwelt. Fingerhut hat darauf hingewiesen, dass die Beschreibung der Grabekralle in der KALDABAHN von einem durch Kafkas Hund verletzten Maulwurf inspiriert zu sein scheint, den dieser 1904 in einem Brief an Max Brod beschrieben hat (Fingerhut 1969: 39, 72) und in diesem Zusammenhang sinniert:

»Wir durchwühlen uns wie ein Maulwurf und kommen ganz geschwärzt und sammethaarig aus unsern verschütteten Sandgewölben unsere armen rothen Füßchen für zartes Mitleid emporgestreckt.« (KKAB I 40)

Unkommentiert lässt Fingerhut den Umstand, dass später auch Josefine ihr »Händchen« dem Volk entgegenstrecken wird – dort allerdings metaphorisch gesprochen: »So sorgt also das Volk für Josefine in der Art eines Vaters, der sich eines Kindes annimmt, das sein Händchen – man weiß nicht recht, ob bittend oder fordernd – nach ihm ausstreckt.« (KKAD 359)

Während die Kaldabahn-Ratte in ihrem Todeskampf, wie beschrieben, immer menschenähnlicher wird, wird der menschliche Erzähler immer mehr zum Tier, als der »Wolfshusten« ihn schließlich dazu zwingt, nachts auf der Pritsche statt zu liegen eine wölfisch zusammengekrümmte Haltung einzunehmen (vgl. KKAT 693). Ähnliches widerfährt auch Kafka in Zürau, der das Geräusch seiner eigenen Hand (!), die über das Leintuch des Bettes streicht, für Mäuselaut halten will (vgl. KKAB III 369) und die Nacht katzenhaft »mit gespitzten Ohren und Feueraugen aufrecht oder vorgebeugt im Bett horch[end]« verbringt, während die Mäuse wie Schulkinder in ihren Löchern »schwätzen« (ebd.: 374).<sup>9</sup>

---

9 Eine ähnliche »Mauswerdung« beschreibt Kafka weitere vier Jahre später in einem Brief an Milena: »das schlimmste aber sind die wilden Wasserratten, ihr Geschrei in der Nacht, ihr Zerren, Reißen und Nagen [...]. Und man hockt oben und davon wird der Rücken auch nicht am allerschönsten und auch die Füße verkrampfen sich und man hat Angst und hat doch nichts anderes zu tun als die großen dunklen Ratten anzusehn und sie blenden einen



Die Mensch-Tier-Verhältnisse sind damit im Kafkaschen Sinne perfekt, und dies gelingt in beiden Erzählzusammenhängen durch zwei Schwellensituationen. Einerseits durch ein ländliches Setting, also das ausgedehnte Grenzland zwischen *Natur* und *Kultur*, in dem weder Mensch noch Maus eigentlich heimisch sind, sondern beide ihren Platz finden und behaupten müssen. Andererseits durch eine Situation der Krankheit, also an der Schwelle zwischen Leben und Tod, an der Mensch wie Tier auf ihre existenzielle Körperlichkeit verwiesen sind.

## FRAGMENTIERTE SEELEN

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, mit diesen Beobachtungen zur Körperlichkeit von Mensch und Tier zu schließen. Denn wenn man ausgehend von der Zürauer Zeit – diesen Aufenthalt auf dem Land selbst als werkgeschichtliche Schwelle begreifend – einen Blick auf die verschiedenen Mäuseerzählungen des Gesamtwerks wirft, wird ein anders perspektivierter Umstand auffällig, nämlich eine schwindende Relevanz des Körpers.

In fast allen Mäusetexten Kafkas – sowohl vor als auch nach der Zürauer Zäsur – müssen die Mäuse ihr Leben geben und die Schilderung ihrer Todesumstände wirkt oft auf eine Weise grausam, wie nur der Tod empathiefähiger Wesen grausam sein kann. So etwa in folgender Erzählung, die Kafka im Frühjahr 1917, also wenige Monate vor seinem Aufbruch nach Zürau, niederschrieb:

»Als die kleine Maus, die in der Mäusewelt geliebt wie keine andere gewesen war, in einer Nacht unter das Falleisen kam und mit einem Hochschrei ihr Leben hingab für den Anblick des Specks, wurden alle Mäuse der Umgegend in ihren Löchern von einem Zittern und Schütteln befallen, mit unbeherrscht zwinkernden Augen blickten sie einander der Reihe nach an, während ihre Schwänze in sinnlosem Fleiß den Boden scheuerten. Dann kamen sie zögernd, einer den anderen stoßend, hervor, alle zog es zu dem Todesort. Dort lag sie die kleine liebe Maus, das Eisen im Genick, die rosa Beinchen eingedrückt, erstarrt den schwachen Leib, dem ein wenig Speck so sehr zu gönnen gewesen wäre. Die Eltern standen daneben und beäugten die Reste ihres Kindes.« (KKAN I 336)

---

mitten in der Nacht und schließlich weiß man nicht, ob man noch oben sitzt oder schon unten ist und pfeift und das Mäulchen aufreißt mit den Zähnen drin.« (Kafka 1952: 158f.)  
Fingerhut beobachtet zu dieser Passage: »Die Angst erzeugt Depersonalisierungsgefühle. Der Angstwahn unterscheidet nicht mehr zwischen gepeinigtem menschlichen Ich und dem quälenden Tier. Erlebnisse dieser Art sind für die literarischen Tierfiguren Kafkas sehr wichtig.« (Fingerhut 1969: 36f.)

Die Brutalität dieses Textes kommt maßgeblich dadurch zustande, dass die Maus hier in einen sozialen Kontext »liebender« Mitmäuse und entsetzter Eltern eingebettet ist. Bei genauerer Betrachtung wird aber deutlich, dass die Mäuse selbst ausschließlich durch ein Verhalten unwillkürlicher Körperlichkeit in Erscheinung treten – etwa »Zittern«, »Schütteln«, »unbeherrscht zwinkernd[e] Augen« und Schwänze, die »in sinnlosem Fleiß« den Boden scheuern. Die anfangs gesetzte Bestimmung »in der Mäusewelt« lässt uns annehmen, dass die Erzählinstanz, die uns »die kleine liebe Maus« mit den »rosa Beinchen« vorführt und den anderen Mäusen Liebe unterstellt, selbst von außen auf das Geschehen blickt und – anders als es später bei JOSEFINE der Fall sein wird – selbst nicht Teil der Mäusewelt ist. Die Zuweisung der menschlich erscheinenden Attribute wie Liebe, Trauer oder sozialer Elternschaft erfolgt damit von außen und lässt keinen Rückschluss auf das Seelenleben der dargestellten Mäuse zu.

Diese (Erzähl-)Perspektive der Mäusegeschichten ändert sich mit Kafkas Aufenthalt in Zürau. In allen anschließend verfassten Erzählungen können die Mäuse sprechen und tun dies auch ausgiebig.

»Ach«, sagte die Maus, »die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell auf einander zu daß ich schon im letzten Zimmer bin und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.« »Du mußt nur die Laufrichtung ändern«, sagte die Katze und fraß sie.« (KKAN II, 343)

In diesem berühmten Text aus dem Jahr 1920 (der sog. KLEINEN FABEL) besteht der größte Teil des Gesamttextes aus der wörtlichen Rede einer Maus. Den deutlich geringeren Sprechanteil hat die ihr gegenüberstehende Katze und die Erzählinstanz kommt fast gar nicht mehr zu Wort.<sup>10</sup> Die Maus »durchgräbt« hier – tragischerweise – keine Mauern, sondern benennt sie lediglich.<sup>11</sup>

Auch in einem weniger bekannten Erzählfragment aus dem BLAUEN SCHULHEFT von 1923/24 begegnen sich Maus und Katze in einem Zwiegespräch, das zunächst noch von einer Erzählinstanz mit Inquit-Formeln moderiert wird, bevor dann zuerst die Moderation und schließlich der ganze Text abbricht:

»Eine Katze hatte eine Maus gefangen. »Was wirst Du nun machen?« fragte die Maus, »Du hast schreckliche Augen.« »Ach«, sagte die Katze, »solche Augen habe ich immer. Du wirst Dich daran gewöhnen.« »Ich werde lieber weggeh«, sagte die Maus, »meine Kinder warten auf

10 »sagte die Maus«, »sagte die Katze und fraß sie.« (KKAN II 343)

11 Ausführlicher zu diesen Zusammenhängen der KLEINEN FABEL vgl. Haude (2024).

mich.« »Deine Kinder warten?« sagte die Katze, »dann geh nur so schnell als möglich. Ich wollte Dich nur etwas fragen.« »Dann frage bitte, es ist wirklich schon sehr spät.« (KKAN II 559)

Die Körper der Mäuse sind aus beiden Erzählungen fast vollständig getilgt. Von der nur minimal agierenden Erzählinstanz werden keinerlei Angaben mehr über körperliche Aktivitäten gemacht. Nur die Verben »sagen«, »fragen« und »fressen« der Rahmenerzählungen deuten auf die Notwendigkeit anwesender Körper hin, die die Bezeichnungen »Katze« und »Maus« wörtlich repräsentieren – außer diesen Worten bestehen Katze und Maus nur aus ihrer eigenen wörtlichen Rede.<sup>12</sup>

In der letzten (Mäuse-) Erzählung JOSEFINE, DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE ist die externe Erzählinstanz schließlich komplett getilgt, wir tauchen hier vollständig in das Bewusstsein einer erzählenden Maus ein. Dieser Umstand ist doch einigermaßen bemerkenswert, da der Text inhaltlich, wie bereits erwähnt, Phänomene außerordentlicher Körperlichkeit thematisiert – diese aber im Zuge einer Perspektivverschiebung auf das mäusische Seelenleben verhandelt. Josefine selbst erscheint zwar als körperliche Figur mit »Armen«, »dehnbare[m] Hals« (KKAD 355), »Brust« (ebd.: 356), »Lippen«, »Kehle« (ebd.: 358) und »niedlichen Vorderzähnen« (ebd.: 366), die »Erzählmaus« aber besteht nur aus ihrem vagen »wir« und damit aus ihrer Zugehörigkeit zu einem abstrakten »Volks-Körper«.

Diese Beobachtung eines Rückzugs der externen Erzählinstanzen verlangt nach einer genaueren gattungspoetischen Sondierung der Kafkaschen Mäuseerzählungen. Die Anlage der Erzählung KLEINE FABEL von 1920 spielt – auch unabhängig vom nachträglich durch Max Brod gesetzten Titel – mit einer möglichen Zugehörigkeit des Textes zur Gattung der Fabeln. Der Titel leistet aber zweifellos seinen Anteil daran, dass der Text bis heute intensiv als Fabel rezipiert wird (vgl. Krings 2022: 204) und sogar im Ganzen als metapoetische Reflexion über diese Gattung verstanden worden ist (vgl. Allemann 1975: 465-484).<sup>13</sup> Auch Hans-Christoph von Nayhauss hat in einem viel beachteten Aufsatz über die KLEINE FABEL 1974 den Text auf diesen Status hin überprüft. In einem weiteren Aufsatz hat Nayhauss 2006 allerdings einige seiner Schlüsse von damals revidiert und vor dem Hintergrund von Karl Erich Grözingers in der Zwischenzeit erschienenen Buch KAFKA UND DIE KABBALA

12 Innerhalb der wörtlichen Reden verfügt eine der Katzen über Augen, die Mäuse selbst bleiben abstrakt.

13 Der »Fabelstatus« der Erzählung wäre überdies nicht weniger kritisch zu überprüfen, wenn der Titel von Kafka selbst stammen würde. Im Titel enthaltene Gattungszuschreibungen, die sich als unzutreffend erweisen, sind auch durch Kafkas eigene Hand nicht unüblich. Man denke z.B. an den BERICHT FÜR EINE AKADEMIE. Die Einsicht, dass es sich bei der KLEINEN FABEL um etwas anderes als eine Fabel handeln könnte, ist damit nicht zwangsläufig als Kritik an den Brodschen Editionsentscheidungen zu verstehen.

eine Neubetrachtung der Tierfiguren im Erzählwerk Kafkas eingefordert. Dieser Appell hat allerdings bislang kaum Beachtung gefunden.<sup>14</sup> Das ist bedauerlich, denn Grözingers Hinweis auf die chassidischen Tiererzählungen eröffnet in der Tat einen völlig neuen und unvergleichlich erhellenden intertextuellen Bezugsraum für die Kafkaschen Tiererzählungen im Allgemeinen und die Mäuseerzählungen im Speziellen. Diesen intertextuellen Raum hier zu entfalten, würde zu weit führen, daher zu seinen grundsätzlichen Zügen nur so viel: Auch in der chassidischen Erzähltradition, an der Kafka gerade in der Züräuer Zeit höchst interessiert war, treten häufig sprechende Tierfiguren auf. Hintergrund dieser (oder anderer) Vermenschlichungen ist dort allerdings in der Regel kein reines erzählerisches Kalkül, sondern eine theologische Idee – nämlich die Vorstellung einer Strafe des göttlichen Gerichtes, durch die menschliche Seelen in andere Körper fahren, um eine im Vorleben begangene Sünde zu tilgen (*Gilgul*). Tritt in einer chassidischen Erzählung ein sprechendes Tier auf, dann handelt es sich dabei also um einen Tierkörper, der – neben seiner eigenen – auch von einer menschlichen Seele bewohnt ist, die in ihn eingedrungen ist, um eine Aufgabe zu erfüllen, ehe sie von der Erde abtreten darf. Eine gewisse Struktur analogie zum Bakterium im Wirtskörper mag sich auch hier aufdrängen. Der Körper, den die Seele befällt, ist dabei einerseits notwendiges Vehikel zur Tilgung der zuvor aufgeladenen Schuld, andererseits aber auch *Hindernis* auf dem Weg zu Gott. Mit dem Tod des Tieres endet dieser Erzähltradition nach die Strafe des *Gilgul* und die Seele wird erlöst (vgl. Grözinger 2014: 138-153). Wenn auch sowohl der Fabel als auch der chassidischen Tiererzählung eine Art von ›Moral‹ zu Grunde liegen mag – die Funktion des Todes innerhalb der Gattungen ist fundamental gegensätzlich und damit freilich auch ihre Auslegung.

Unabhängig von einer Interpretation der verschiedenen Mäusetode im Werk Kafkas sollte die Vorstellung des *Gilgul* vor allem im Hinblick auf ihre metapoetische Relevanz geprüft werden. Denn sprechende Mäuse in Texten sind ja in der Tat immer durch einen Menschen ›beseelt‹ – nämlich durch den Menschen, der den Text niedergeschrieben hat. Die Körper, die dabei als ›Seelenvehikel‹ dienen, sind aber keine wirklichen Mäusekörper, sondern die Buchstaben und das Papier, in denen ihre Existenz begründet ist. Von Mäusen schreiben heißt also zwar, sich selbst in einen gedachten Mäusekörper einzuschreiben. Es heißt aber auch, sowohl den eigenen Körper als auch den Mäusekörper obsolet werden zu lassen und einen Teil seiner Seele einem dritten Körper anzuvertrauen, der – wenn alles glatt läuft – haltbarer und leichter reproduzierbar ist: Schrift. Nicht zufällig mündet das Wissen um den bevorstehenden

---

14 Das Metzler-Handbuch zu Kafka (2010) etwa konserviert in seiner Bibliographie zur KLEINEN FABEL zwar Nayhauss' Aufsatz von 1974, verschweigt aber den widerständigeren Text von 2006 (vgl. Engel 2010: 369).

Tod bei vielen Autorinnen und Autoren in eine gesteigerte Produktivität. Der Tod bedroht den Menschen nicht nur als gedachtes Ende einer rein körperlichen Existenz.

Einer der wichtigsten Belege über Kafkas Verhältnis zur chassidischen Erzähltradition findet sich auffälligerweise just in den Briefen aus Zürau, also in Kafkas ›ländlichstem‹ Lebensabschnitt, einer Zeit des intensiven Kontaktes zum Tier und der beginnenden Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod: Im September 1917 kommentiert Kafka in einem Brief an Max Brod, der ihm offenbar zuvor eine oder mehrere Ausgaben des JÜDISCHEN ECHO hatte zukommen lassen:

»[D]ie chassidischen Geschichten im Jüdischen Echo sind vielleicht nicht die besten, aber alle diese Geschichten sind, ich verstehe es nicht, das einzige Jüdische, in welchem ich mich, unabhängig von meiner Verfassung, gleich und immer zuhause fühle, in alles andere werde ich nur hineingeweht und ein anderer Luftzug bringt mich wieder fort.« (KKAB III 336)

Dass Kafka ausgerechnet den Begriff des »Hineinwehens« wählt, um seine Identifikation mit jüdischem Textmaterial zum Ausdruck zu bringen – also ein Sprachbild der Geisterwelt, gewissermaßen auch der Seelenwanderung –, ist dabei wohl kaum dem Zufall geschuldet. Der von Kafka hier bezeichnete »Luftzug« soll abschließend in ein Verhältnis zum (»Wolfs-«)Husten gesetzt werden. Denn auch beim Husten, der als explosive Atemhandlung des Körpers eine Durchlässigkeit von ›Innen und Außen‹ markiert, handelt es sich um einen gerichteten Luftzug, wie Kafka ihn hier beschreibt. Etwas (nämlich Luft, im Verlauf der Krankheit auch ›Auswurf‹) verlässt dabei klar vernehmlich den Körper. Der Husten stellt deshalb die Durchlässigkeit des Körpers – anders als die unsichtbaren Krankheitserreger – besonders plakativ zur Schau. Wenn auch Bakterien (wie gezeigt in Analogie zu grabenden Mäusen) in den Körper eindringen können und damit eine Verletzlichkeit der körperlichen Integrität offenlegen, beweist der Husten, dass etwas, das im Körper ist, diesen auch verlassen kann. Derselben Logik nach geschieht dies auch im gesprochenen Wort, das durch Luft, die den (menschlichen) Artikulationsapparat passiert, zustande kommt, und aus dem, wie oben dargelegt, die Mäuse der KLEINEN FABEL und des Mäusefragments von 1923 hauptsächlich bestehen,<sup>15</sup> und schließlich im Pfeifen der Josefine. Sowohl

---

15 Nur am Rande soll hier auf den Umstand aufmerksam gemacht werden, dass in beiden Erzählfragmenten die Interjektion »Ach« von einer Figur hervorgebracht wird – in der KLEINEN FABEL als ›richtungsweisendes‹ Wort an erster Stelle des Textes stehend von einer Maus gesprochen, im Mäusefragment von 1923 ganz beiläufig von der Katze. Sowohl die Lautqualitäten des Wortes als auch die markierte Mündlichkeit und der marginale Sprachstatus der Interjektion als Wortart lassen das »Ach« als ein dem Husten oder Pfeifen besonders nahestehendes Wort erscheinen. In seiner geschriebenen Form macht es den Luftzug, durch den es zustande kommt, sichtbar. Vgl. weiterführend dazu Haude (2024).

Husten als auch Pfeifen als auch gesprochenes Wort können, nachdem sie aus dem Körper der Sprecher:in ›herausgeweht‹ sind, in das Ohr einer Zuhörer:in ›hineinwehen‹. Das ›Hineinwehen‹ in irgendeine Art von Ohr oder Bewusstsein ist sogar unbedingt nötig, damit der Luftzug sich in der Bezeichnung »Husten«, »Pfeifen« oder in der schriftlichen Wiedergabe des gesprochenen Wortes niederschlagen kann.

## SCHLUSS

Dass der Körper bei Kafka keine besonders stabile Kategorie darstellt, ist freilich keine neue Einsicht. Bemerkenswert ist aber, auf wie viele unterschiedliche Weisen, man könnte auch formulieren aus wie vielen unterschiedlichen *Richtungen* die Maus im Erzählwerk Kafkas als Provokateurin der körperlichen Permeabilitäten verstanden werden kann.

Ihre besondere »Kleinheit«, die sie in eine Strukturanalogie zum lebensbedrohlichen Bakterium setzt, verleiht ihr nicht nur, aber insbesondere vor dem Hintergrund der Lungenerkrankung Kafkas eine Sonderrolle – zunächst auf der Zürauer »Arche« und später auch innerhalb des tierischen Personals der weiteren Erzählwelt. Wie bemerkt, führt die Maus in dieser Rolle werkgeschichtlich vom Anfang bis zum Ende der Tuberkuloseerkrankung Kafkas. Kurz nach der Diagnose stört sie empfindlich Kafkas Genesungsaufenthalt auf dem Land und vereinnahmt seine briefliche Korrespondenz über Wochen hinweg. Im Laufe der folgenden Jahre übernimmt sie nach und nach ›ihr Narrativ‹, um in Kafkas letzter Erzählung ›den menschlichen Blick‹ vollkommen zu tilgen.

Obwohl die mäusische Sonderrolle auf einem körperlichen Kriterium, nämlich dem Kriterium der Kleinheit, begründet zu sein scheint, drückt sie sich durch eine perspektivische Abwendung vom einzelnen Körper zugunsten einer Hinwendung zu einer Art Materie aus, die zwischen Körpern transportabel ist. Innerhalb dieser Perspektivverschiebung zeichnet sich eine geschickte Wendung der furchteinflößenden Durchlässigkeiten »hundertfach« zu durchgrabender »Mauern« (KKAB III 373) ab. Das Tier dringt nicht mehr länger in ›Behausungen‹ ein, wie dies noch in den ERINNERUNGEN AN DIE KALDABAHN geschildert wird. Stattdessen werden die menschlichen Attribute, die sich anfangs nur in der Körperlichkeit des Tieres selbst finden ließen (man denke etwa an die »entgegengestreckten Händchen«) in den literarischen Tierkörper hineingetragen. Was als Fabel anmutet, die einem Publikum eine Moral vermitteln wollte, kann diesem Verständnis nach als nahezu mystische Form der Textgenese bezeichnet werden – psychologisch motiviert könnte man freilich auch von einer Art des therapeutischen Schreibens ausgehen.

In seinerseits psychologischer Lesart hat Karl-Heinz Fingerhut befunden, dass Kafka den Erzähler der KALDABAHN, der die Ratten mit seinem Messer aufspießt und

»neugierig« betrachtet, als »Gegenbild zu sich selbst gestaltet hat« (Fingerhut 1969: 71). Er selbst stehe den Mäusen »als der Sensible« (ebd.) hilflos gegenüber – bzw. nicht einmal das, er liegt ja. Ohne Zweifel unterscheidet sich der Umgang Kafkas mit der Zürauer Mäuseplage deutlich vom Verhalten der Jahre zuvor von ihm geschaffenen Figur. Kafka spießt die Mäuse nicht auf – er wird ihrer überhaupt nicht ansichtig. Nächtelang horcht er ihnen nach. Sämtliche mäusische Aktivität, sei es ihr »Rascheln«, ihr »zart[es] [K]nabbern« oder ihr »Hauptlärm« (KKAB III 365f.) wird ausschließlich akustisch registriert und die Unsicherheit dieser Beweislage dabei mit reflektiert:

»Mein Gehör hat sich tausendmal verfeinert und ist ebensoviel unsicherer geworden, streiche ich mit dem Finger übers Leintuch, weiß ich nicht mehr ganz bestimmt, ob ich nicht eine Maus höre. Aber Phantasien sind die Mäuse deshalb nicht, mager kommt abends die Katze zu mir herein und wird am Morgen dick herausgetragen[.]« (KKAB III 369)

Als einziges Beweisstück außerhalb seines Innenohrs betrachtet Kafka den dicken Bauch der Katze – auch hier verbergen sich die Mäusekörper also im Körper einer Anderen. Die Mäuse selbst bleiben in sämtlichen Briefen aus Zürau dem Anschein nach körperlos, sind aber im »Luftzug« ihrer akustischen Wahrnehmbarkeit aggressiv anwesend. Diese Ausgangslage mag selbst den »realen« Mäusen von Zürau nahezu die Qualität literarischer Figuren verliehen haben, die ihnen in der Form ihrer brieflichen Überlieferung freilich ohnehin zukommt.

Luftzüge lassen sich nicht auf Messer aufspießen. Fingerhuts Einschätzung, Kafkas mangelnde Wehrhaftigkeit den Mäusen gegenüber sei Ausdruck einer mentalen Schwäche – eine Einschätzung, die durchaus Kafkas Selbstbild entspricht – ist daher mit Zurückhaltung aufzugreifen. Die zugewandten Schilderungen der imaginierten Mäuseaktivität sind nämlich durchaus als eine Form von (wehrhafter) Betrachtung zu verstehen, allerdings eben nicht als Betrachtung von Mäusekörpern sondern als Betrachtung bzw. »Belauschung« dessen, was die Körper transportieren. Dass es bei nächtlichen Angstzuständen um die sie auslösenden Mäuse nicht eigentlich zu gehen scheint, haben sowohl Fingerhut als auch Kafka, wie oben dargelegt, erkannt. Dank Grözingers Darlegungen zur chassidischen Erzähltradition ist inzwischen außerdem bekannt, dass nicht nur eine psychologische Lesart, die die Furcht Kafkas zum Ausgangspunkt einer Interpretation seiner Mäuseerzählungen macht, Möglichkeiten aufwirft, den Mäusen eine körperlose Existenzgrundlage zu verleihen. Die Vorstellung, dass Körper – Tier- wie Menschenkörper, ebenso wie Wörter – im Grunde genommen austauschbare, aber semantisch markierte Behältnisse für »Seelen« sind, ist ein Textzugang, der den oben angerissenen psychologischen und medizinischen Grundannahmen nur auf den ersten Blick entgegenzustehen scheint. Mit Blick auf das »von Mäusen durchloch[t]e Feld« der Kafkaschen Erzählwelt widersprechen sich die Zugänge nicht. Alle diese Lesarten, ob sie nun auf die moderne Bakteriologie oder

auf das göttliche Gericht im Gilgul verweisen, lassen das »stumme, lärmende Volk« der Mäuse als winzige Sprachwesen erscheinen, die allerlei »Behausungen« durchlässig machen oder ihre Durchlässigkeit offenlegen können – eine Bedrohung und Ermöglichung zugleich.

## LITERATUR

- Allemann, Beda (1975): »Kafkas ›Kleine Fabel«, in: Ders./Erwin Koppen (Hg.): Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 465-484.
- Brehm, Alfred/Pechuel-Loesche, Eduard (1890): Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Band 2: Die Säugetiere. 3. Auflage. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut.
- Brod, Max/Kafka, Franz (1989): Eine Freundschaft. Briefwechsel, hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Dieterle, Bernard (2010): »Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 2«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka Handbuch. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 260-280.
- Driscoll, Kári (2015): »›Ohne Ergebnis wurde die Krallen wohl niemals angesetzt‹. Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik«, in: Harald Neumeyer/Wilko Steffens (Hg.): Kafkas narrative Verfahren. Bd. 3 der Forschungen der deutschen Kafka-Gesellschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 29-53.
- Engel, Manfred (2010): »Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 3«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka Handbuch. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 343-370.
- Fingerhut, Karl-Heinz (1969): Die Funktionen der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag.
- Grözingen, Karl Erich (2014): Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka. 5. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Haude, Eva (2024): »Am Anfang war das Ach. Bewegung in den Räumen der ›Kleinen Fabel‹ von Franz Kafka«, in: Torsten Hoffmann/Dirk Oschmann/Thomas Schmidt (Hg.): Bewegung um 1900. Literarisch. Ästhetisch. Anthropologisch. Göttingen: Wallstein.
- Heller, Paul (1989): Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Kafka, Franz (1952): Briefe an Milena, hg. von Willy Haas. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1975): Briefe 1902-1924, hg. von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Krings, Marcel (2022): Franz Kafka. Der Hungerkünstler-Zyklus und die kleine Prosa von 1920-1924. Spätwerk. Judentum. Kunst. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.



- Lorenz, Matthias (2017): »Franz Kafkas radikale Inversionen. Eine neue Lesart der ›Erinnerung an die Kaldabahn‹ (1914)«, in: Euphorion 112, S. 497-519.
- Middelhoff, Frederike (2015): »›Mit Josefine aber muß es abwärts gehen.‹ Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse als Zoopathographie«, in: Harald Neumeyer/Wilko Steffens (Hg.): Kafkas Tiere. Bd. 4 der Forschungen der deutschen Kafka-Gesellschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 361-390.
- Nayhauss, Hans-Christoph v. (1974): »Kafkas ›Kleine Fabel‹«, in: Wirkendes Wort 24, S. 240-250.
- Nayhauss, Hans-Christoph v. (2006): »Franz Kafkas ›Kleine Fabel‹«, in: HAYEF Journal of Education 1, S. 55-65.
- Neumann, Bernd (2007): »Provinz und Zentrum. Franz Kafkas *Erinnerung an die Kaldabahn* als Annäherung an den *Process*«, in: Dietmar Albrecht/Andreas Degen/Bernd Neumann/Andrzej Talarczyk (Hg.): Provinz als Zentrum. Regionalität in Literatur und Sprache. Ein polnisch-deutsch-nordisches Symposium. Aachen: Shaker Verlag, S. 37-49.
- Sokel, Walter (1976): Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Stach, Reiner (2008): Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Türk, Johannes (2018): »Health and Illness«, in: Carolin Duttlinger (Hg.): Kafka in Context. Cambridge: Cambridge University Press, S. 44-53.
- Türk, Johannes (2011): Die Immunität der Literatur. Frankfurt a.M.: Fischer.

# Das Volk der Metaphern

Kafkas Tierwelt

---

REINER STACH

## »KAFKA INTERPRETIEREN«?

Literaturkritiker schütteln gelegentlich die Köpfe darüber, dass die Rezeption der Werke Kafkas mittlerweile ein eigenes literaturwissenschaftliches Betätigungsfeld geworden ist, diese Wissenschaft also damit begonnen hat, sich mit Problemen zu beschäftigen, die sie wesentlich selbst hervorbringt. Und tatsächlich: In wie hohem Maß sich die Rezeption Kafkas im Verlauf ihrer hundertjährigen Geschichte verzweigt und differenziert hat, wie unterschiedlich sie sich entwickelt hat in den verschiedenen Sprachen und Kulturkreisen, all das ist längst zu einem thematischen Strang der Rezeption selbst geworden. Die Frage ist legitim, in welcher Beziehung diese Form der Meta-Rezeption noch zu Kafka und dessen Lesern steht, ob sie einen Gewinn an Erkenntnis verspricht, der über das literaturwissenschaftliche Seminar hinausreicht.

Ich denke, dass man diese Frage positiv beantworten kann. Ein wichtiges Ergebnis jener Diskussionen ist es beispielsweise, dass es Sackgassen der Rezeption gibt, in die wir nicht mehr zurückkönnen und die auch in der Erinnerung allmählich ihre Funktion verlieren wie stillgelegte Gleise. Kafka etwa als religiösen oder als politischen Autor lesen zu wollen, also Religion oder Politik ins Zentrum seines Werks zu stellen und daraus die gültigen Interpretationen abzuleiten: Das war eine Zeitlang – vor allem in den fünfziger bis siebziger Jahren – eine ernstzunehmende Option, und heute ist es das offenkundig nicht mehr, auch nicht am Gymnasium oder im Feuilleton. Geblieben sind Einsichten wie etwa diejenige Elias Canettis, dass Kafka ein Experte der Macht sei: ein Statement, das wir auch heute noch unterschreiben dürfen. Nicht geblieben ist hingegen der Anspruch, aus solchen Aussagen ein umfassendes Verständnis von Kafkas Kunst abzuleiten, und vollends obsolet geworden sind die

Versprechen philosophischer, sozialwissenschaftlicher oder auch metapsychologischer Theorien, uns Zugang zu diesem Safe zu verschaffen.

Sogar der Begriff der Interpretation selbst hat – auf Kafka bezogen – diesem Wandel nicht standhalten können, er meint heute keinesfalls mehr dasselbe wie vor fünfzig Jahren. »Kafka interpretieren«, das hieß über lange Zeit: den richtigen Schlüssel suchen, die Bedeutung erschließen, den letzten Sinn ergründen. Das naheliegendste Beispiel dafür bietet der Roman *DER PROCESS*. Sollen wir das Gericht als metaphysische Instanz verstehen? Oder als Metapher für das Unbewusste des Angeklagten, der sich selbst den Prozess macht? Oder als Bild jener akribisch organisierten Willkür, die für totalitäre Staaten so charakteristisch ist? Oder als Karikatur bürokratischer Verfahren ganz allgemein, als Kritik der verwalteten Welt? Würde man auf diese Frage die richtige Antwort finden – so glaubte man eine Zeitlang –, dann würde sich alles Übrige von selbst erschließen: erzählerische Motive ebenso wie die eigentümliche literarische Form des Romans. Das erscheint uns heute naiv, und ganz zu Recht.

Die meisten Leser Kafkas werden diese Entwicklung mit Erleichterung zur Kenntnis nehmen. Denn es handelt sich nicht etwa um einen bloßen Wechsel von intellektuellen Vorlieben oder Moden, um das Ersetzen von Schlüsselbegriffen der Deutung durch neue, andere Begriffe, deren Ermüdung ebenfalls vorhersehbar ist. Vielmehr geht es um eine Entfesselung im buchstäblichen Sinn des Wortes, denn mit der Lockerung des Interpretationszwangs wird die ästhetische Erfahrung und mit ihr die Unmittelbarkeit des Leseerlebnisses entschieden aufgewertet. Wie kam es dazu? Es verhält sich hier wie in jeder bedeutenden Rezeptions- und Wirkungsgeschichte: Stets gibt es großflächige, langfristige Veränderungen, die sich sehr langsam, über Generationen hinweg vollziehen, deren Ergebnis aber irgendwann nicht mehr zu übersehen und auch nicht mehr zu ignorieren ist. Plötzlich stehen neue Türen offen. Das lässt sich an der Rezeption Shakespeares oder auch der deutschen Romantik ebenso beobachten. Nur ist dieser Wandel eben bei Kafka besonders augenfällig, weil dieser Autor heute in sehr verschiedenen Kontexten immer wieder zitiert wird und weil seine Wirkung weit über die Literatur hinausreicht, weil auch Schauspieler, Theater- und Filmregisseure, Künstler und Musiker sich beständig mit ihm auseinandersetzen.

Ein bedeutsames Gegenargument lautet, dass es doch schließlich Kafka selbst war, der uns auf den Gedanken brachte, es müsse hier so etwas wie einen Generalschlüssel geben, dass wir uns demnach von seinem Werk entfernen, wenn wir diese Suche aus bloßem Überdruß aufgeben. Denn wovon handelt letztendlich *DER PROCESS*? Er handelt davon, dass jemand versucht, ein Geschehen zu begreifen, zu *interpretieren*, das ihm zunächst völlig unbegreiflich ist. Er versucht das teils durch eigenes Nachdenken, mittels Logik, Vernunft und beruflichem Fachwissen, teils durch das mühsame Sammeln von Informationen, die aber selbst wiederum der Interpretation bedürfen. Der Angeklagte Josef K. ist demnach – so könnte man es

zuspitzen – der erste einer langen Reihe von Interpreten, die den entscheidenden Schlüssel suchen. Damit macht Kafka es uns besonders schwer, uns aus dieser Perspektive zu lösen, und die formale Gestalt des Romans tut ein Übriges: Es ist, als tappte man im Dunkel hinter jemandem her, der selbst keine andere Orientierung hat als den dürrtigen Lichtkegel einer Taschenlampe.

»Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.« So hat es bekanntermaßen Adorno (1977: 255) in seinen AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA formuliert, und so lautet bis heute die konziseste Beschreibung dessen, was den Leser erwartet, der zum ersten Mal mit dem PROCESS konfrontiert ist. Allerdings spricht Adorno hier nicht von Kafkas Romanwerk, er zielt ausdrücklich auf dessen gesamte literarische Hinterlassenschaft, und an Verallgemeinerungen solcher Art sind in den vergangenen Jahrzehnten berechtigte Zweifel immer lauter geworden. Denn offenkundig hat es in der Geschichte der Kafka-Rezeption so etwas wie eine unheilvolle Rückkoppelung gegeben, eine Rückkoppelung zwischen Lektüre und Interpretation, die letztendlich zu einer hierarchisierenden Perspektive geführt hat, zu einer meist unausgesprochenen Unterscheidung von Haupt- und Nebenwerken.

Wenn man der vorgefassten Meinung ist, bei Kafka komme es vor allem darauf an, den passenden Schlüssel zu finden, oder zumindest fordere dieser Autor implizit und fortwährend dazu auf, nach Schlüsseln zu suchen, dann wird man sich natürlicherweise auf diejenigen seiner Werke fokussieren, die diesen Gedanken besonders nahe legen. Und man wird dann unweigerlich dazu tendieren, Texte, die diesen Lektüremodus fraglich erscheinen lassen, zurückzustellen oder sogar als weniger bedeutend abzuqualifizieren. Das ist ohne Zweifel ein wesentlicher Grund dafür, warum die Werke Kafkas, die zwischen Ende 1912 und Anfang 1915 entstanden, so lange – und zum Teil bis heute – als die charakteristischen betrachtet wurden, als Kafkas klassische Texte, und warum die Schuld- und Strafe-Thematik, von denen diese Texte beherrscht sind und von denen offenkundig auch ihr Autor beherrscht war, als das Thema seines Lebens und als Zentrum seines literarischen Kraftfelds galt.

DAS URTEIL, DIE VERWANDLUNG, DER PROCESS, IN DER STRAFKOLONIE – das sind nachweislich die weltweit bekanntesten Werke Kafkas<sup>1</sup>, und die Motive, von denen diese Werke getragen sind, gelten als diejenigen, an denen man Kafka erkennt: der chancenlose Angeklagte, das Gericht, das nach unzugänglichen Gesetzen urteilt, die Demütigung, vom eigenen Vater beiseite geräumt zu werden oder gar zum bloßen Ungeziefer zu mutieren. Zwei Jahre vor seinem Tod hat Kafka diesen thematischen Komplex erneut bearbeitet, in seinem Roman DAS SCHLOSS, der zwar weniger gelesen wird als DER PROCESS und dessen Motive auch seltener den Weg in den Film

---

1 Vgl. die internationale empirische Erhebung von Ekkehard W. Haring, deren Ergebnisse unter dem Titel KAFKA-ATLAS online (<https://www.kafka-atlas.org/>) publiziert wurden.

oder auf die Bühne finden, der jedoch als weiterer Beleg dafür gilt, dass die Undurchschaubarkeit der Macht, jene sonderbare Überlagerung von Gesetz und Willkür, Kafkas Lebensthema war, nichts weniger.

Die Gegenfrage, die sich hier aufdrängt, ist natürlich diese: Wie würde es Lesern ergehen, die das Privileg hätten, völlig unbelastet von einem Jahrhundert der Deutungsgeschichte Kafkas gesamtes Werk, auch seinen gesamten Nachlass studieren zu dürfen? Welche Werke, Themen, Motive würden diese Leser als besonders charakteristisch wahrnehmen, oder auch nur als besonders auffällig oder rätselhaft? Würden sie ähnliche thematische Hierarchien erkennen wie wir?

Ich zweifle daran; vermutlich gäbe es da einige Überraschungen. Sie würden, so denke ich, beispielsweise auf die verblüffende Anzahl von Tierfiguren hinweisen, die sich so prominent bei keinem anderen bedeutenden Autor der Moderne finden. Und den berühmten Käfer, der mittlerweile emblematisch für Kafka steht und der auf keiner einschlägigen Website fehlt, würden sie vielleicht als den Frontman einer ganzen Prozession von Tierfiguren wahrnehmen.

## KAFKAS TIERE

### Tiermotive: in der Literatur und im Leben

Kafkas Tiere, so scheint es auf den ersten Blick, greifen auf eine reiche literarische Tradition zurück. Fabeln mit sprechenden Tieren kannten bereits die Sumerer, und dass diese imaginären Wesen uns vor keine großen Rätsel stellen, war von jeher beabsichtigt. Fabeln nutzen Allegorien wie den schlauen Fuchs, die dumme Gans oder die verräterische Schlange, und selbst schon Kindern ist leicht begreiflich zu machen, dass diese Tiere hier für etwas anderes stehen, für eine menschliche Eigenschaft oder für eine moralische Idee.

Es dauerte bis ins 19. Jahrhundert, ehe sich die satirische und phantastische Literatur von diesem didaktischen Korsett vollends befreien konnte und mit äußerst unterhaltsamen Experimenten in Neuland vorstieß. So sind etwa E. T. A. Hoffmanns sprechender Hund Berganza und sein gebildeter Kater Murr keine bloß allegorischen Figuren mehr, sie entwickeln literarisches Eigengewicht. Auch dienten Tiere nun häufiger der Absicht des Autors, den Leser emotional und moralisch besonders intensiv anzufassen. Ein bekanntes Beispiel in der deutschen Literatur ist die Erzählung KRAMBAMBULI (1883) von Marie von Ebner-Eschenbach, in der ein Hund sich als äußerst treu erweist und dann genau diese Eigenschaft mit seinem Leben bezahlen muss. Insbesondere die Stummheit des Tieres hat hier offenkundig auch eine ästhetische Funktion, es ist eine sprechende Stummheit. Ein jüngeres Beispiel in dieser Tradition ist George Saunders' FOX 8 (2013), dessen kindlich-

tierischer Erzähler die Menschen um eine Erklärung für ihr zerstörerisches Verhalten bittet.

Aber auch dort, wo nach wie vor die Dynamik der Allegorie oder des Symbols die Szene beherrscht, entwickelt das Tier in der Literatur der Moderne häufig ein Eigenleben, das sich noch vor aller Auslegung ästhetisch rezipieren lässt. So zum Beispiel in Hemingways Erzählung *THE OLD MAN AND THE SEA* (1952), wo mächtige Fische für die unbezwingbare Überlegenheit der Natur über den Menschen stehen, ähnlich wie auch schon in Melvilles *MOBY DICK* (1851), worauf Hemingway natürlich anspielt.

Solche einfach übersetzbaren Bilder finden sich gelegentlich auch in Kafkas Prosa. In der Erzählung *EIN HUNGERKÜNSTLER* (1922) nimmt ein Asket in einem öffentlich ausgestellten Käfig wochenlang keine Nahrung zu sich, so lange, bis das gelangweilte Publikum ihn vergisst. Am Ende stirbt der Mann, und den Käfig bewohnt fortan ein junger Panther, der reine Vitalität repräsentiert. Kafka nutzt hier die Energie der Tiermetapher, um einen maximalen sinnlichen Kontrast zur Todesnähe des Asketen zu erzeugen.

Auch geheimnisvollere, schwerer zu entziffernde Tiererscheinungen gibt es bei Kafka. Etwa im *SCHLOSS*-Roman die Krähen, die hoch oben den Turm des Schlosses umkreisen. Große schwarze Vögel über einer Schneelandschaft – sehr poetisch ist das, aber was könnten wir sonst darüber sagen? Oder in der Erzählung *EIN LANDARZT*, in der ein von weither gerufener Arzt hilflos am Bett seines jungen Patienten sitzt, ringsumher die Familie, die ein Wunder von ihm erwartet. Plötzlich werden von außen die Fenster aufgestoßen, zwei Pferdeköpfe erscheinen im Zimmer und betrachten den Jungen. So etwas geschieht sonst nur im Traum, keine einfache Deutung bietet sich hier an, aber eben darum ist das Bild besonders stark.

Solche Motive finden sich in vielfacher Variation in den Literaturen zahlreicher Sprachen.<sup>2</sup> Tiere sind per se symbolträchtig, weil sie komplexe, starke, teils auch atavistische Regungen auslösen, noch ehe das bewusste Verständnis einsetzt – die Kunst- und Kulturgeschichte liefert dafür nicht weniger wirkungsmächtige Beispiele.<sup>3</sup> Aber von dieser allgemeinen Motivgeschichte grenzen sich einige von Kafkas Einfällen doch so energisch ab, dass ein bloßer Rekurs auf literarische Traditionen wenig hilfreich wäre. Er weist seinen Tieren eine verblüffende Autonomie zu und reserviert ihnen eine weitläufige Etage seines Werks, was sich sogar quantitativ recht eindrucksvoll belegen lässt.

---

2 Siehe hierzu für einen ersten Überblick etwa die von Grieser (1991) zusammengetragenen Beispiele.

3 Siehe für einen Überblick über die kulturwissenschaftlichen Zugänge der Animal Studies das Handbuch von Borgards (2016), dessen Vorwort bezeichnenderweise mit Verweis auf Kafka beginnt.

Die im deutschen Sprachraum am weitesten verbreitete Sammlung von Kafkas Erzählungen und kurzer Prosa ist ein Fischer Taschenbuch mit einem Umfang von knapp 500 Seiten. Darin finden sich vollendete wie unvollendete Texte. Das Inhaltsverzeichnis nennt 84 Titel, in elf davon nimmt ein Tier den zentralen Platz ein. Bisweilen sind diese Tiere lediglich Objekte der Betrachtung oder der Reflexion; dies gilt für vier der kürzeren Texte, wie etwa *EINE KREUZUNG* oder *DER GEIER*. Lassen wir diese Stücke außer Betracht, so bleiben sieben Texte, die wir im strengen Sinn als Tiererzählungen bezeichnen dürfen: *DER BAU*, *EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE*, *FORSCHUNGEN EINES HUNDES*, *JOSEFINE*, *DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE*, *KLEINE FABEL*, *SCHAKALE UND ARABER*, *DIE VERWANDLUNG*. Dabei handelt es sich um Erzählungen, die sich nicht auf die symbolische oder metaphorische Verwendung von Tiererscheinungen beschränken. Vielmehr stammen ihre Protagonisten selbst aus der Tierwelt, als sprechende, denkende, planende, handelnde Wesen mit nicht immer eindeutiger Identität, doch stets in Tiergestalt.

Nur sieben Texte also, doch erstaunlicherweise füllen sie allein mehr als ein Drittel des Bandes. In vier der Texte kommen Menschen überhaupt nicht vor. Und in drei dieser Erzählungen (*DER BAU*, *EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE*, *FORSCHUNGEN EINES HUNDES*) ist sogar das Tier, der Protagonist, identisch mit dem Ich-Erzähler. Die Tiere selbst also erzählen davon, wie es ist, ein Tier zu sein. Ich meine, dass das nach einer Erklärung verlangt, zumal diese Plots doch recht weit entfernt sind von den landläufigen Kafka-Assoziationen, von jenen Albtraum-Szenarien, in denen Menschen in groteske bürokratische Mühlen geraten, vom ›Kafkaesken‹ also (ein Begriff, der seit Ende des letzten Jahrhunderts erfreulicherweise an Popularität verloren hat).

Freilich verzichtet Kafka keineswegs darauf, auch das Tiermotiv mit Schockeffekten aufzuladen. Es sind keine Märchentiere, denen wir hier begegnen, vielmehr Wesen, die auf unheimliche Weise die Barriere zwischen Mensch und Tier überwinden oder sogar gänzlich ignorieren. Das ist eine erzählerische Idee, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Unbehagen, ja den Widerstand des Lesers zweifellos noch heftiger provozierte als heute. Denn in der Epoche, in der Kafka aufwuchs, galt jene Grenzlinie noch als so offensichtlich und unverrückbar, dass allein der Gedanke, der Mensch sei auf irgend eine Weise aus dem Tierreich hervorgegangen und es handele sich im Grunde um Verwandte, vielen Menschen nicht nur als beleidigend, sondern auch als absurd erschien.

Gewiss, der Nutzen von Zuchttieren war hochgeschätzt, und auch den Unterhaltungswert – sei es von Haustieren, sei es im Zirkus – ließ man sich gerne etwas kosten. Doch der inferiore Status der Tiere schien ein für alle Mal geklärt. Es war unumstößliches Recht, sie nach Gutdünken lenken, dressieren, jagen, einsperren, bestrafen, am Ende auch schlachten und essen zu dürfen. In der moralischen Rechnung des Menschen kamen sie, wenn überhaupt, nur als ganz marginaler Posten vor. Zwar gab es erste organisierte Bestrebungen zum Tierschutz schon ab Mitte des 19.

Jahrhunderts; doch dabei standen keineswegs die Rechte von Tieren, sondern die Vermeidung ›unnötigen‹ Leids im Fokus. Eine kulturell relevante Veränderung in der Wertschätzung von Tieren hatte das noch keineswegs zur Folge – weswegen auch Bezeichnungen von Tieren nach wie vor als herabwürdigende Adjektive oder als Schimpfworte gebraucht wurden, weitaus häufiger, als das heutzutage zu hören ist.

Auch Kafkas Vater Hermann nahm dieses Ventil in Anspruch, gewohnheitsmäßig und kreativ, wie sein Sohn uns insbesondere im BRIEF AN DEN VATER überliefert. Als einmal einer seiner Angestellten sich zu lange krank meldete, polterte er: »Er soll krepieren, der kranke Hund!« Wenn jemand am Esstisch kleckerte, hieß es: »Du bist ein großes Schwein!« Und wenn das Essen nicht schmeckte, wurde die Köchin als »Vieh« abqualifiziert. (KKAN II 173, 157, 155) Am schlimmsten jedoch eine Szene, die den erwachsenen Kafka unmittelbar betraf. Er hatte einen Freund für eine halbe Stunde mit nach Hause gebracht, den armen und entsprechend schlecht gekleideten ostjüdischen Schauspieler Jizchak Löwy. Der auf soziale Hierarchien empfindlich bedachte Hermann Kafka fand es höchst unpassend, dass sein Sohn sich mit solchen Menschen abgab: »Wer sich mit Hunden zu Bett legt, steht mit Wanzen auf.« (KKAT 223) So sein Kommentar, den Kafka am 3. November 1911 in seinem Tagebuch festhält und den er noch nach Jahren im Ohr hatte.<sup>4</sup>

Wann er zum ersten Mal den Gedanken der Identifikation mit einem Tier hatte, wissen wir nicht, da Kafkas Jugendschriften nicht überliefert sind. Ein Indiz dafür, dass er das literarische Potenzial dieser Idee zunächst noch gar nicht erkannte, findet sich jedoch in der Fragment gebliebenen Erzählung HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE, in der unversehens ein Menschen-Käfer erscheint. Dort heißt es aus der Perspektive des Eduard Raban, der den Aufbruch zu einem Aufenthalt auf dem Land hinauszuzögern sucht und sich dabei in eine Tier-Imagination flüchtet:

»Ich habe, wie ich im Bett liege, die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers glaube ich. [...] Eines Käfers große Gestalt, ja. Ich stellte es dann so an, als handle es sich um einen Winterschlaf und ich presste meine Beinchen an meinen gebauchten Leib. Und ich lisple eine kleine Zahl Worte, das sind Anordnungen an meinen traurigen Körper, der knapp bei mir steht und gebeugt ist. Bald bin ich fertig, er verbeugt sich, er geht flüchtig, und alles wird er aufs beste vollführen, während ich ruhe.« (KKAN I 18)

---

4 Vgl. den im Jahr 1919 geschriebenen BRIEF AN DEN VATER: »Ohne ihn zu kennen, verglichst Du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer und wie so oft für Leute, die mir lieb waren, hattest Du automatisch das Sprichwort von den Hunden und Flöhen bei der Hand.« (KKAN II 154)



Dies ist das früheste überlieferte Menschen-Tier in Kafkas Werk: der große Käfer im Bett, denkend und sprechend. Doch etwa sechs Jahre vor der Niederschrift der VERWANDLUNG hat das Bild noch keinerlei existenzielles Gewicht, es reiht sich ein in die Abfolge tagträumerischer Halluzinationen, wie sie auch für das Frühwerk BESCHREIBUNG EINES KAMPFES so charakteristisch sind. Jener Käfer existiert nur im spielerischen Konjunktiv, gleichsam als erzählerische Fiktion zweiten Grades, und er verschwindet folgenlos. Aber offenbar blieb sein Bild aufbewahrt bis zu dem Augenblick, da Kafka ihm höhere Aufgaben zuwies.

### **Ein »ungeheures Ungeziefer«: *Die Verwandlung***

Der Geniestreich der VERWANDLUNG besteht vor allem darin, dass hier etwas völlig Phantastisches völlig plausibel wird. Kafka präsentiert uns eine kleinbürgerliche Familienkonstellation, ein recht gewöhnliches soziales Setting also, zu dessen Beschreibung die realistische Literatur schon vielfache Muster bereithielt. Doch auf keines dieser Muster greift Kafka zurück. Stattdessen übersetzt er die psychosoziale in eine schockierend körperliche Konstellation, so dass die beschreibenden Abstrakta, die hier nahe lägen – Unterwerfung, Demütigung, Entfremdung – weder vom Erzähler noch von den Figuren ausgesprochen werden müssen. Vielmehr gewinnen sie eine unmittelbare, bezwingende Körperlichkeit, sie werden dadurch schicksalhaft und unwiderlegbar. Gregor Samsa ist anders, auf einfachste, überaus sichtbare Weise, und allein dies zerstört jede moralische Ambivalenz. Denn keinem Menschen ist es zuzumuten, mit diesem ›Anderen‹, diesem Ungeheuer, unter einem Dach zu leben.

Viel ist bereits publiziert worden über die biographischen Hintergründe dieser Erzählung. Sie sind unbestreitbar und gut dokumentiert, da wir gerade über diese Epoche in Kafkas Leben – die letzten Monate des Jahres 1912 – durch zahlreiche Briefe und Tagebucheinträge besonders genaue Einblicke gewinnen und weil Kafka nach der Begegnung mit Felice Bauer genötigt war, seine soziale Position genauer zu definieren, Pläne zu fassen und zu begründen. Offensichtlich ist in dieser Phase, dass ihm seine widersprüchliche Haltung gegenüber der eigenen Familie immer problematischer wird. So stark auch sein Wunsch ist, am Leben der Familie teilzunehmen, so wenig gelingt es ihm, die intellektuelle Distanz aufzuheben. Er bleibt Beobachter, Zaungast der eigenen Familie, die ihn nicht versteht und die sein mangelndes Engagement fortwährend beklagt.

Irgendwann muss Kafka zu der Auffassung gelangt sein, dass eine solche Position nicht nur moralisch unhaltbar ist, sondern auch etwas zutiefst Unmenschliches hat. Wie so häufig bei ihm gewinnt dieser Gedanke zunächst auf spielerische Weise Gestalt: »Ich fahre nach Dresden«, schreibt er am 22. Juli 1912 an Max Brod, »als wenn es sein müsste und werde mir den zoologischen Garten ansehen, in den ich gehöre!«

(KKAB I 164) Schon ein Jahr später aber wird daraus verzweifelter Ernst: »Oft – und im innersten vielleicht ununterbrochen – zweifle ich daran ein Mensch zu sein«, so schreibt er an Felice Bauer am 7. Juli 1913 (KKAB II 234). Und am folgenden Tag noch kälter: »Winde ich mich nicht seit Monaten vor Dir wie etwas Giftiges? [...] Ich bin kein Mensch« (ebd.). Die Verlobte dürfte darauf, wie es ihre Art war, beschwichtigend und ausweichend reagiert haben. Dass Kafka derartiges nicht aus einer Laune heraus schrieb, hat sie wohl erst viel später verstanden, vielleicht erst nach Lektüre der VERWANDLUNG, dem öffentlichen Aufblühen von Kafkas Tier-Metaphorik.

### »Zwei Tiergeschichten«: *Ein Bericht für eine Akademie* und *Schakale und Araber*

Die nächste große Erzählung, in der Kafka die Barriere zwischen Mensch und Tier überschreitet, ist EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE (1917), in dem ein Menschenaffe seinen allmählichen, zunächst erzwungenen, dann aber auch ehrgeizigen Übergang in die Welt der Menschen schildert. Dieser Übergang wird möglich durch harte Dressur, durch die Nachahmung menschlicher Gewohnheiten, schließlich durch das Erlernen der menschlichen Sprache. Dass es mit diesem Lernprozess einen immer größeren Teil seiner vitalen Freiheit einbüßt, ja, dass es sogar die Erinnerung an diese Freiheit am Ende verlieren wird, ist dem Tier durchaus bewusst. Der Gewinn, der ihm dafür zuteil wird, ist der vergängliche Ruhm, den es bei zahlreichen Auftritten im Varieté erntet, seine Privilegien als lebendiges Kuriosum. Substanzielle soziale Bindungen an die Menschen entstehen auf diese Weise jedoch nicht. Weder findet der Affe Freunde unter den Menschen, noch ist je die Rede davon, dass er an den Sorgen der Menschen tieferes Interesse gewinnt. Er denkt und redet in menschlichen Begriffen, doch seine Position entspricht sehr genau der des Haustiers, das die Menschen fortwährend beobachtet, gelegentlich imitiert und sich auch gerne von ihnen ernähren lässt, ohne sie jedoch zu verstehen oder auch nur verstehen zu wollen.

Trotz des gänzlich anderen Sujets sind die Parallelen zur VERWANDLUNG offenkundig: Erneut geht es um die randständige Position des Beobachters, der neben, aber nicht mit der Gemeinschaft lebt: ein fragwürdiger Status, über den diese Menschen-Tiere trotz aller Anstrengungen nicht hinauskommen, ebenso wenig wie ihr Erfinder. Denn auch Kafka musste sich sagen, dass er ein selbstverständliches menschliches Interesse, etwa für die Sorgen der eigenen Familie, niemals aufbringen konnte, allenfalls ein Interesse aus Neugier. Während die anderen darin Kälte und Eigennutz sahen, verspürte er selbst einen generalisierten Mangel an Zugehörigkeit, ein tiefes Defizit. Immer nur punktuell gelang es Kafka, diese Kluft zwischen psychischer Isolation und sozialer Integration zu schließen; ja, er konstatierte in späteren Jahren sogar, dass er den eigenen »Käfig« im Grunde nie verlassen habe, obgleich die

Gitterstäbe »meterweit« auseinanderstanden. (KKAT 849) Das war ein bitterer Befund, denn er besagte nichts anderes, als dass alle seine scheinbaren Integrationsleistungen – vor allem im Kreis der Freunde und im Beruf – bloße Täuschungen waren, Täuschungen seiner selbst wie auch der anderen.

Für die weitere Entfaltung von Kafkas Werk ist nun bedeutsam, dass die Tierfigur im *BERICHT FÜR EINE AKADEMIE* an Autonomie gewonnen hat. Während sich der autobiografische Hintergrund der *VERWANDLUNG* geradezu aufdrängt, sind bei der Affengeschichte auch andere Lektüren möglich, und so ist es nicht überraschend, dass dieser Text zuerst in Martin Bubers kulturzionistischer Zeitschrift *DER JUDE* abgedruckt wurde (November 1917) und nicht etwa in einem literarischen Journal. Denn das aussichtslose Bemühen um Assimilation und infolgedessen auch die generelle Fragwürdigkeit der Assimilation als soziale Leitidee – dies war in den frühen Jahren des Zionismus eines der wesentlichen strittigen Themen, mit denen sich die junge Bewegung vom liberalen Judentum absetzte.

Der *BERICHT* als Assimilationstragödie wird noch plausibler durch eine zweite, kürzere Erzählung mit sprechenden Tieren, die ebenfalls im Frühjahr 1917 entstand und in der schon der Titel auf eine politische Bedeutungsschicht verweist: *SCHAKALE UND ARABER*. Hier nähern sich die Tiere in scheinbarer Ehrerbietung einem europäischen Reisenden und bitten ihn darum, den Arabern die Hälse durchzuschneiden: mit Hilfe einer rostigen Nähscere, die sie ihm aufdrängen. Nur so könne das Volk der Schakale erlöst werden. Später erfährt der Reisende von den Arabern, dass die Schakale diese Geschichte jedem Beliebigen erzählen und dass man sie sehr leicht zufriedenstellen kann, indem man ihre hungrigen Mäuler stopft. Für Martin Bubers Leser gewiss eine bittere Pille, denn die Gleichsetzung von Juden mit Schakalen drängt sich hier auf, und die absurde messianische Erwartung und penetrante Unterwürfigkeit der Schakale bietet den denkbar schärfsten Gegensatz zu der völlig gelassenen, überlegenen Vitalität der Araber. Trotzdem war Buber bereit, auch diese Geschichte neben der Affenerzählung abzudrucken, unter dem gemeinsamen, ganz unpolitischen Obertitel »Zwei Tiergeschichten«.

Es scheint, als habe Kafka erst im Jahr 1917 entdeckt, dass das sprechende und denkende Tier eine ungeheuer variationsreich nutzbare Figur ist, als sei er von der Eigendynamik dieser Vorstellung mitgerissen worden, als habe die Tiermetapher, oder das Tiersymbol, unter seiner Feder neue Sinnoptionen geradezu angesaugt. Und wie stets bei diesem Autor war dies ein überaus sinnlicher Vorgang. Denn der Brennstoff seiner Imaginationskraft waren vor allem Bilder, Kafka war angewiesen auf visuellen Input, und seine Aufmerksamkeit, sein literarisches Interesse und der Grad an schöpferischer Konzentration waren in hohem Maß davon abhängig.

## Im »Tiergarten«: Kafkas Aufenthalt in Zürau

So ist es kaum verwunderlich, dass er im Herbst 1917 auch den Wechsel von der Großstadt in die karge dörfliche Idylle von Zürau zunächst einmal bildhaft verarbeitete. Während die Freunde – aufs äußerste besorgt wegen Kafkas Tuberkuloseerkrankung – sich in Mahnungen ergingen und auf vernünftige medizinische Entscheidungen drängten, sah sich Kafka im Dorf in aller Ruhe um und ließ die neuen Bilder in sich eindringen. Und als erstes betrachtete er die Tiere. Von Gänsen, Mäusen und Katzen ist in seinen Briefen aus Zürau ausführlich die Rede, von Füchsen, Ziegen, Schweinen und Kühen. An Felix Weltsch schrieb er um den 11. Oktober:

»Ich lese im Ganzen nicht viel, das Leben auf dem Dorf ist mir so entsprechend. Hat man erst einmal das Gefühl mit allen seinen Unannehmlichkeiten überwunden, in einem nach neueren Prinzipien eingerichteten Tiergarten zu wohnen, in welchem den Tieren volle Freiheit gegeben ist, dann gibt es kein behaglicheres und vor allem kein freieres Leben als auf dem Dorf [...]« (KKAB III 345)

Auch die Physiognomie der Tiere betrachtete er genau und machte sich einen Spaß daraus, in ihnen menschliche Züge zu suchen. So in einem Brief vom 2. oder 3. Oktober an Elsa Brod, die ihm eine Porträt-Postkarte des Prager Varietédirektors Rolf Wagner geschickt hatte:

»Ich will ihn durch den Vergleich mit einem Schwein gar nicht beschimpfen, aber an Merkwürdigkeit, Entschiedenheit, Selbstvergessenheit, Süßigkeit und was noch zu seinem Amt gehört, steht er in der Weltordnung vielleicht doch mit dem Schwein in einer Reihe. Haben Sie schon ein Schwein in der Nähe so genau angesehen, wie Wagner? Es ist erstaunlich.« (KKAB III 339)

Wonach eine eindringliche Beschreibung der Schweine folgt. Die Heiterkeit dieses Briefautors muss dem Ehepaar Brod geradezu unheimlich gewesen sein. Doch Kafka wusste noch eine Steigerung:

»Diese Ziegen also sind äußerlich vollkommen jüdische Typen, meistens Ärzte, doch gibt es auch Annäherungen an Advokaten, polnische Juden und vereinzelt auch jüdische Mädchen. Besonders Dr. Mülstein, der Arzt, der mich behandelt, ist stark unter ihnen vertreten. Das aus drei jüdischen Ärzten bestehende Konsilium, das ich heute gefüttert habe, war so mit mir zufrieden, dass es sich abends kaum fortreiben lassen wollte, um gemolken zu werden.« (KKAB III 340)

Es schien, als wolle Kafka die Freunde mit literarischen Späßen bloß unterhalten. Doch der Anblick von Tieren, die im Dorf weit tiefer ins Leben der Menschen integriert waren, die oft den Menschen in großer Zahl umgaben und die sich auch

entschieden autonom bewegten als die fast immer vereinzelt erscheinenden Stadttiere – dieser während eines Dreivierteljahrs, bis ins Frühjahr 1918 täglich erneuerte Anblick hatte sich in Kafkas Imagination offenbar eingegraben. Ein Indiz dafür ist, dass auch seine literarischen Tierfiguren von nun an vollends autonom werden und die Szene ganz allein beherrschen. FORSCHUNGEN EINES HUNDES, DER BAU und JOSEFINE, DIE SÄNGERIN – diese drei Erzählungen brauchen keinen menschlichen Souffleur mehr.

Auch an ästhetischer Autonomie gewinnen Kafkas Tiere. Das Ungeziefer ist verhältnismäßig leicht als Metapher dechiffrierbar, ebenso der Menschenaffe, für den es ja charakteristisch ist, dass er den Menschen »nachäfft«, wie die geläufige Redewendung besagt. Eine Metapher übrigens, die Kafka auch im Alltag verwendete, etwa in einem Brief an Felice Bauer vom 28. November 1912, in dem er ihr erklärt, auf einem der frühen Familienfotos sei er als Affe seiner Eltern porträtiert (KKAB I 280). Solche einfachen semantischen Überlegungen sind bei den späten Tierfiguren jedoch nicht mehr hilfreich, und warum Kafka jeweils diese und nicht eine andere Spezies wählte, das lässt sich nicht mehr allein mit metaphorischen Entsprechungen begründen.

Schließlich beobachten wir – ein weiteres Indiz für die anhaltende Wirkung des Dorflebens –, dass Kafka die Bandbreite der Themen, auf der er seine Tierfiguren agieren lässt, immer mehr erweitert, dass er damit vordringt bis in Bereiche wie Anthropologie und Erkenntnistheorie. Diese Tendenz machte sich auch schon vor den Zürauer Erlebnissen bemerkbar, doch nun verstärkt sie sich in einem Maße, dass sogar das Moment des Erzählerischen selbst bedeutend an Gewicht verliert gegenüber den Verästelungen der Reflexion. Ein naheliegendes Beispiel bietet das allgegenwärtige Phänomen der Verblendung, ein Thema, das bereits in den beiden von Buber veröffentlichten »Tiergeschichten« aufleuchtete, das jedoch viel umfassender ist als das der scheiternden jüdischen Assimilation. Verblendet sind die Schakale, die sich die eigene Befreiung nur als Ergebnis einer erlösenden Intervention vorstellen können, verblendet ist aber auch der Menschenaffe. Saturiert und mäßig zufrieden behauptet er am Ende seines Berichts: »Im Ganzen habe ich jedenfalls erreicht, was ich erreichen wollte« (KKAD 313), während er doch in Wahrheit – und für jeden Leser offenkundig – in eine existenzielle Sackgasse geraten ist, aus der es keine Umkehr gibt.

Ein grundsätzlich neues Thema ist dies selbstverständlich nicht, auch DER PROCESS gewinnt seine Dynamik ja vor allem daraus, dass der Protagonist seine anfängliche Selbstgewissheit, die durchaus Züge von Verblendung hat, nach und nach aufgeben muss. Er beginnt zu verstehen, dass es ihn weder zufällig noch irrtümlich getroffen hat – eine Einsicht, zu der er auch schon zu Beginn intellektuell fähig gewesen wäre, der er jedoch konsequent auswich.

## **Erzählungen ohne Menschen: *Forschungen eines Hundes*, *Der Bau* und *Josefine, die Sängerin***

Kafkas FORSCHUNGEN EINES HUNDES (1922) – deren Erzähler wiederum ein Tier ist – geht über dieses psychologische Moment der Verdrängung hinaus. Denn der Wille zu rückhaltloser Erkenntnis ist hier durchaus vorhanden, wie ja bereits der Titel der Erzählung klarstellt. Doch scheitert dieser Wille an Erkenntnisschranken, die für diesen Hund, für alle seine Hundegenossen und selbst für die Intellektuellen unter ihnen unüberwindlich sind. Das führt zu komischen Effekten, die Kafka sichtlich ausgekostet hat. So werden erstaunliche Begegnungen mit ganz besonderen Hunden erwähnt, etwa eine Truppe von »Musikhunden«, die Tanzschritte machen und die auf zwei Beinen gehen, während dazu Musik erklingt. Und es werden typische Probleme der Hundephilosophie erörtert, wie zum Beispiel die Frage: Woher kommt eigentlich unsere Nahrung? Was hat es zu bedeuten, dass sie meistens von oben zu uns kommt?

Liest man die Erzählung zum ersten Mal, so drängt sich zuerst die gewöhnliche Tierkomik auf, die allein schon aus dem Gefälle zum Menschen resultiert; so etwa, wenn von der »Hundeschaft« die Rede ist, oder vom Volk der Hunde, das eigene Überlieferungen hat. Das sind große menschliche Begriffe, übertragen auf Tiere – ein Missverhältnis, das erheitert wirkt. Sehr bald wird jedoch deutlich, dass die eigentliche Komik, auf die der Text abzielt, eine Ebene tiefer verborgen ist. Denn alle diese seltsamen Erfahrungen und Probleme, mit deren Reflexion sich der Hundeerzähler quält, sind nur deshalb so rätselhaft, weil er nicht zur Kenntnis nehmen will, dass es außer den Hunden auch noch andere Lebewesen gibt, Menschen zum Beispiel, was die tierische Autonomie entschieden relativiert. So kommt auch die Nahrung keineswegs vom Himmel herabgefliegen, wie die Hunde-Philosophen annehmen, sondern sie wird den Hunden von Menschen zugeworfen. Und die Musikhunde sind natürlich dressierte Hunde, denen man das Gehen auf zwei Beinen beigebracht hat; die Musik dazu ist menschengemacht.

Die Komik entsteht hier also aus dem Kontrast zwischen den sehr verständigen Ausführungen des Hundes und seiner offensichtlichen Verblendung. Seine Welt ist rätselhaft, weil er das Nächstliegende ausblendet, weil seinem Denken und daher auch seinen »Forschungen« eine ganze Dimension fehlt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch auf diesen Text die Erinnerungen an den Zürauer »Tiergarten« einwirkten, denn auch dort war ja die Freiheit der Tiere vor allem eine gestische: Scheinbar taten sie, was sie wollten. Tatsächlich jedoch war diese Freiheit eingebettet in die unaufhebbare Abhängigkeit vom Menschen, es war der Mensch, der die Grenzen definierte, der über Leben und Tod der Tiere entschied.

Auch in der Erzählung DER BAU von 1923 lässt sich die erkenntniskritische Perspektive klar ausmachen. Der Erzähler ist hier ein Tier, das die Erde durchwühlt,

vermutlich ein Dachs, und erneut gibt es keine durchgängig erzählbare Handlung, sondern der Text wird im Wesentlichen von Reflexionen getragen. Die erzählerische Raffinesse jedoch besteht darin, dass uns die Überlegungen dieses Tieres, anders als die des Hundes, zunächst vollkommen plausibel erscheinen. Der Dachs hat Fressfeinde, und da er nicht pausenlos wachsam sein kann, denkt er über Maßnahmen nach, um dieser Gefahr auch langfristig zu begegnen. So kommt er auf die Idee, ein ausgedehntes unterirdisches Labyrinth zu bauen, eine verborgene Festung, die ihm genügend Verstecke wie auch Nahrungsreserven bietet. Mit Enthusiasmus macht er sich an die Arbeit, stolz erläutert er seinen Bau und berichtet von seinen Fortschritten bei dessen unablässiger Perfektionierung. Das beeindruckt, trotz des zur Schau gestellten Übereifers und entgegen dem naheliegenden Einwand, dass der Dachs hier etwas feiert, was doch ohnehin in seiner Natur liegt – als stünde es ihm frei, auch *ohne* Dachsbau zu leben.

Allmählich geht dem Leser jedoch auf, dass das Tier völlig diesem Bau verfallen ist, im Denken wie im Handeln. Es gibt in seiner Welt nur mehr ihn selbst, seinen Bau und seine Phantasien über mögliche Angriffe von außen. Aus Sicherheitsdenken wird Sicherheitswahn, und diese aufkeimende Paranoia wird konsequent von innen erzählt, ganz aus der Perspektive des paranoiden Tiers selbst. Das heißt, nicht anders als bei der Hundegeschichte muss sich der Leser irgendwann aus der beschränkten Perspektive des tierischen Erzählers lösen, wenn er nicht am Ende selbst zum Opfer von dessen Verblendung werden will. Wobei DER BAU in dieser Hinsicht die schwierigere Leseübung ist, denn wo genau ist der Punkt, an dem die Pläne des Tiers, die ja stets gut begründet sind, in wahnhaftes Denken übergehen?

Am Ende vernimmt das Tier ein leises Geräusch, das auf einen sich heranarbeitenden Feind hindeutet, doch dieser Feind ist nicht zu orten, überall im Bau ist das Geräusch mit gleicher Stärke zu vernehmen. Und während das inzwischen völlig verblendete Tier in Verzweiflung gerät, fällt es dem Leser nicht allzu schwer, die einzig mögliche Erklärung zu finden: Das Tier selbst trägt das Geräusch mit sich herum, es kommt aus ihm selbst, aus dem eigenen Körper, als Anzeichen irgendeiner Fehlfunktion, einer beginnenden Krankheit. Und davor kann auch die scheinbar sicherste Festung ihn nicht retten.

Spätestens an diesem Punkt wird klar, dass es hier um eine Form von *existenzieller* Verblendung geht. Alles Denken und Handeln des Tieres wird von einem einzigen Ziel beherrscht: den vorzeitigen Tod zu vermeiden. Da dies ein durchaus sinnvolles Ziel ist, kann das Tier sich bis zum Ende darüber hinwegtäuschen, dass seine Strategie schwerwiegende Nachteile hat, zuallererst die damit einhergehende Isolation: Das Tier mauert sich ein, lässt aus Sicherheitsgründen selbst Artgenossen nicht in seinen Bau. Damit verzichtet es nicht nur auf die Freuden der sozialen Gemeinschaft, sondern auch auf jede Form von Supervision. Niemand ist da, der es vor dem völligen Abgleiten in die Paranoia bewahren könnte; niemand, der es daran erinnern könnte, dass es – selbst wenn seine Festung Bestand haben sollte – unweigerlich in seinem

Bau sterben wird. Und es wird dort sterben, ohne je gelebt zu haben. Denn ein Leben, das sich in Vorsichtsmaßnahmen erschöpft, ist kein Leben, das diesen Namen verdient.

Auf Tierkomik verzichtet Kafka hier fast völlig. Stattdessen nutzt er die Tiermetapher, um die leibliche Verletzlichkeit, das Ausgesetztsein alles Lebendigen zu akzentuieren, ganz ohne die zahllosen Hilfsmittel und Ablenkungen, die dem Menschen zur Verfügung stehen. Überdies macht DER BAU deutlich, wie sehr die Tiergeschichte Kafkas Streben nach ästhetischer Reduktion entgegenkommt. Die Möglichkeit, einen Text aus einem einzigen Sinnbild heraus zu entfalten, entsprach seiner Arbeitsweise sichtlich besser als das Entwerfen umfangreicher Plots mit zahlreichen Akteuren. Die relative Armut an Handlung und den Vorrang, manchmal sogar die Dominanz reflektierender Passagen hat Kafka dafür in Kauf genommen.

Das wird an seiner letzten Tiererzählung vielleicht am deutlichsten: JOSEFINE, DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE, verfasst nur etwa zwei Monate vor seinem Tod: ein Text, der nahezu ohne Handlung auskommt. Er besteht im Wesentlichen aus Mitteilungen über Wirken und Schicksal einer weiblichen Maus, die sich zur großen Sängerin berufen fühlt, die jedoch feststellen muss, dass ihr Publikum aus Banausen besteht. Niemand weiß ihre künstlerischen Leistungen zu würdigen, und alles endet in Verbitterung. Der Erzähler freilich, ebenfalls eine Maus, weiß die fragwürdigen Ansprüche der Diva gelassen einzuordnen, und er macht sich Gedanken über die eigentümliche Geschichtslosigkeit des Mäusevolks, das die exaltierte Josefine sehr bald schon vergessen wird.

Auch in diesem neuen Kontext – der Problematisierung der künstlerischen Existenz, der sein letzter Erzählband EIN HUNGERKÜNSTLER gewidmet ist – wollte also Kafka auf das ästhetische Potenzial der Tierwelt nicht verzichten. Allein schon die Tatsache, dass eine Künstlerin, die sich selbst als verkanntes Genie sieht, nur wenige Zentimeter groß ist, ist von bezwingender Komik. Und ihr angeblicher Gesang ist in Wahrheit ein Pfeifen, das sich, je genauer man hinhört, umso weniger vom gewöhnlichen Pfeifen aller übrigen Mäuse unterscheidet. Was von der Kunst hier übrig bleibt, ist kaum mehr als ein Anspruch, eine Pose und ein bescheidener Unterhaltungswert, den man, sollte die Künstlerin eines Tages abtreten, durch andere Zerstreuungen leicht ersetzen kann. Ein ziemlich gelassener Abschied ist das, bedenkt man, welche Opfer Kafka seiner eigenen Kunst gebracht hat, und es ist ein Abschied aus einer für ihn neuen Perspektive: der Perspektive des Publikums.

## FAZIT

Kafkas Umgang mit Tiermetaphern und Tiersymbolen ist virtuos. Deren Plastizität, ihre schier grenzenlose Wandlungsfähigkeit hat er in nie dagewesener Weise



ausgeschöpft, und seine tierischen Kreationen gewinnen eine Plausibilität, die erschreckend sein kann. So schreibt Walter Benjamin in seinem großen Essay zum zehnten Todestag:

»Man kann die Tiergeschichten Kafkas auf eine gute Strecke lesen, ohne überhaupt wahrzunehmen, dass es sich gar nicht um Menschen handelt. Stößt man dann auf den Namen des Geschöpfes – des Affen, des Hundes oder des Maulwurfs – so blickt man erschrocken auf und sieht, dass man vom Kontinent des Menschen schon weit entfernt ist.« (Benjamin 1981: 19f.)

Und etwas später heißt es im selben Essay: »Unter allen Geschöpfen Kafkas kommen die Tiere am meisten zum Nachdenken.« (Ebd.: 30) Nichts deutet darauf hin, dass Kafka im Jahr vor seinem Tod damit schon an ein Ende gelangt war, weder mit seinem Interesse an Tieren noch mit seiner Lust, sie in Literatur zu verwandeln. Im Gegensatz zu den Romanen, die sämtlich Fragment geblieben waren, befreiten die Tierphantasien Kafka von der Notwendigkeit, komplexe Handlungen und Dramaturgien zu erfinden und erzählerisch auch durchzuhalten. Dennoch ließen sie Raum für das Phantastische, das Komische, das Sinnliche, aber auch für die Wege und Irrwege der menschlichen Reflexion. Vor allem nach den ländlichen Erfahrungen in Zürau wurde Kafka im Umgang mit literarischen Tierphantasien freier, entspannter, spielerischer. Er entfernte sich immer weiter vom Schuld-und-Strafe-Komplex, den man so lange als den Kern seines Werks betrachtet hat. Und schließlich, in der Mäusegeschichte, gelingt ihm das zuvor Unvorstellbare. In einem Text, in dem es, aus Kafkas Sicht, um Sein oder Nicht-Sein geht, nämlich um die Rechtfertigung oder Verurteilung eines Lebens, das ganz und gar der Kunst geweiht ist – in einem solchen Text entschließt er sich, das Urteil entspannt dem Leser zu überlassen.

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1977): »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-287.
- Benjamin, Walter (1981): »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Benjamin über Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-38.
- Borgards, Roland (2016) (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Grieser, Dietmar (1991): Im Tiergarten der Weltliteratur. Auf den Spuren von Kater Murr, Biene Maja, Bambi, Möwe Jonathan und den anderen. München: Langen Müller.

## »Ich jause im Grünen.«

Zur Nicht-Selbstverständlichkeit von Stadt- wie Landleben  
in Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*

---

IRINA WUTSDORFF

### FEST IM LEBEN STEHEN?

Der Satz »Ich jause im Grünen.« fällt in *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES*, dem ersten umfangreicheren, zu Lebzeiten allerdings nicht publizierten Prosawerk Kafkas. Er ist Teil einer erinnerten Szenerie aus der Kindheit:

»als ich als Kind einmal nach einem kurzen Nachmittagsschlaf die Augen öffnete, hörte ich noch ganz im Schlaf befangen meine Mutter in natürlichem Ton vom Balkon hinunterfragen: ›Was machen Sie, meine Liebe. Es ist so heiß.‹ Eine Frau antwortete aus dem Garten: ›Ich jause im Grünen.‹ Sie sagten es ohne Nachdenken und nicht allzu deutlich, als müßte es jeder erwartet haben.« (KKAN I 91f.)

Was hier mit dem nachgeschobenen Halbsatz, »als müßte es jeder erwartet haben«, anklingt, ist eine sehr grundsätzliche Verunsicherung über scheinbare Selbstverständlichkeiten, eigentlich sogar über das In-der-Welt-Sein überhaupt, in deren Kontext diese Äußerung steht. Zuvor nämlich heißt es:

»Es hat niemals eine Zeit gegeben, in der ich durch mich selbst von meinem Leben überzeugt war. 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. Immer, lieber Herr, habe ich eine so quälende Lust, die Dinge so zu sehn, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen. Sie sind da wohl schön und ruhig. Es muß so sein, denn ich höre oft Leute in dieser Weise von ihnen reden.« (Ebd.: 91)

In einem sehr poetischen Brief an Max Brod vom 28. August 1904, in dem auch noch andere in BESCHREIBUNG EINES KAMPFES zu findende Motive assoziativ aneinandergereiht sind, gibt es eine beinahe gleich lautende Passage. Diese Ähnlichkeit hat in der Kafka-Forschung zu der Spekulation geführt, die Episode um den Satz vom »Jausen im Grünen« könnte die Keimzelle der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES (vgl. Wagenbach 1958: 122) gewesen sein, um die herum das Prosastück mit seinen verschiedenen Teilen nach und nach entstanden ist (vgl. von Glinski 2004: 66, ähnlich Schillemeit 1984: 106-108 und 116-121). In diesem Brief nun schreibt Kafka:

»Als ich an einem andern Tage nach einem kurzen Nachmittagsschlaf die Augen öffnete meines Lebens noch nicht ganz sicher, hörte ich meine Mutter in natürlichem Ton vom Balkon hinunterfragen: ›Was machen Sie?‹ Eine Frau antwortete aus dem Garten: ›Ich jause im Grünen.‹ Da staunte ich über die Festigkeit mit der die Menschen das Leben zu tragen wissen.« (KKAB I 40)

Ich nehme diesen, wie es hier heißt, mit so staunenswerter Festigkeit vorgetragenen Satz zum Ausgangspunkt, um der Infragestellung solcher Sicherheit in Kafkas Frühwerk nachzuspüren.

Verwunderung über die Selbstverständlichkeit, mit der andere im Leben stehen, findet sich auch in DER FAHRGAST ausgedrückt, einer Kurzprosa, die Kafka seiner ersten Publikation einreichte, die unter dem Sammeltitle BETRACHTUNG 1908 in Zeitschriften- und 1913 in Buchform erschien.<sup>1</sup> Dort geht der Beschreibung einer sehr genau beobachteten jungen Frau, die dem Ich in der Enge der Straßenbahn »so deutlich [erscheint], als ob ich sie betastet hätte« (KKAD 27), die Bekundung einer allumfassenden Unsicherheit betreffs des eigenen ›Standes‹ im Leben voran, was durch eine hochfrequente Wiederholung von Wörtern aus diesem Wortfeld unterstrichen und schließlich mit der ganz selbstverständlichen Art der jungen Frau, in der Bahn zu ›stehen‹, konfrontiert wird:

»Ich *stehe* auf der Plattform des elektrischen Wagens und bin vollständig unsicher in Rücksicht meiner *Stellung* in dieser Welt, in dieser Stadt, in meiner Familie. Auch nicht beiläufig könnte ich angeben, welche Ansprüche ich in irgendeiner Richtung mit Recht vorbringen könnte. Ich kann es gar nicht verteidigen, daß ich auf dieser Plattform *stehe*, mich an dieser Schlinge halte, von diesem Wagen mich tragen lasse, daß Leute dem Wagen ausweichen oder still gehen oder

---

1 Acht der 1912 (mit Impressum 1913) bei Ernst Rowohlt als seine erste Buch-Publikation BETRACHTUNG veröffentlichten Kurzprosa-Stücke hatte Kafka bereits im Februar 1908 in Heft 1 der Zeitschrift HYPERION unter dem Gesamttitel BETRACHTUNG – seiner ersten Veröffentlichung überhaupt – gebracht. Dort waren die Stücke ohne Einzeltitel gereiht, darunter unter der Ziffer VI auch das in der Buchfassung dann DER FAHRGAST betitelte.

vor den Schaufenstern ruhn. – Niemand verlangt es ja von mir, aber das ist gleichgültig.« (KKAD 27, Hervorhebung I.W.)

Auf die etwa ebenso lange Beschreibung des »Mädchen[s]«, das »sich nahe den Stufen [stellt], zum Aussteigen bereit«, wobei »der Schirm in ihrer Rechten [...] auf der zweitobersten Stufe [steht]«, folgt eine das kurze Prosastück abschließende Bemerkung, die die Unsicherheit des Eingangsteils einem Rahmen gleich wieder aufnimmt, nun allerdings mittels Präteritums einen zeitlichen Abstand zum Beschriebenen, Erlebten einzieht:

»Ich fragte mich damals: Wieso kommt es, daß sie nicht über sich verwundert ist, daß sie den Mund geschlossen hält und nichts dergleichen sagt?« (Ebd.: 28)

Jene existentielle Verunsicherung, die hier verwundert mit einem fraglosen Im-Leben-Stehen und In-der-Welt-Sein konfrontiert wird, findet sich in BESCHREIBUNG EINES KAMPFES analog gegenüber dem so gedankenlos selbstverständlichen und selbstsicheren Jausen im Grünen zum Ausdruck gebracht. Während DER FAHRGAST mit der Straßenbahn in einer Szenerie situiert ist, die geradezu topisch für die Großstadt der Moderne steht, ist mit dem Garten, in dem die Frau in BESCHREIBUNG EINES KAMPFES jaust, das Verhältnis von Stadt und Land aufgerufen. Die Unsicherheit, die sowohl in DER FAHRGAST als auch in BESCHREIBUNG EINES KAMPFES im Angesicht gänzlich unhinterfragter Verhaltensweisen artikuliert wird, ergreift dabei auch das Denken in derartigen Gegensatzpaaren wie dem von Stadt und Land. Dies hängt mit der kompositorischen Anlage von BESCHREIBUNG EINES KAMPFES zusammen. Der Text ist von Figuren spiegelbildlicher Wiederkehr und Umkehr geprägt, von Doppelgänger- und Gegensatzpaaren, die in- und gegeneinander verschoben sind, womit er eine Dynamik erhält, die statische Gegensätze unterläuft. Bevor ich dies zeige, wende ich mich zunächst aber dem Satz vom Jausen im Grünen selbst und seiner Situierung innerhalb des Textes zu.

## IM GRÜNEN JAUSEN

»Jausen«, das als Verb verwendet zumindest für ein heutiges norddeutsches Ohr eher ungewöhnlich klingt, war im damaligen böhmischen Kontext durchaus geläufig. In dem von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften betriebenen DIGITALE[N] WÖRTERBUCH DER DEUTSCHE SPRACHE wird es als ein Wort mit sehr

geringer Häufigkeit angegeben,<sup>2</sup> während das heute geläufigere Substantiv »die Jause« auf einer Skala von eins bis sieben immerhin drei Balken erzielt. Die etymologische Herleitung des Substantivs, dem eine Verbreitung vor allem im Bairisch-Österreichischen attestiert wird, verweist – für den Kafka-Kontext nicht ganz uninteressant – auf eine Abkunft »aus slowen. *júžina* »Mittags-, Nachmittagsmahl«, einer Ableitung von urslaw. \**jugъ* »Süden, Mittagsmahlzeit«.<sup>3</sup> Der Satz ist damit regional süddeutsch eingefärbt und – wohl auch damals – mit einer kolloquial mündlichen Note versehen. Jene Festigkeit und Selbstverständlichkeit, die die Äußerung doch demonstrieren soll, wird insofern bis zu einem gewissen Grad bereits durch die Wortwahl konterkariert.

Ein weiterer Punkt ist die Lokalisierung der Äußerung: Die Frau sagt den Satz im Garten sitzend. Nun kann der Garten semiotisch als Sinnbild der Idylle im Kleinen gelten: ein künstlich geschaffener Ort, der dennoch natürlich wirken soll, ein Stück Natur, das auf gefällige Art kultiviert und domestiziert ist, ein Ort, der die Gegensätze von Kultur und Natur auf eine dem Menschen angenehme Art miteinander versöhnt, abgegrenzt von der umliegenden Welt, sei es als ein Stück artifiziell gestaltetes Land der wilden Natur oder als ein grünes Stück Natur dem umgebenden Grau der Stadt abgetrotzt.<sup>4</sup> Letzteres legt die Angabe der Frau, sie jause *im Grünen* nahe. In jedem

- 
- 2 »jausen«, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/jausen>>, abgerufen am 24.03.2023. Einer der wenigen Korpusstreffer ist aus Johann Nestroy: EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN. Wien, 1844. – nämlich: »Du glaubst also wirklich, daß wir hier Jausen sollen? –« (Korpusstreffer für »jausen«, aus Deutsches Textarchiv Kernkorpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/r/?corpus=dtak&q=jausen>>, abgerufen am 24.03.2023)
  - 3 Im mittlerweile digitalisierten etymologischen Wörterbuch von Wolfgang Pfeifer et al. steht: »Jause f. ›Vesper, kleine Zwischenmahlzeit am Nachmittag«, zuerst um die Mitte des 15. Jhs. in der Obersteiermark belegt (Wittenwiler), entlehnt aus slowen. *júžina* »Mittags-, Nachmittagsmahl«, einer Ableitung von urslaw. \**jugъ* »Süden, Mittagsmahlzeit«. Die Entlehnung muß spätestens während des hd. Diphthongierungsprozesses (im Bair.-Öst. etwa 12. bis 13. Jh.) erfolgt sein. Jause, auch Kaffeejause, gilt heute vorzugsweise in Österreich. – jausen Vb. ›eine Jause halten, vespern« (15. Jh.).« (Pfeifer et al. 1993).
  - 4 Klassischerweise fungiert die Idylle als ein Sehnsuchtsort vollkommener Harmonie, frei von Widersprüchen, als (Wieder-)Verwirklichung eines goldenen Zeitalters. Dabei korrespondiert die Vorstellung eines in sich geschlossenen, von allen Störungen abgeschirmten Raums mit der einer zyklisch verlaufenden Zeit. Der Mensch erscheint hier also inmitten und im Einklang mit einer ihm freundlich gesonnenen, domestizierten Natur, womit die Differenz zwischen Natur und Kultur weitestmöglich aufgehoben ist. Die Zyklizität und die In-sich-Geschlossenheit ist mit einem wiederkehrenden motivischen Inventar verbunden: Die Umfriedung des idyllischen Raums findet ihren topischen Ausdruck in den ihn

Fall zeichnet den Garten das Bemühen aus, ein Gleichgewicht zwischen Natur und Kultur sowie auch zwischen Stadt und Land zu schaffen. Dieses Gleichgewicht jedoch ist stets ein labiles und prekäres: Mit den Spuren ihrer künstlichen Erschaffung bleibt einer Garten-Anlage ihre beständige Gefährdung eingeschrieben.

Weder der Ort noch der Wortlaut der Äußerung taugen also wirklich, um jene ›Festigkeit‹ oder Selbstverständlichkeit zu bekräftigen, von der sie angeblich zeugen soll oder als deren Inbegriff sie hier erscheint. Noch unsicherer in ihrem Status wird die Szene dadurch, dass es sowohl im Brief wie im Prosa-Entwurf ein nur halbwachses Bewusstsein ist, das diese Szene wahrnimmt.

## SCHWANKENDE KONSTRUKTIONEN

Das sprechende Ich der Äußerung ist in BESCHREIBUNG EINES KAMPFES eine Figur, die als der Beter bezeichnet wird und sich in einem Gespräch mit einem Dicken befindet. In der ersten, sog. Fassung A bilden die Figuren des Dicken und des Beters (fast) die innerste Paarkonstellation einer mehrfach verschachtelten Textkonstruktion, in der immer weitere Figuren zu Urhebern von Erzählungen oder Reflexionen werden. Dabei wäre es genauso unangemessen von Rahmen- und Binnenerzählungen zu sprechen wie es unangemessen ist, von konsistenten Figuren auszugehen. Vielmehr sind sie Produkte der Erinnerung oder der Phantasie der Figuren selbst, stehen aber auch im Verhältnis von Doppelgängern bzw. Antagonisten zueinander. Der Status dieser Figuren ist also mehr als fraglich, tatsächlich können sie kaum, wie der Beter es ausdrückt, »durch [s]ich selbst von [ihrem] Leben überzeugt« (KKAN I 91) sein. In Paarkonstellationen treffen sie aufeinander, gehen auseinander hervor, lösen sich voneinander ab, spiegeln sich ineinander, teils auch vermittelt über Querbezüge zu anderen Paaren. Wolf Kittler hat zu der »leitmotivischen Wiederholung fester Formeln« Folgendes festgestellt:

»Die Wörter beginnen zu flottieren, und die Redeinstanzen, denen sie zugeschrieben werden, tauschen sich gegeneinander aus. Daher die plötzlichen Umschläge und Verwechslungen, bei denen einmal der eine und dann wieder der andere der beiden Redepartner die Oberhand behält. Daher auch die Multiplikation der Redeinstanzen [...].« (Kittler 1984: 45)

---

umstehenden Bäumen, in deren Schatten der Mensch sich am so entstandenen *locus amoenus* bergen kann; die zyklische und insofern auf ein ewiges und gleichmäßiges Dahinfließen gerichtete Zeitvorstellung findet oft in einer Quelle ihr Sinnbild (vgl. Böschenstein 2001).

Diese Verschiebungen sowie die Fingierung immer weiterer Stimmen erschweren es beim Lesen, die jeweilige Redeinstanz zu identifizieren.<sup>5</sup> Ganz offensichtlich geht es nicht um die Herausbildung konsistenter Charaktere, sondern eher um die Wiederholung, Spiegelung und Entgegensetzung von Merkmalen, die den Figuren zugeschrieben werden, sie dabei aber nicht voneinander abgrenzen, sondern sie eher in- und gegeneinander verschoben erscheinen lassen.

Um dennoch einen Eindruck von der Situierung der »Jausen«-Stelle im Textgebilde der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES zu vermitteln, sei die verschachtelte Konstruktion zumindest angerissen: Auf der äußersten Ebene, der die mit »I« und »II« überschriebenen Teile entsprechen, sind es ein Ich-Erzähler und ein nie mit Namen genannter Bekannter; dem Eingangsteil zufolge handelt es sich eigentlich um einen zufälligen Bekannten, mit dem zusammen das Ich eine Abendgesellschaft verlässt. Durch das winterlich verschneite und vereiste Prag begeben sie sich Richtung Laurenziberg, wo auch der abschließende dritte Teil in Fortsetzung des Eingangsteils enden wird. Der nächtliche Spaziergang der beiden wird zu Beginn des »II«. Teils, der mehrfach untergliedert ist, noch fortgesetzt, nun aber bereits grotesk oder einer Traumwelt entsprechend verzerrt: In »1. Ritt« reitet das Ich auf den Schultern des Bekannten auf einer Landstraße entlang, die das Ich offenbar imaginiert hat und auch kraft seiner Imagination verändern kann: »Die Landstraße, auf der ich ritt, war steinig und stieg bedeutend, aber gerade das gefiel mir und ich ließ sie noch steiniger und steiler werden.« (KKAN I 73) Als der Bekannte hinfällt, setzt der Ich-Erzähler seinen »2. Spaziergang« allein fort. In einer wiederum mindestens teilweise seiner eigenen Einbildungs- oder auch Schaffenskraft entstammenden Flusslandschaft begegnet er einem »Dicken«, der für den dritten Teil titelgebend ist, der nun in vier weitere, mit Kleinbuchstaben gegliederte Abschnitte unterteilt ist. Als Gegenpart und/oder Alter Ego des Dicken erscheint in dessen an den Ich-Erzähler des Rahmens gerichteten Erzählung schließlich ein Beter, der ihm wiederum von eigenen Erlebnissen, darunter von einer Begegnung mit einem Betrunkenen berichtet. Zu dem Paar Ich–Bekannter des Rahmenteils kommen so die Paare Ich–Dicker sowie Dicker–Beter und Beter–Betrunkener. Der Beter, zu dessen Redeanteil die Jausen-Episode zählt, ist also im »innersten« Teil der zunehmend verschachtelten Erzählung positioniert, wobei seine Aussagen von dem Dicken dargeboten werden.

Der Dicke nämlich, der sowohl Phantasieprodukt wie Gesprächspartner des Ichs des Rahmenteils gleichermaßen ist, erzählt diesem Ich in einer – im Grunde von

---

5 »Namen und Beziehungen fallen auseinander, weil der Text, statt sich als Schrift und in der Schrift zu konstituieren, statt also Beschreibung im genauen Sinn des Wortes zu sein, auf fingierte Stimmen und Blicke baut. Nicht umsonst ist der Leser manchmal im Zweifel, ob das Personalpronomen ›ich‹ für die Person des Dicken, des Beters oder des Ich-Erzählers einsteht.« (Kittler 1984: 50)

diesem Ich selbst in einem Traum- oder Imaginationszustand erschaffenen – Flusslandschaft in einer geradezu absurd anmutenden Situation von seiner Begegnung mit dem Beter: Einem Buddha gleich sitzt er auf einer Sänfte, die, da seine Träger bereits ertrunken sind, eher einem Floß gleicht; diese Konstruktion nähert sich unaufhaltsam einem Wasserfall, der auch ihn in den Abgrund reißen wird; währenddessen hält der Ich-Erzähler an der Uferböschung mit dem dahintreibenden Dicken Schritt, den Kopf in einer grotesken Haltung zu ihm zur Seite gedreht:

»Und vielleicht könnte ich etwas erfahren über die Gefährlichkeit dieses scheinbar sichern Landes. So ging ich auf einem Sandstreifen, an dessen Schmalheit man sich erst gewöhnen mußte, die Hände in den Taschen und das Gesicht im rechten Winkel zum Fluß gewendet, so daß das Kinn fast auf der Schulter lag.« (KKAN I 83f.)

Schwankend also ist diese Situation in jeglicher Hinsicht: Das Dargestellte selbst ist von größtmöglicher Unsicherheit geprägt, das Land ist nur »scheinbar sicher«, der am Ufer des Flusses zur Verfügung stehende »Sandstreifen« nur schmal. Das Ich beschreibt nicht seine Innenwahrnehmung der Situation, sondern wechselt zunächst in ein neutrales »man« (wenn es um den Sandstreifen geht, »an dessen Schmalheit *man* sich erst gewöhnen mußte«), ehe es sich selbst aus einer fingierten Außenperspektive betrachtet, die auf die Geometrie des Körpers fokussiert ist und die groteske »Überdrehtheit« der Körperhaltung hervorhebt (der Kopf ist so weit gedreht, »daß das Kinn fast auf der Schulter lag«). Aber auch der Modus des Dargestellten bleibt unklar zwischen Beschreibung und Phantasieprodukt, zwischen Möglichem und Unmöglichem, was am Ende des Abschnitts offengelegt wird, wenn die reale Existenz des Dicken zunächst implizit verneint, er dann aber weiter als Urheber des Erzählten bestätigt wird:

»Eine kleine Möwe mit gestreckten Flügeln flog durch seinen [des Dicken] Bauch, ohne daß ihre Schnelligkeit vermindert wurde.

Der Dicke erzählte weiter:« (KKAN I 84)

## WIEDERHOLUNGEN UND SPIEGELUNGEN, VERKEHRUNGEN UND VERSCHIEBUNGEN

Dem Dicken war der Beter demnach aufgrund langer, mit ungehörig exaltierten Bewegungen durchgeführten Gebeten in einer Kirche aufgefallen, weshalb er ihn abgefangen, zur Rede gestellt und in ein Gespräch verwickelt hatte. Wenn der Dicke dem Beter dabei »eine Seekrankheit auf festem Lande« (KKAN I 89) attestiert, dann ist das, wie Sophie von Glinski (2004) ausgeführt hat, eine Metapher, in der sich



»Motive, die sich über die verschiedenen Textteile verteilt wiederholen und spiegeln [...] – das Schwanken, Taumeln, und Schaukeln, die Haltlosigkeit, das Betrunkensein, die Sprachverwirrung –, [...] ineinander verdreht [finden]« (von Glinski 2004: 62). Sie identifiziert »[d]ieses Verfahren von serialisierend wiederholter, räumlich ausgreifender Spiegelung und in einem Punkt verdichtender Überlagerung« als »das Prinzip, das die verschiedenen Teile der Erzählung vereinheitlicht« (ebd.). Damit, bei aller Vielschichtigkeit des Textgebildes eine Einheit zu erkennen, konnte sie an Shimon Sandbank (1973) anschließen, der gerade in der Äußerung »Ich jause im Grünen.« einen Kristallisationspunkt des Gesamttextes erkannt hatte. Sie wird nämlich im Laufe des Gesprächs zwischen Beter und Dickem drei Mal, und dabei auf sehr unterschiedliche Weise, wieder aufgerufen. Ich will Sandbank zwar nicht unbedingt in seiner These folgen, hier zeige sich, dass die Frage nach der Beziehung zwischen Ich und Welt das übergreifende, vereinheitlichende Thema von BESCHREIBUNG EINES KAMPFES sei,<sup>6</sup> wohl aber will ich ihm im detaillierten Nachvollzug der verschiedenen Reaktionen auf diese Äußerung (vgl. ebd.: 10-17) folgen.

Auf die oben zitierte Erinnerung des Beters an die Szenerie aus seiner Kindheit reagiert der Dicke – seiner Erzählung gegenüber dem Rahmen-Ich der BESCHREIBUNG zufolge – folgendermaßen:

»Ich glaubte, ich sei gefragt. Daher griff ich in die hintere Hosentasche und tat, als suche ich dort etwas. Aber ich suchte nichts, sondern ich wollte nur meinen Anblick verändern, um meine Teilnahme am Gespräch zu zeigen. *Dabei sagte ich, daß dieser Vorfall so merkwürdig sei und daß ich ihn keineswegs begreife. Ich fügte auch hinzu, daß ich an dessen Wahrheit nicht glaube und daß er zu einem bestimmten Zweck, den ich gerade nicht einsehe, erfunden sein müsse.*« (KKAN I 92; Hervorhebung I.W.)

Kurze Zeit später, nachdem der Beter von Menschen gesprochen hat, die »[o]ft [...] auf der Gasse [fallen] und [...] tot liegen [bleiben]« (ebd.: 93), und von der Furcht, die ihn überkommt, wenn er einen großen Platz, konkret den Altstädter Ring,<sup>7</sup> überqueren muss, der ihm, noch verstärkt durch Windstöße, schwankend erscheint, kommt der Dicke auf die Episode zurück und äußert sich diesmal genau gegenteilig:

---

6 »The question is not which is the stronger, but which is to exist: I or the world. The existence of either would make the other impossible. BESCHREIBUNG EINES KAMPFES, as I see it, is a highly organized group of variations on this theme.« (Sandbank 1973: 3)

7 Zum schwankenden Zustand des Altstädter Rings, der dortigen Mariensäule und des Denkmals Karls IV. im Kontext des plurikulturellen Prag vgl. meine Ausführungen: Wutsdorff (2019).

»Mißhandelt, wie ich war, sagte ich: ›Die Geschichte, die Sie früher erzählt haben von Ihrer Mutter und der Frau im Garten, finde ich gar nicht merkwürdig. Nicht nur daß ich viele derartige Geschichten gehört und erlebt habe, so habe ich sogar bei manchen mitgewirkt. Die Sache ist doch ganz natürlich. Meinen Sie, ich hätte, wenn ich am Balkon gewesen wäre, nicht dasselbe sagen können und aus dem Garten dasselbe antworten können? Ein so einfacher Vorfall.« (Ebd.: 94; Hervorhebung I.W.)

Merkwürdig oder nicht merkwürdig, wahr oder erfunden; und wenn erfunden – zu welchem Zweck? Schließlich ist der gesamte II. Abschnitt überschrieben mit dem widersprüchlichen Titel »Belustigung oder Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben«. Belustigung also über Widersprüchlichkeiten? Erfindung von »Geschichten«, die von einer unhintergehbaren Unwirklichkeit, der Unmöglichkeit zu leben, zeugen? Letztgültige Antworten auf derlei Fragen, die der Text geradezu provoziert, lassen sich an ihm jedoch nicht festmachen. Jost Schillemeit (1984: 114) hat in dem Zusammenhang von »Janusköpfigkeit« gesprochen:

»Kafkas Erzählen ist in dieser frühen Zeit offenbar nicht *nur* Erzählen, hat gleichsam nicht genug am bloß Erzählerischen, ist vielmehr immer auch ›Betrachtung‹ oder hat zumindest eine Tendenz zur ›Betrachtung‹, zum Kontemplativen oder auch zur Meditation. [...] Das deutlichste Beispiel [...] ist das zweite Kapitel unseres Textes, das schon im Titel auf diese Doppeltendenz verweist: mit dem ersten Teil – ›Belustigungen‹ – auf die erzählerische, mit dem zweiten Teil – ›Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben‹ – auf die theoretisch-kontemplative. Und in der Tat ist dieses Mittelkapitel beides: es ist Erzählung, vor allem in seinen ersten Teilen, und es ist ›Betrachtung‹, vor allem in den beiden ›Binnengeschichten‹ oder ›Einlagen‹: der Episode mit dem ›Dicken‹ und der Geschichte vom ›Beter‹ – wobei es besondere Beachtung verdient, wie der Text im Ganzen hier gleitend, kontinuierlich, vom einen zum andern übergeht.« (Schillemeit 1984: 114f.; Hervorhebung im Original)

So geht im folgenden Teil, der durch den Titel als »c Geschichte des Beters« markiert ist, die Redeinstanz gleitend an diesen über. Er erzählt von seiner Begegnung mit einem Fräulein auf einer Abendgesellschaft, womit motivisch die Rahmen-Geschichte gespiegelt wird, die hier in variiertes, verdrehtes, verkehrtes Form wiederkehrt. Auch die Figuren bzw. Redeinstanzen sind über Attribute miteinander verbunden bzw. gegeneinander abgesetzt: Der Erzähler des Rahmenteils stellt sich während seines nächtlichen Gangs durch die Stadt mit dem neuen Bekannten vor, wie dieser, um seiner Geliebten am nächsten Tag von ihm zu erzählen, zum Vergleich mit einer »Stange in baumelnder Bewegung auf die ein gelbhäutiger und schwarzbehaarter Schädel ein wenig ungeschickt aufgespießt ist« greifen und seinen Körper als »mit vielen, ziemlich kleinen, grellen, gelblichen Stoffstücken behängt« beschreiben werde (KKAN I 62). Der dem dünnen Erzähler mit seiner Körperfülle entgegengesetzte Dicke teilt mit ihm die gelbe Hautfarbe: Von seinen »faltigen Fettmassen«

heißt es, dass sie »an den Seiten« der Tragbahre »dem Saume eines gelblichen Teppichs [gleich] hinunterhiengen« (ebd.: 79). »Sein haarloser Schädel war klein und glänzte gelb.« (Ebd.)<sup>8</sup> Wiederum ein Gegenbild zum Dicken ist der Beter, wenn das »Fräulein«, mit dem er – dem neuen Bekannten des Ich-Erzählers gleich – auf einer Abendgesellschaft in Kontakt kommt – allerdings ohne wie dieser mit ihr ein Einvernehmen zu erzielen, worin er wieder dem einsam bleibenden Ich-Erzähler gleicht –, ihm vorhält:

»[...] Sie sind ihrer ganzen Länge nach aus Seidenpapier herausgeschnitten, aus gelbem Seidenpapier, so silhouettenartig und wenn Sie gehen, so muß man Sie knittern hören. Daher ist es auch unrecht, sich über Ihre Haltung oder Meinung zu ereifern, denn Sie müssen sich dem Luftzug biegen, der gerade im Zimmer ist.« (Ebd.: 97)

Gerhard Kurz hat neben der »narrative[n] Technik der Figurenspaltung und Figurenverdoppelung« (Kurz 1984: 92) in solcher »Wiederkehr von Angaben, Attributen, Vergleichen, Metaphern«, die »Sinnerwartungen [erwecken], ohne diese zu erfüllen«, ein das Jugend- und Spätwerk verbindendes Grundmuster gesehen, etwas, »was man die narrative Topik von Kafkas Werk nennen könnte« (ebd.: 94). Die mit einer Tendenz zum Grotesken verbundene wiederkehrende Überzeichnung von Körpermerkmalen (wie der jeweils als gelb markierten stangengleichen Dürre des Ich-Erzählers, der Silhouettenartigkeit des Beters, der einem Teppich gleichenden überquellenden Leibesfülle des Dicken) und Körperhaltungen<sup>9</sup> (der im 90-Grad-Winkel gedrehte Kopf des Ich-Erzählers, der sich dem Dicken zuwendet) lässt an Kafkas Zeichnungen denken, die ebenfalls oft mit nur wenigen Strichen auskommen, um Merkmale und Haltungen umso deutlicher hervorzukehren. Es ist dies eine Wahrnehmungs- und Sichtweise, die die Umgebung für eben alles andere als selbstverständlich nimmt, und darin der der im Grünen jausenden Frau entgegengesetzt ist. Der Fokus auf Einzelmerkmale wie die gelbe Farbe oder auf übermäßig angewinkelte Gelenke lässt Gemeinsamkeiten jenseits der inhaltlichen auf einer visuellen Ebene hervortreten.

In dem im Anschluss an die »c Geschichte des Beters« »d Fortgesetzte[n] Gespräch zwischen dem Dicken und dem Beter« spielt der Beter auf die ihm als Kind

8 Auf diese Parallele zwischen der »Gestalt des Dicken, die [...] einem Einfall des Erzählers entspringt«, ihm als »alter ego gegenüber[tritt]«, sein »Gegenbild« bildet und »eine Verdopplung des Erzählers ist«, hat bereits Kittler (1984: 46) aufmerksam gemacht.

9 Ähnliches gilt für das wiederholt in verschiedenen Situationen und bei verschiedenen Figuren fokussierte Knie(-Gelenk), das bei mehreren Figuren verletzt bzw. mit grotesken Körperhaltungen verbunden ist. Für eine Aufreihung der Stellen siehe Wutsdorff (2019: 309, Anm. 9).

so wunderlich erscheinene Selbstverständlichkeit an, mit der sich die beiden Frauen zwischen Balkon und Garten unterhalten hatten, nun aber in Aussagen, die nicht mehr als individuelle Erinnerungen dargeboten werden, sondern, markiert schon durch die Wir-Form, einen Anspruch auf existentielle Allgemeingültigkeit erheben. Dies liest sich auch wie eine Antwort auf die zuvor gestellte Frage des Dicken: »Sollte man nicht anders leben können?« (KKAN I 108):

»Wir bauen eigentlich unbrauchbare Kriegsmaschinen, Türme, Mauern, Vorhänge aus Seide und wir könnten uns viel darüber wundern, wenn wir Zeit dazu hätten. Und erhalten uns in Schweben, wir fallen nicht, wir flattern, wenn wir auch häßlicher sind als Fledermäuse. Und schon kann uns kaum jemand an einem schönen Tag hindern zu sagen: ›Ach Gott, heute ist ein schöner Tag.‹ Denn schon sind wir auf unserer Erde eingerichtet und leben aufgrund unseres Einverständnisses.« (Ebd.: 109; Hervorhebung I.W.)

Während die Episode von der Frau im Garten hier nur anklingt, kommt der Dicke im Anschluss direkt auf sie zurück:

»[...] Aber könnten Sie mir nicht dennoch die Geschichte von der Frau im Garten noch einmal erzählen. Wie bewundernswürdig, wie klug ist diese Frau! Wir müssen uns nach ihrem Beispiel benehmen. Wie gern habe ich sie! [...]« (Ebd.: 110; Hervorhebung I.W.)

War die Bewertung der Episode zunächst zwischen den Gegensatzpaaren merkwürdig – nicht merkwürdig, erfunden – natürlich gewechselt, so wird sie nun geradewegs zum Vorbild für ein kluges Sich-Einrichten auf dieser Erde, für ein Leben im Einverständnis mit ihr. Zu erkennen ist hier ein Verfahren, das mindestens für BESCHREIBUNG EINES KAMPFES insgesamt kennzeichnend ist, nämlich das der Verschiebung.

Das ist – aus verschiedenen Blickwinkeln heraus – auch in der Sekundärliteratur schon mehrfach so gesehen worden: Sophie von Glinski spricht davon, dass »[d]ie Architektur [der] vielschichtigen Verweisstruktur [...] jeweils neu aus einer die Differenzen weiter verschleifenden und neu hervorbringenden Verschiebung und Überlagerung [entsteht]« (von Glinski 2004: 62). Rainer Sepps (2003) phänomenologischer Lesart zufolge begegnet der Text mehreren Paradoxien, darunter dem nicht mehr aussagbaren Unverankertsein (vgl. ebd.: 100), mit einer Strategie der Verschiebung: »Beschreibung eines Kampfes« führt die *Metapher* als eine existentielle Verschiebung vor, die den durch sie eröffneten Raum sprachlicher Verschiebungen besetzt.« (Ebd.: 110) Markus Rassiller (2008) sah in den immer weiter verschobenen Erzähler- und Beobachterpositionen in BESCHREIBUNG EINES KAMPFES in Derrida'scher Lesart einen beständigen Aufschub am Werk. Und eine Bloßlegung des Verfahrens ganz im Šklovskij'schen Sinne ist die Bemerkung des Beters: »Dabei machte mir mein rechtes Bein viel Ärger. Denn anfangs schien es ganz auseinandergefallen zu sein und erst allmählich brachte ich es durch Quetschen und *sinngemäßes*

*Verschieben* halbwegs in Ordnung.« (KKAN I 96; Hervorhebung I.W.) (Vgl. Wutsdorff 2019)

## **STADT UND LAND ODER: ÜBER DEN GEGENSÄTZEN SCHWEBEN**

Wenn Wi(e)derkehr, also Repetition und Umkehr, sowie Verschiebung die semantische Bewegung des Textes kennzeichnen, so gilt dies auch für das Gegensatzpaar Stadt und Land. Auch dieses bezieht der Text in die Bewegung des Spiegelns, Verkehrs und Verschiebens mit ein, was sich in dem mehrfach, dabei aber jedes Mal anders wieder aufgegriffenen Satz vom Jausen im Grünen kristallisiert. BESCHREIBUNG EINES KAMPFES wechselt, auch was den Schauplatz betrifft, mehrfach zwischen den Polen Stadt und Land hin und her: Anfangs- und Schlussteil sind deutlich in der als Prag erkennbaren Stadt lokalisiert; die vom Ich qua Einbildungskraft erschaffene Welt ist eine Wald- und eine Flusslandschaft; sowohl die Erzählungen des Dicken wie die des Beters sind wiederum in der Stadt situiert; und es ist insofern folgerichtig, dass die Schlusszene sich wieder in der oberhalb der kleinstädtisch geprägten Kleienseite gelegenen, Garten-ähnlichen Parkanlage des Laurenzibergs abspielt, und zwar auf einer neben einem Gartenhäuschen platzierten Bank.

Der Satz »Ich jause im Grünen.« wird in einem Garten ausgesprochen – an einem Ort also, der, wie oben erwähnt, für den Versuch stehen kann, den Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Kultur und Natur aufzuheben, und der zugleich auf die Labilität eines solchen Gleichgewichts der Gegensätze verweist. In Richtung dieses labilen, prekären Gleichgewichts erfolgt dann die Verschiebung, wenn bei der Reflexion des Satzes der Frau die Selbstverständlichkeit, mit der sie ihn geäußert hat, zum eigentlich Erstaunlichen wird und so das auch anderweitig in dem Text motivisch wiederkehrende Schwanken in den Fokus rückt.

Auch die fünf der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES vorangestellten lyrischen Zeilen sind in ihrem ursprünglichen Kontext, ähnlich dem Satz vom Jausen im Grünen, »in dem Grünen« situiert, Bänke und Kieswege lassen an einen städtischen Park denken. Einem Motto gleich verwendete Kafka hier die zweite Strophe eines aus zwei jeweils fünf-zeiligen Strophen bestehenden Gedichts, das er in einem Brief an Hedwig Weiler vom 29. August 1907 notiert hatte (vgl. dazu u.a. Schillemeit 1984: 34f.):

»In der abendlichen Sonne  
Sitzen wir gebeugten Rückens  
Auf den Bänken in dem Grünen.  
Unsere Arme hängen nieder,  
unsere Augen blinzeln traurig.

Und die Menschen gehen in Kleidern  
 Schwankend auf dem Kies spazieren  
 Unter diesem großen Himmel,  
 der von Hügeln in der Ferne  
 sich zu fernen Hügeln breitet.« (KKAB I 57)

Auch hier werden Körperhaltungen auf eine Art und Weise akzentuiert, dass sie eine Tendenz ins Grotteske erhalten (»Sitzen wir gebeugten Rückens«, »Unsere Arme hängen nieder«). Auch hier klingt die in DER FAHRGAST und anlässlich des in halb-wachem Zustand wahrgenommenen Satzes vom Jausen im Grünen artikulierte Verwunderung darüber an, dass andere es verstehen, sich in der Welt einzurichten, ihren Platz in der Welt zu finden und einzunehmen, fest im Leben zu stehen, nicht mit gebeugtem Rücken und hängenden Armen zu sitzen, sondern einfach so »in Kleidern« »spazieren« zu »gehen«. Indem ihr Gang jedoch als schwankend bezeichnet wird, ist diese Selbstverständlichkeit auch hier eingeschränkt, ist sie als eine nur scheinbare markiert. Ebenfalls nur scheinbar überwinden der Garten, in dem die vom Balkon aus angesprochene Frau jaust, und der Park, auf dessen »Kies«wegen die »Bank« des Gedichts sich befinden mag, die Gegensätze von Stadt und Land, von Kultur und Natur.

BESCHREIBUNG EINES KAMPFES stellt jedoch nicht nur eine solche trügerisch harmonische Überwindung von Gegensätzen infrage, sondern auch das einem solchen sie vereinigenden Gestus zugrundeliegende Denken in Gegensätzen selbst. Die vielen Wiederholungen, Verschiebungen und Umkehrungen unterlaufen ein solches binäres Denken auf der Ebene der Textstruktur, verhindern Zuordnungen zu gegensätzlichen Polen. Zum einen sind die Figuren nicht gegeneinander abgegrenzt, da sie teilweise auseinander hervorgehen. Zum anderen sind ihnen Attribute zugeordnet, die dieselben Paare einerseits miteinander verbinden (so die dem Dicken und dem Ich und dem Beter gleichermaßen zugeordnete gelbe Farbe), sie andererseits einander entgegensetzen (so die Körperstatur des stangengleich dünnen Ich und des silhouettenartigen Beters gegenüber der überquellenden Körperfülle des Dicken). Jenseits des ohnehin beim Lesen nur schwer zu verfolgenden und immer wieder auch nur schwer den verschiedenen Redeinstanzen zuordenbaren Erzählten bildet der Text so ein flächiges Gewebe wi(e)derkehrender Muster aus. Hier liegt auf der poetischen Ebene eine Parallele zu Kafkas meist zweidimensional gehaltenen, mit wenigen Strichen auskommenden Zeichnungen. Auf Tiefenschärfe wird gewissermaßen verzichtet. Eher führt der Text eine Wahrnehmungsweise vor, die an der Oberfläche verharrt und wiederkehrende Musterelemente in immer neuen Anordnungen verfolgt.

Die »quälende Lust, die Dinge so zu sehn, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen« (KKAN I 91), von der der Beter spricht, bevor er die Episode mit der im Garten jausenden Frau zum ersten Mal erwähnt, wird dabei keineswegs verneint. Verdeutlicht wird aber vor allem die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches, so dass es für

ihn lediglich bei »hinfälligen Vorstellungen«, in denen er die Dinge um sich erfasst (vgl. ebd.), bleibt. Was aber auf der Ebene der kompositorischen Struktur des Textes mit vorgeführt wird, ist, dass unser gewohntes Denken in Gegensatzpaaren genauso wenig zielführend ist. Mit bewunderndem Erstaunen zwar werden diejenigen betrachtet, denen, wie der Frau und der Mutter, ein intuitiver, unhinterfragter Zugang zu den Dingen »ohne Nachdenken« möglich zu sein scheint – ein Umgang mit den Dingen und der Welt, der es, wie es im Zusammenhang mit der letzten Erwähnung der Jausen-Episode heißt, ermöglicht, »auf unserer Erde eingerichtet« zu sein und »aufgrund unseres Einverständnisses« zu leben (ebd.: 109). Ein solches Einverständnis mag, wie im Weiteren über die Frau gesagt wird, »bewunderungswürdig« und »klug« (ebd.: 110) sein, ist einem Bewusstsein, das einmal begonnen hat zu hinterfragen, aber offenbar nicht mehr zugänglich. Eine alternative Sichtweise, »die Dinge so zu sehn, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich [...] zeigen« (ebd.: 91), kann der Text diesem phänomenologischen Impuls zum Trotz nicht präsentieren. Er bleibt Text und zeigt allein in verdichteter Sprache Verschiebungen und Überkreuzungen. Hierin wohl liegt seine Affinität gleichermaßen zu phänomenologischen (vgl. Sepp 2003) wie dekonstruktivistischen (vgl. Rassiller 2008) Lesarten.

BESCHREIBUNG EINES KAMPFES ist Kafkas erster erhaltener längerer Text und bildet wohl den Nukleus seines Schreibens. In einem rückblickenden Tagebucheintrag vom 15. Februar 1920 reflektierte Kafka den Impuls für sein Schreiben. Dort findet sich sowohl der Laurenziberg als konkret benannter Ort, an dem BESCHREIBUNG EINES KAMPFES endet, als auch das motivisch wie konzeptionell mehrfach im Text wiederkehrende »Schweben«:

»Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können), in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre, aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte.« (KKAT 854f.)

Abschließend sei auf zwei Betrachtungen zu Kafkas Werk verwiesen, die an dem in BESCHREIBUNG EINES KAMPFES so deutlichen Unterlaufen bzw. eher »Überschweben« von Gegensätzen, ihrem beständigen »sinngemäßen Verschieben« (KKANI 96; s.o.) ansetzen. Dieter Heimböckel hat diese Denkfigur als kennzeichnend für Kafkas Schreiben insgesamt herausgestellt und in den Kontext theoretischer Überlegungen zu Interkulturalität als einem prozesshaften Projekt gerückt:

»Interkulturalität hinterfragt [...] Repräsentationen des Eigenen und Fremden, indem sie sie einer Dekonstruktion unterzieht und so das mit dem Eigenen und Fremden vermittelte Wissen in Frage stellt. Diese Infragestellung ist aber nicht voraussetzungslos, sondern sie wird durch einen hermeneutischen Akt initiiert, dessen Sinngemäßheit, im Sinne der auf Kafka zurückweisenden Denkfigur, wiederum in ein Verfahren der Verschiebung und damit in eine Sprache übertragen wird, die dem Denken-wie-üblich unvertraut ist. Interkulturalität, prozessual als sinngemäße Verschiebung gedacht, ist Übersetzung in eine unvertraute Sprache – und das heißt in eine Sprache, die davon absieht weiterzuwissen.« (Heimböckel 2019: 272f.)

Auch Ulrich Stadler (2019) hat bei seinem Versuch, nicht mehr und nicht weniger als »Kafkas Poetik« auf die Spur zu kommen, weit über Kafkas frühen Text hinausgehend ganz grundsätzlich Kafkas Umgangsweise mit Gegensätzen reflektiert. Kaum ein Autor sei derartig vielen Gegensätzen als »Verhältnisgrößen« ausgesetzt gewesen<sup>10</sup>; die »von [Kafka] entworfene Welt [sei] widersprüchlich«; sie lasse sich aber »nicht mit einer zweiwertigen Logik erfassen« (ebd.: 13). Das Besondere, die »Eigenart« Kafkas mache es nicht aus, dass er »Bezugsgrößen als einander ausschließende Gegensätze erfuhr« (ebd.). Um die Kafka'sche Eigenart zu erfassen, sei es nötig zu untersuchen, »wie er mit dem Antithetischen verfährt, wie er es zu umgehen versucht« (ebd.: 13f.; Hervorhebung im Original). Häufig seien es »bildliche Umschreibungen, Metaphern und Vergleiche« (ebd.: 14), die Kafka verwende, »um Gegensätze herunterzustufen oder zu unterlaufen« (ebd.: 15). Auch für den Gegensatz von Stadt und Land gilt, dass er in Kafkas Texten weniger ausgestellt, als eher unterlaufen und verschoben wird. Das zeigt sich allein schon an dem so scheinbar selbstverständlich geäußerten Satz von dem so scheinbar selbstverständlichen »Jausen im Grünen«.

## LITERATUR

Böschstein, Renate (2001): »Idyllisch/Idylle«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3: Harmonie–Material. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 119-138.

---

10 Als »nur einige binäre Verhältnisgrößen« erwähnt Stadler (2019: 13): »Vater und Sohn; Jungeselle und Ehemann; Poet und Familienvater; Angestellter und Schriftsteller; Jude und Nichtjude; Ostjude und Westjude; Tscheche und Deutscher; Autor und Leser; Subjekt und Objekt; Sexualität und Askese; Idolatrie und Ikonoklasmus; Detail und Ganzes; Drinnen und Draußen; innere und äußere Wahrnehmung; Sehen und Hören; Eigenes und Fremdes; große und kleine Literatur; Tradition und Avantgarde; Leben und Tod.«



- Heimböckel, Dieter (2019): »Sinngemäße Verschiebung. Franz Kafkas Roman *Der Verschollene* und das ›Projekt der Interkulturalität‹«, in: Steffen Höhne/Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 263-279.
- Kittler, Wolf (1984): »Brief oder Blick. Die Schreibsituation der frühen Texte von Franz Kafka«, in: Gerhard Kurz (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 40-67.
- Kurz, Gerhard (1984): »Schnörkel und Schleier und Warzen. Die Briefe Kafkas an Oskar Pollack und seine literarischen Anfänge«, in: Ders. (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 68-101.
- Pfeifer, Wolfgang et al. (1993): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Online: <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb> (24.03.2023).
- Rassiller, Markus (2008): »Schreiben als unmögliche Möglichkeit. Dynamisierte und entgleitende Beobachtungen in Franz Kafkas ›Beschreibung eines Kampfes‹«, in: Nadine A. Chmura (Hg.): Kafka. Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft, Bd. II. Bonn: Bernstein, S. 179-202.
- Sandbank, Simon (1973): »The Unity of Kafka's ›Beschreibung eines Kampfes‹«, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Jg. 125, Bd. 210, Heft 1, S. 1-21.
- Schillemeit, Jost (1984): »Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*. Ein Beitrag zum Textverständnis und zur Geschichte von Kafkas Schreiben«, in: Gerhard Kurz (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 102-132.
- Sepp, Hans Rainer (2003): »Verschiebungen. Franz Kafka: ›Beschreibung eines Kampfes‹«, in: Ders. (Hg.): Literatur als Phänomenalisierung. Phänomenologische Deutungen literarischer Werke. Mesotes. Jahrbuch für philosophischen Ost-West-Dialog 2003. Wien: Turia + Kant, S. 98-115.
- Stadler, Ulrich (2019): Kafkas Poetik. Zürich/Berlin: De Gruyter.
- Trinks, Jürgen (1998): »...über dem Abgrund schwebend... Reflexive Sprachbewegung in Kafkas Dichtung«, in: Ders. (Hg.): Das Phänomen und die Sprache. Mesotes. Jahrbuch für philosophischen Ost-West-Dialog 1998. Wien: Turia + Kant, S. 173-196.
- von Glinski, Sophie (2004): Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk. Berlin/New York: de Gruyter.
- Wagenbach, Klaus (1958): Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912. Bern: Francke.
- Wutsdorff, Irina (2019): »Beschreibung eines Kampfes? Zu Spuren des Interkulturellen in Kafkas (sprach-)reflexivem Schreiben«, in: Steffen Höhne/Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 303-319.

# Die (Un)Verfügbarkeit des Ruralen

Kafkas *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* im Zeitalter  
infrastruktureller Raumerschließung

---

MARC WEILAND

## EINLEITUNG: REICHWEITENVERGRÖSSERUNG

Mit den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE (1907-1909) begibt sich Kafka auf eine gleichermaßen imaginative wie realitätsgebundene Reise über Land. In ihr steht allerdings weniger das ländliche Geschehen im Mittelpunkt der Betrachtung; vielmehr erkundet Kafka anhand seiner Figuren und ihrer Formen der Raumüberbrückung und -erschließung sowohl das Wesen und die Wirkung der Transportmittel seiner Zeit als auch das Verhältnis der Menschen zum Land. Bis zum fragmentarischen Schluss wird unklar bleiben, was es dort, auf dem Land, überhaupt zu sehen gibt und wie es eigentlich beschaffen ist.

Der Text kann verstanden werden als eine Geschichte der Transite,<sup>1</sup> für die wohl, so wird in der Forschungsliteratur immer wieder betont, auch Kafkas Fahrten ins Sanatorium nach Zuckmantel (Zlaté Hory) in den Jahren 1905 und 1906 Pate standen und in den Text mit einfließen.<sup>2</sup> In mehreren Etappen – zum Bahnhof in der Stadt,

- 
- 1 »Unterwegs zu sein«, so Alexander Honold, »ist in Kafkas Erzählungen eine der häufigsten Situationen, in welche die Protagonisten geraten können oder in der sie sich von vornherein schon befinden.« (Honold 2007: 302)
  - 2 Darauf verweist etwa Peter-André Alt, wenn er schreibt, dass »[i]n die Beschreibung des Textes [...] Impressionen ein[gehen], wie er sie während seiner Fahrten nach Zuckmantel [...] hat gewinnen können« (Alt 2008: 156). Vgl. zum dortigen Sanatorium, in dem Kafka im Jahr 1905 wohl erstmals sexuellen Kontakt mit einer Frau hatte und in das er ein Jahr später wieder reiste, auch Stach (2016: 267 u. 307f.). Es war für Kafka mit der Bahn gut

zum Bahnhof auf dem Land und schließlich von dort zum Gasthaus – werden nicht nur die Wahrnehmungen und Imaginationen des Protagonisten Eduard Raban, der sich auf dem Weg zu seiner zukünftigen Braut Betty befindet und gleichermaßen als Stellvertreter der Moderne<sup>3</sup> sowie ›Selbstfiktionalisierung‹ Kafkas<sup>4</sup> erscheint, sondern ebenso die zeitgenössischen Mobilitätsformen erkundet: die Bewegungen zu Fuß, per Bahn und per Kutsche. Da Raban letztlich allerdings nicht an seinem Ziel ankommen wird, so lässt sich das Fragment thematisch wie auch strukturell innerhalb des Kafkaschen Werks in eine ganze Reihe gescheiterter Aufbrüche und Ankünfte einordnen: »es ist, als würde sich hier jeweils auf ein und derselben Stelle die schwankende Existenzform des Reisens und der damit erlangten Fremdheit fortsetzen, ins Grundlose und Allgemeine verlängern.« (Honold 2007: 303) Dabei finden sich in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN, so Klaus Wagenbach, einige der »wesentlichsten Elemente der späteren Dichtung« (Wagenbach 2006: 115; zit. n. Heinz 2010: 104) vorgeprägt. Vielleicht auch deswegen wurden die drei Fassungen des Textes immer wieder als »wichtiges Zeugnis der künstlerischen Entwicklung Kafkas« (Richter 1962: 168) und als »Fingerübungen eines werdenden Schriftstellers« (Zimmermann 2004: 63)<sup>5</sup> gedeutet, die zugleich einen »Einblick in die Werkstatt des Autors Kafka während seiner Frühzeit« (Heinz 2010: 102) ermöglichten.<sup>6</sup> Drei generelle Thesen sollen im Folgenden demgegenüber vertreten werden.

---

erreichbar, da die Strecke bzw. der Abzweig von Niklasdorf (Mikulovice u Jeseníku) nach Zuckmantel im Jahr 1896 eröffnet wurde.

- 3 Das zeigt sich bereits anhand eines oberflächlichen Blicks: Raban ist mit einer fragmentierten Wahrnehmung ausgestattet, von seiner direkten Umgebung wie auch von seiner Arbeit entfremdet und letztlich nicht selbstbestimmt in seinen Handlungen.
- 4 Da sich der Name des Protagonisten, wie es auch in späteren Werken noch öfter vorkommen wird, als Kryptogramm des Namens Kafkas lesen lässt, so bilde der Text »den Auftakt zu einer Reihe von literarischen Maskenspielen« (Alt 2008: 157). Heinz (2010: 104) spricht mit Blick auf Raban von einer »Autofiktionalisierung« Kafkas, Stach (2016: 405) von einer »Selbstkarikatur namens Raban«.
- 5 So führt auch Manfred Engel an, dass Kafka im Text, ebenso wie in BETRACHTUNG und BESCHREIBUNG EINES KAMPFES, »mit unterschiedlichen Verfahren, das Verhältnis von innerer und äußerer Welt neu zu justieren«, experimentiere (Engel 2006: 252. DAS URTEIL bilde demgegenüber dann eine Zäsur und leite eine neue Werkphase ein.
- 6 Claudine Raboin fasst den Umgang mit dem Text, wie er längere Zeit (Stand: 1980) in der Forschung üblich war, prägnant zusammen: »Die Nachlaßbände, insbesondere die HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE, werden fast selbstverständlich nur als dokumentierendes Material benutzt und für die Interpretation der anderen Erzählungen ausgewertet. Natürlich befindet sich unter diesen Fragmenten viel Unfertiges, viel Unvollkommenes. Aber sie sind weder eine Reihe mißlungener Versuche oder überholter Vorstufen noch ein

Der Text ist, erstens, nicht nur werkgenetisch relevant, sondern von ästhetischem Eigenwert. Was möglicherweise auch heißen kann, dass der fragmentarische Abbruch im Moment der Ankunft Rabans auf dem Land – aus einer bestimmten Perspektive der Interpretation – durchaus schlüssig und der geschilderten Konstellation angemessen ist. Das steht, zweitens, im Zusammenhang mit der Beschreibung einer auf Expansion ausgerichteten Moderne, die anhand der Bewegungsweisen des Protagonisten durch rurale Räume nachvollzogen wird. Deren Voraussetzung, nämlich die infrastrukturelle Erschließung des Ruralen, erscheint zunächst als typisches Projekt einer expansiven Urbanität, wie sie kurz zuvor bereits von Georg Simmel beschrieben wurde. Denn es gehört doch zum Wesen der Großstadt, so schreibt Simmel in seinem berühmten und vielzitierten Essay *DIE GROSSSTÄDTE UND DAS GEISTESLEBEN* (1903), dass sie auf eine Vergrößerung ihrer Reichweiten – und zwar sowohl im Materiellen wie auch im Ideellen – abzielt:

»Für die Großstadt ist dies entscheidend, daß ihr Innenleben sich in Wellenzügen über einen weiten nationalen oder internationalen Bezirk erstreckt. [...] Wie ein Mensch nicht zu Ende ist mit den Grenzen seines Körpers oder des Bezirkes, den er mit seiner Thätigkeit unmittelbar erfüllt, [...] so besteht auch eine Stadt erst aus der Gesamtheit der über ihre Unmittelbarkeit hinausreichenden Wirkungen. Dies erst ist ihr wirklicher Umfang, in dem sich ihr Sein ausspricht.« (Simmel 1995: 126f.)

Angeschoben und vollzogen wird hierbei ein Prozess der Urbanisierung des Ruralen, der mit einer Nivellierung der Differenzen zwischen Stadt und Land einhergeht – bzw.: mit der Überformung ruraler Lebensweisen durch urbane. Thematisiert wird dieser Prozess ebenfalls von Louis Wirth in seinem für die sozialwissenschaftliche Stadtforschung maßgeblichen Aufsatz *URBANISM AS A WAY OF LIFE* (1938). Die Diffusion des Urbanen führt er insbesondere auf die »technologischen Fortschritte im Transport- und Kommunikationswesen« (Wirth 1974: 45) zurück. Sie haben »die urbane Lebensform jenseits der Stadtgebiete enorm verbreitet« (ebd.) und damit nicht zuletzt auch »die Rolle der Städte als beherrschende Elemente unserer Zivilisation mehr und mehr in den Vordergrund« (ebd.) gerückt.<sup>7</sup> Hartmut Rosa hat jüngst vier

---

Vorrat von Bildern und Gedanken, die gleichsam darauf warten, anderswo noch verwendet zu werden.« (Raboin 1980: 123)

7 Die potenzielle Aufhebung der morphologischen Grenzen zwischen Stadt und Land wird schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Geographen Friedrich Ratzel (1903) und vom Literaten Herbert G. Wells (1902) angesprochen (vgl. Redepenning 2019: 318f.). Dabei lässt sich diese Vorstellung der Diffusion des Urbanen ins Rurale noch weiter zurückverfolgen. Bereits Henry David Thoreau konstatiert in den 1850er Jahren in seiner nachgelassenen Schrift *WILD FRUITS*, dass das Landleben aufgrund der Erfindung der Eisenbahn

einfache Schritte angesprochen, mit denen diese moderne Reichweitenvergrößerung realisiert wird; nämlich das Sichtbar-, Erreichbar-, Beherrschbar- und schließlich Nutzbarmachen von etwas (vgl. Rosa 2021: 21ff.).<sup>8</sup> Dies betrifft sowohl Menschen und Dinge als auch Räume. Ihm zufolge sind moderne Gesellschaften »strukturell und institutionell dazu gezwungen, immer mehr Welt verfügbar zu machen, sie technisch, ökonomisch und politisch in Reichweite zu bringen« (ebd.: 16). Gerade die Verkehrstechnik fungiert hierzu als treibende Kraft.<sup>9</sup> Kafkas Raban wiederum steht dazu gewissermaßen quer: einerseits eingelassen und eingebunden in dieses Projekt der Verfügbarmachung, andererseits doch auch widerständig und widerwillig – ja, gewissermaßen: im Modus des Rückzugs.

Allerdings, so die dritte These, führt dieser Rückzug vor einer fragmentarisch wahrgenommenen und fragmentierenden Moderne im Text nicht, wie man zu eben jener Zeit des sich zuspitzenden Stadt-Land-Gegensatzes vermuten könnte, in die Alternative eines idealisierten Landlebens, das gerade auch durch moderne Infrastrukturen für eine zunehmende Masse von Stadtbewohnern »real« erlebbar wird: kein »Kult der Erde« (Kurz 1984: 72), wie er etwa auch bei Kafka in mehreren Briefen und Notizen zum Ausdruck gebracht wird;<sup>10</sup> keine Heimeligkeit der Gemeinschaft in ursprünglich gebliebenen Dörfern; keine Sehnsucht nach einer Ganzheit von Mensch und Natur in romantischen Landschaften – sondern vielmehr: Ausdifferenzierung der

---

immer städtischer werde; und es ist wohl unnötig zu erwähnen, dass dies für den WALDEN-Autor zugleich auch eine Verlustgeschichte darstellt: »Das ist der Preis, den wir dafür bezahlen, dass wir eine Eisenbahn haben. Alle unsere sogenannten Fortschritte und Verbesserungen haben die Tendenz, das Landleben städtisch zu machen.« (Thoreau 2014: 50) Auch angesichts dieser Entwicklungen und Wahrnehmungen lässt sich mit Simmel konstatieren, dass das »bedeutsamste Wesen der Großstadt« eben in dieser ihrer »funktionellen Größe jenseits ihrer physischen Grenzen« (Simmel 1995: 127) liegt.

- 8 Dass im Zuge solcher raumgreifender Modernisierungsmaßnahmen gerade auch rurale Räume in den Fokus eines expansiven Zentralismus geraten, davon erzählt die Landliteratur des 19. Jahrhundert aus lokaler Perspektive (vgl. Neumann/Twellmann 2014a, 2014b).
- 9 »Die Verkehrstechnik ist das materielle Substrat der Verfügbarkeit oder Verfügbarmachung« (Schivelbusch 1989: 38).
- 10 So etwa in seinem im Herbst 1902 aus Liboch geschriebenen Brief an Oskar Pollak (KKAB I 16), in dem er davon berichtet, (a) »wie Spätsommerschatten auf durchwühlter dunkler Erde tanzen«, (b) »wie sich die Erde entgegenhebt der fressenden Kuh«, (c) »wie schwere fette Ackererde unter den allzu feinen Fingern zerbröckelt« (ebd.); wobei er jeweils mittels Wiederholungen und nachgestellten Adverbialsätzen eine besondere Eindringlichkeit der geschilderten Situation und Intensität der Wahrnehmung erzeugt: (zu a) »wie körperhaft sie [die Spätsommerschatten] tanzen«, (zu b) »wie zutraulich sie [die Erde] sich entgegenhebt«, (zu c) »wie feierlich sie [die Ackererde] zerbröckelt« (ebd.).

Ländlichkeitsbilder und Umkehrung vermeintlicher Gewissheiten. Denn während Raban in der Eisenbahn über Land fährt, wandeln sich die Vorzeichen, unter denen dies üblicherweise geschieht. Die klaren Zuordnungen, die sich in die kulturell vermittelten Raumsemantiken von Stadt und Land eingeschrieben finden und die damit auch die ›latente Geographie‹ des Alltags beeinflussen (vgl. dazu Redepenning 2019 und 2022),<sup>11</sup> lösen sich auf: Beschleunigung und Verfügbarmachung auf der einen Seite sowie Beständigkeit und Verfügbarkeit auf der anderen Seite erscheinen als unpassend und ins Leere laufend. Das asymmetrische Verhältnis zwischen Stadt und Land, das zugleich auch ein Machtgefälle zum Ausdruck bringt bzw. von diesem geprägt ist, verkehrt sich in sein Gegenteil. Mit fortlaufender Handlung zeigt sich eine genuine Unverfügbarkeit des Landes.

## STADTWAHRNEHMUNG UND RAUMERSCHLIESSUNG

Der Text beginnt mit einer Schwellensituation. Im Übergang von Innenraum zu Außenraum beobachtet Raban das Straßentreiben:

»Auf dem Trottoir gleich vor ihm gab es viele Menschen in verschiedenartigem Schritt. Manchmal trat einer vor und durchquerte die Fahrbahn. Ein kleines Mädchen hielt in den vorgestreckten Händen ein müdes Hündchen. Zwei Herren machten einander Mittheilungen, der eine hielt die Hände mit der innern Fläche nach oben und bewegte sie gleichmäßig als halte er eine Last in der Schwebel. Da erblickte man eine Dame, deren Hut viel beladen war mit Bändern, Spangen und Blumen. Und es eilte ein junger Mensch mit dünnem Stock vorüber, die linke Hand als wäre sie gelähmt platt auf der Brust. Ab und zu kamen Männer welche rauchten und kleine aufrechte längliche Wolken vor sich her trugen. Drei Herren – zwei hielten Überröcke auf dem geknickten Unterarm – giengen oft von der Häusermauer zum Rande des Trottoirs, betrachteten das was sich dort ereignete und zogen dann sprechend sich wieder zurück.« (KKAN I 12)

---

11 Der Begriff der latenten Geographie fokussiert – im Unterschied zur manifesten Geographie – die kulturellen Imaginationen, die sich auf spezifische Orte und Räume richten und die damit zugleich auch situationsunabhängig spezifische Vorstellungen dieser Orte und Räume vermitteln. Diese wiederum sind u.a. mit moralischen und zeitlichen Codierungen verbunden und beeinflussen so die Haltung und das Verhalten von Individuen und Gruppen zu bzw. in diesen Orten und Räumen.

Mit filmästhetischem Blick und harten Schnitten werden hier mittlerweile klassisch gewordene Topoi des Großstädtischen in Szene gesetzt:<sup>12</sup> Dichte und Mannigfaltigkeit sowie Ausdifferenzierung und Fragmentierung der Phänomene, insbesondere natürlich der Menschen, ihr beständiger und rascher Wechsel, nicht zuletzt ihre Anonymität und Verdinglichung.<sup>13</sup> Hinzu kommen Blickregime, die sich im Beobachten und Beobachtetwerden zeigen, sowie, im weiteren Verlauf der Handlung, mehr oder minder entfremdete Kommunikationssituationen. Ja, selbst der Regen fällt »eingezwängt« (KKAN I 13) und »verworren« (ebd.) in die enge Gasse; und ist dabei zugleich auch schon Zeichen für die diversen Grenzüberschreitungen und Grenzverwischungen, die der Text unternimmt.<sup>14</sup> Dass es bei diesem Auftakt weniger um die konkrete Handlung und mehr um die Schilderung von Wahrnehmung geht, wird durch die narrative Fokussierung des Sehens deutlich – das, so heißt es etwa zeitgleich bei Simmel in dessen EXKURS ÜBER DIE SOZIOLOGIE DER SINNE (1908), innerhalb der Großstadt ein »unermessliches Übergewicht« (Simmel 1992: 727) bekommt.<sup>15</sup>

Mit diesem Übergewicht der Erscheinungen ist nun Kafkas Protagonist auf seinen Gängen durch die Straßen konfrontiert. Anhand des Fußgängers Raban wird hierbei eine erste Praktik der »Raumerschließung« (Bachmann-Medick 2009: 257) mittels (Eigen-)Bewegung des Subjekts angesprochen. Diese ist, so lässt sich etwa aus phänomenologischer Perspektive konstatieren, nicht lediglich als bloßes »Durchqueren eines Zwischenraumes, der den Abstand von hier nach dort überbrückt« (Waldenfels 1985: 207) zu verstehen; es handelt sich vielmehr um »eine eigenständige Weise, den Raum zu beleben« (ebd.). Die Straßenszenen Kafkas führen dies vor Augen. Dabei

---

12 Bereits mehrfach ist in der Forschung hervorgehoben worden, dass das aufkommende Medium des Films eine besondere Rolle für das Erzählen Kafkas spielte. So führt Alt in KAFKA UND DER FILM etwa aus, dass dieses insbesondere auch die narrative Strukturierung von Beobachtungen beeinflusse: »Kafka organisiert Wahrnehmungseindrücke aus seinem Alltagsleben wie Filmbilder, indem er sie als dynamische Abfolgen in Texte einbindet.« (Alt 2009: 191)

13 In Fassung B wird in der gleichen Szene noch stärker und direkter der Aspekt der Fremdheit hervorgehoben, wenn es über eine Dame heißt: »sie erschien zu allen Vorübergehenden ohne Absicht fremd, wie durch ein Gesetz« (KKAN I 43).

14 Sie sind auch als Teil der beständigen Veränderung der Gestalt der Großstadt, die sich dem wahrnehmenden Subjekt darbietet, zu verstehen: »Die Leute bewegten sich wie schmale Blendscheiben vor den Lichtern und da die Pfützen allen Glanz weit und tief ausbreiteten, änderte sich der Anblick des Platzes unaufhörlich.« (KKAN I 19)

15 Dabei verweist Simmel darauf, dass dieses Übergewicht nicht nur die durch hohe Frequenz der Begegnungen mit Fremden befördert wird, sondern auch infrastrukturell, nämlich »vor allem durch die öffentlichen Beförderungsmittel« (ebd.), bedingt ist.

wurde Raban in der Forschung wiederholt als nahezu prototypische Figur des Flaneurs bezeichnet. »Seiner Verfassung entspricht die Rolle des Flaneurs, der sich durch die Stadt treiben läßt und dabei seinen Gedankenströmen folgt«, schreibt etwa prominent Peter-André Alt (2008: 157).<sup>16</sup> Die Phänomene, die in diesen Alltags-szenen im städtischen Raum erscheinen, werden von Raban zusammenhanglos wahrgenommen; Menschen, Tiere und Dinge erscheinen in zufälliger und untereinander unverbundener Weise. Auch das kann als Seismographie moderner Lebenswelten und Weltwahrnehmungen verstanden werden. Die »rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen« (Simmel 1995: 117) führt, so konstatiert Simmel in seinem zeitdiagnostischen Essay, zu eben jener vielzitierten »*Steigerung des Nervenlebens*« (ebd.: 116, Hervorh. im Original), auf die »der Typus großstädtischer Individualität« (ebd.) mittels Blasiertheit reagiert und ein Verhältnis der Distanz zu den ihm nahekommenden Phänomenen zu erzeugen sucht. Und in der Tat erzählt Kafka »in lauter kleinen Stücken« (Bernheimer 1984: 177) von einer »Welt ständiger Vorgänge« (ebd.), an denen der Protagonist nicht direkt beteiligt ist. Raban zielt womöglich auf ein Leben im Modus großstädtischer Blasiertheit ab und ist entsprechend bestrebt, sich die Dinge wie die Menschen auf Distanz zu halten; schließlich verbrauchen »beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze [...] weniger Bewußtsein« (Simmel 1995: 117). Jedoch hat er noch längst nicht jene subjektive »Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge« (ebd.: 121) erlangt,

---

16 Diese Deutung kann durchaus auch in Frage gestellt werden. Wenn als eine Art Minimaldefinition des Flaneurs gelten kann, dass dieser »richtungs- und ziellos durch die Großstadt streift« (Neumeyer 1999: 17) – wie es etwa in Edgar Allan Poes *MAN OF THE CROWD* (1840) geschieht –, dann lässt sich als erstes potenzielles Gegenargument festhalten, dass Raban durchaus mit konkretem Anlass (nämlich der anstehenden Heirat mit Betty, einem »ältlichen hübschen Mädchen«; KKAN I 40), mit konkretem Ziel (nämlich: dem Land) und nicht zuletzt auch konkreten Bedürfnissen (die wiederum das Ziel zugleich hinterfragen und verneinen) unterwegs ist. Darüber hinaus zwei weitere Gegenargumente. Einerseits: Die Außenwelt der Stadt wird ihm nicht, wie es laut Benjamin (1991: 539) beim Flaneur üblicherweise der Fall ist, zum Ersatz der eigenen Wohnung, vor der er flüchtet – ganz im Gegenteil: Raban wünscht sich in eben jene Wohnung zurück (und agiert dort imaginär seine Käferfantasie aus; vgl. KKAN I 18). Andererseits: Zwar wird die Aufmerksamkeit, wie es wiederum laut Zygmunt Bauman (1997: 215f.) beim Flaneur üblicherweise der Fall ist, auf die Oberflächen der Menschen und Dinge, die als Gewimmel von sowohl zeitlich als auch kausal unzusammenhängenden Phänomenen wahrgenommen werden, gerichtet – allerdings bleibt sie bei Raban eben nicht daran haften.



aufgrund derer ihm die Phänomene als »nichtig« (ebd.) erscheinen könnten.<sup>17</sup> Gerade die durchgängige und nahezu massenhafte Schilderung von Details und Differenzen verweist darauf. Allerdings: Das dadurch thematisierte Übergewicht des Sehens trägt, so lässt sich ebenfalls mit Simmel (1992: 727) argumentieren, »sicher zu der Problematik des modernen Lebensgefühles bei«;<sup>18</sup> und das kann zugleich auch in Bezug auf Kafkas Protagonisten verstanden werden: »zu dem Gefühl der Unorientiertheit in dem Gesamtleben, der Vereinsamung und daß man auf allen Seiten von verschlossenen Pforten umgeben ist« (ebd.). Aus narratologischer Perspektive lässt sich dadurch wohl konstatieren, dass die Vereinsamung Rabans zugleich auch von der spezifischen Erscheinungsweise der Phänomene, wie sie hier narrativ mittels »Kamerasicht« (Alt 2009: 191)<sup>19</sup> in Szene gesetzt sind, hervorgerufen wird. Gerade die Form des »antipsychologische[n] Erzählen[s]« (ebd.), auf die Kafka hier zurückgreift und die »die Antriebe, die eine Figur leiten, veräußerlicht« (ebd.), hebt die Distanziertheit des Protagonisten zu seiner Umgebung hervor und lässt ihn mitunter selbst als (fremdbestimmtes und fremdbewegtes) Ding unter Dingen erscheinen.

Dabei sind einige bemerkenswerte Ausnahmen zu verzeichnen, die die Distanzverhältnisse Rabans durchbrechen und sich ihm nahezu aufdrängen. Es sind dies seine eigenen Imaginationen des Ländlichen, die ihn in seinen Transitbewegungen begleiten und sein Denken wie auch sein Vorstellungsvermögen auf einen antizipierten und potenziell zukünftigen Punkt jenseits seiner gegenwärtigen Stellung in Raum und Zeit richten. Raban ist damit, das sei nur am Rande erwähnt, ein Beispiel dessen, was Helmuth Plessner mit dem Begriff der exzentrischen Positionalität des Menschen beschreibt: Er ist beständig zugleich innerhalb als auch außerhalb seines eigenen Zentrums und nimmt dadurch, leicht paradox formuliert, einen »utopischen Standort«

---

17 »Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, daß sie nicht wahrgenommen würden, wie von dem Stumpfsinnigen, sondern so, daß die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit die Dinge selbst als nichtig empfunden wird.« (Simmel 1995: 121)

18 Genau genommen spricht Simmel (1992: 727) hier vom »nur gesehenen gegenüber dem gehörten Menschen«; und in der Tat ist es durchaus bemerkenswert, dass in den Großstadt-szenen der HOCHZEITSVORBEREITUNGEN kaum von einer Geräuschkulisse die Sprache ist.

19 Alt (2009: 191) zufolge handelt es sich um eine »Kamerasicht, die eine aktorale Position (narratologisch: eine Stellung der internen Fokalisierung) bezieht und zunächst »kalt«, ohne Kommentierungsleistung, auf das Geschehen blickt.« Dabei zeigt sich, dass der Film nicht nur als Medium anzusehen ist, das die »sinnliche Wahrnehmung von Städten und Landschaften, von Verkehr und Geschwindigkeit, von Gebärden und Physiognomie lenkt« (ebd.), sondern dass »Kafkas kinematographisches Schreiben« (ebd.) ebenso Auswirkungen hat auf die Stellung der Figuren zur erzählten Welt.

ein (vgl. Plessner 1975).<sup>20</sup> Hier konkret: Er ist gewissermaßen sowohl in der Stadt als auch zugleich auf dem Land. Diese Struktur des Über-sich-selbst-Hinausgehens charakterisiert auch die weiteren Etappen des Transits. Die Käferimagination, die immer wieder als Vorausblick auf die VERWANDLUNG angeführt wird, kann dabei durchaus als Übung in Blasiertheit verstanden werden, mit der sich Raban vor dem Übergewicht des Ländlichen – sowie der dort anstehenden Verlobung – zu schützen und mit der er »die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen« (Simmel 1995: 117), die hier eben nicht mit der Stadt, sondern mit dem Land verbunden sind, zu kompensieren versucht. Denn in seiner Vorstellung ist es doch sein »angekleidete[r] Körper« (KKAN I 17), der »schluchzend aufs Land fährt und weinend dort sein Nachtmahl ißt« (ebd.: 18) – während Raban selbst in der »Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers« (ebd.) daheim im Bett bleibt.

Die Ländlichkeitsimaginationen, die Raban in seinen Transitbewegungen produziert und denen er zugleich doch auch zu entkommen sucht, sollen im Folgenden genauer in den Blick genommen werden. Um auch gleich die damit verbundenen weiterführenden Thesen anzusprechen: Die Ausdifferenzierung der Ländlichkeitsbilder, die sich in Kafkas HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE zeigt, reflektiert deren perspektivische Abhängigkeit und diskursive Vermitteltheit. Es handelt sich dabei, etwas holzschnittartig zusammengefasst, im Wesentlichen um drei Diskurse bzw. Bezugssysteme: der Romantik, der Ökonomie und des Sozialen. In ihnen allen werden die vermeintlichen Gewissheiten des Ländlichen – etwa: dass sich der Mensch dort in einem harmonischen Verhältnis zur Natur befinde, dass das vormoderne Rurale in einer ökonomischen Abhängigkeit zum modernen Urbanen stehe und dass das Individuum in einer Geborgenheit erzeugenden Gemeinschaft aufgehe – mit ihren jeweiligen Gegenentwürfen, d.h.: mit Realismus, mit Ausbeutung, mit Verwerfungen, konfrontiert und in ihre Gegenteile verkehrt. Und mehr noch: Die Aussagen und Imaginationen, wie es denn auf dem Land sei, werden schließlich keine empirische Basis finden. Die generelle Verfügbarkeit des Landes wird somit in ihre Unverfügbarkeit überführt.

---

20 Plessner spricht hierbei, und zwar als Folge der Existenzform, die sich aus der Doppelstruktur des Innerhalb- als auch Außerhalb-Seins ergibt, auch von der »konstitutiven Heimatlosigkeit« (Plessner 1975: 309) des Menschen, die wohl ebenso auf Raban zutreffen dürfte.

## IMAGINATIONEN DES LANDES UND INFRASTRUKTUREN DER MODERNE

### Sommerfrischen

»Wer sich dem Bahnhof nähert, [...] der löst sich aus der Enge seiner Verhältnisse«, schreibt Hermann Glaser (1981: 14) in seiner Monographie MASCHINENWELT UND ALLTAGSLEBEN. Einer der Wege von dort aus führt die städtisch-bürgerlichen Schichten, und so auch die Kafkas selbst,<sup>21</sup> in die Sommerfrische, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Mitteleuropa verbreitet und als historisches Phänomen um 1900 ihre Hochphase erlebt (vgl. Schmidt-Lauber 2014: 16).<sup>22</sup> Sie kündigt nicht zuletzt auch von einer »physisch-funktionalen Anpassung« (Pantzier 2022: 483) der betreffenden ländlichen Orte an die Bedürfnisse eines städtischen Publikums; eines Publikums, das auf der Suche nach Kompensation diverser Belastungen und Überforderungen im »Zeitalter der Nervosität« (Radkau 1998) ist. Neurasthenie gilt um die Jahrhundertwende als »eine internationale Mode- bzw. Epochenkrankheit« (Rehm 2013: 128), deren Erscheinungsformen wie auch Auswirkungen mit den Diskursen über Modernität verknüpft werden. Sie ist gleichermaßen »medizinische Diagnose« (ebd.) und »soziologischer Befund« (ebd.). Beides zeigt sich auch in Kafkas Selbstwahrnehmung und Gesellschaftsbild. Einerseits spricht er im Tagebuch ganz explizit von »meine[r] Neurasthenie« (KKAT 557), von der er sich durch Gartenarbeit zu heilen suche; andererseits redet er in seinen Reisetagebüchern ebenso explizit über »das nervöse Zeitalter« (ebd.: 1026)<sup>23</sup>. Insbesondere der

21 Anzuführen wären hier sowohl die gemeinsamen Sommerfrischen der Familie, so u.a. in Rostok 1900 und Salesel 1903, als auch insbesondere natürlich die Kur- und Erholungsaufenthalte Kafkas u.a. in Zuckmantel 1905 und 1906, Jungborn 1912, Schelesen 1919, Matliary 1920/21 und Spindlermühle 1922; wobei hier durchaus bemerkenswert ist, dass Kafkas Kontakte zu und Erfahrungen mit der Lebensreformbewegung (vgl. Stach 2016: 292-308), wie sie etwa in Jungborn (siehe dazu Stach 2002: 83-91) zustande kamen, eben nicht in seine Texte eingegangen sind (Stach 2016: 306).

22 Zum Begriff: Es handelt sich um einen »längere[n], stationäre[n] Aufenthalt eines vertrauten, zumeist familiär verbundenen Personenkreises während der Sommermonate an einem in der Regel wiederholt aufgesuchten Ort« (Schmidt-Lauber 2014: 21, Hervorh. im Original).

23 Dabei zeigt sich in der Aufzeichnung vom 30. Juni 1912, die eine Situation in Weimar schildert, dass die Nervosität thematisch als allgemeinbekannter Gesprächsstoff – und zwar neben »Schlesien, Großherzog, Goethe, Nationalmuseum, Photographieren und Zeichnen« (KKAT 1026) – für die Konversation mit Fremden vorausgesetzt und nahezu jederzeit herangezogen werden kann.

Eisenbahn kann aufgrund der mit ihr vollzogenen »Beschleunigung und Verbilligung des Verkehrs« (Radkau 1998: 174) ein entscheidender Anteil an der quantitativen Verbreitung beider Phänomene, d.h.: der Nervosität<sup>24</sup> wie auch der Sommerfrische<sup>25</sup>, zugeschrieben werden. Im Text verwendet Raban den Begriff der Sommerfrische bei seiner Ankunft auf dem Land gegenüber einem Bahnbeamten – wenngleich auch mit Bedauern (vgl. KKAN I 37); ist doch der idyllisierende Ausgleich für ihn keine Option. Noch während der Bewegung durch die Stadt antizipiert er vielmehr, dass diese Reise negative Auswirkungen auf ihn haben werde. So heißt es in einer ersten Ländlichkeitsimagination:

»Diese Reise wird mich krank machen, ich weiß es wohl. Mein Zimmer wird nicht genügend bequem sein, das ist auf dem Land nicht anders möglich. Kaum sind wir auch in der ersten Hälfte des Juni, die Luft auf dem Lande ist oft noch sehr kühl. Zwar bin ich vorsichtig gekleidet, aber ich werde mich selbst Leuten anschließen müssen, die spät am Abend spazieren. Es sind dort Teiche, man wird entlang der Teiche spazieren gehn. Da werde ich mich sicher erkälten. Dagegen werde ich mich bei den Gesprächen wenig hervorthun. Ich werde den Teich nicht mit andern Teichen in einem entfernten Land vergleichen können, denn ich bin nie gereist und um vom Mond zu reden und Seligkeit zu empfinden und schwärmend auf Schutthaufen zu steigen, dazu bin ich doch zu alt, um nicht ausgelacht zu werden.« (KKAN I 14f.)

Das Zitat zeigt mehreres: Zunächst einmal gibt die imaginierte ländliche Topographie – die aus Versatzstücken des Romantischen besteht, zu denen etwas später auch noch eine Ruine hinzukommt (KKAN I 27) – den Ablauf der antizipierten Handlung vor. Die räumlichen Verhältnisse und Strukturen bestimmen in Rabans Vorstellung darüber, welche Praktiken üblicherweise in ihnen, und zwar fast schon automatisiert, ausgeführt werden. Allerdings sind deren Auswirkungen hier in ihr Gegenteil verkehrt. Tritt etwa der Sommerfrischler seine Reise aufs Land üblicherweise auch deswegen an, um der schlechten Stadtluft zu entfliehen, so ist es hier die Landluft,

---

24 Ein zeitgenössisches Zeugnis aus dem Jahr 1892, die kulturkritische Schrift ENTARTUNG des jüdischen Arztes und Schriftstellers Max Nordau, hebt die Vervielfachung der Alltags-tätigkeiten hervor: »Eine Köchin empfängt und versendet mehr Briefe als einst ein Hochschulpfessor, und ein kleiner Krämer reist mehr, sieht mehr Land und Volk als sonst ein regierender Fürst.« (Zit. nach Radkau 1998: 174)

25 Schließlich brachte sie doch »eine einschneidende Erleichterung in der Reiseplanung mit sich« (Pantzier 2022: 484). Das war auch Kafka bewusst. Gemeinsam mit Max Brod verfasst er im September 1911 auf dem Briefpapier des Hotels Belvédère au Lac in Lugano eine Skizze zu einem Reiseführer, der den Titel BILLIG tragen soll. Dort heißt es: »Unser demokratisches Zeitalter hat gewissermaßen unbemerkt alle Bedingungen für ein leichtes und allgemeines Reisen schon ausgebildet.« (Zit. nach Stach 2017: 184)

die als krankmachend vorgestellt wird. Die Routinen der Sommerfrische, also z.B. das gemeinsame Spazierengehen, erscheinen nahezu als Zwangsmaßnahmen, denen nicht zu entkommen ist und die doch den eigenen Bedürfnissen entgegenstehen. Dementsprechend findet sich hier eben keine Flucht aus der fragmentarischen und fragmentierenden Moderne in die Arme des Gemeinschaftlichen inszeniert; es gibt keine romantisierende Sehnsucht nach einer vermeintlich natürlichen Ganzheit (wie es bei Kafka durchaus biografisch der Fall gewesen sein mag)<sup>26</sup>. Nicht nur wird das romantische Bild durch Konfrontation mit der vermeintlichen – aber ebenfalls ›nur‹ imaginierten – Realität entkräftet, das romantisierende Sprechen über Natur wird zugleich deutlich ironisiert: schwärmend auf Schutthaufen zu steigen, das erscheint im Zeitalter des Fortschritts und der Technik, und noch dazu für einen Mann vom Amt im fortgeschrittenen Alter, doch allzu lächerlich zu sein.<sup>27</sup> Es zeigt sich hier also eine satirische Auseinandersetzung Kafkas mit den Programmen und Praktiken der Romantisierung und Idyllisierung des Ländlichen, deren kulturell vermittelte und üblicherweise auch die Wahrnehmung des Landes prägende Bildentwürfe hier nunmehr als inadäquat erscheinen.

### **Raumverkleinerung und Raumerweiterung**

Dennoch: mit der Eisenbahn begibt sich Raban über Land; und er befindet sich dabei natürlich in ›dem‹ Vehikel der Moderne. Mit diesem nun rückt eine zweite Form der Raumerschließung in den Blick. »Landschaften erscheinen«, so schreibt Wolfgang Schivelbusch (1989: 39) in seiner GESCHICHTE DER EISENBAHNREISE, »unabhängig von ihrer geographischen Entfernung, so nah und so leicht verfügbar, wie die Eisen-

---

26 Die im Ländlichen verorteten bzw. auf es projizierten Ganzheitsimaginationen finden sich immer wieder in den Korrespondenzen Kafkas, die sie nahezu durchziehen. Vgl. etwa die zeitlich weiter auseinanderliegenden Briefe und Postkarten aus Liboch an Oskar Pollak (Herbst 1902; KKAB I 16), aus Friedland an Max Brod (02.02.1911; KKAB I 132) sowie aus Zúrau an Felice Bauer (30.09.1917; KKAB III 333), Max Brod (22.10.1917; KKAB III 355) und Felix Weltsch (nach dem 13.01.1918; KKAB IV 15). Gerade der Blick auf das Land zeige, so Schramm (2013: 231), den bei Kafka aufeinander bezogenen »Motivkomplex der Wahrheit, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, der zum einen erkenntniskritisch fundiert ist, zum anderen aber auch soziale Utopien einer natürlichen ›Volksgemeinschaft‹ umfassen kann.« Damit verbunden sind nicht zuletzt auch Elemente einer »Modernitätskritik, die mit der Annahme einer der modernen Erfahrungswelt entgegenstehenden Unmittelbarkeit der Natur operiert.« (Ebd.: 222)

27 Vgl. auch Bezzel (1964: 24), der das Groteske der geschilderten Situation hervorhebt und konstatiert, dass Kafka damit »eine historisch bekannte Haltung entlarvt und als kindisch bezeichnet«.

bahnen sie machen«; und er verweist in diesem Kontext nicht zuletzt auf das berühmte Zitat Heinrich Heines (vgl. ebd.), vor dessen Pariser Haustür bekanntlich, nachdem »die Elementar-begriffe von Zeit und Raum [...] schwankend geworden« (Heine 1990: 58) waren und die Eisenbahnen den »Raum getötet« (ebd.) hatten, die Nordsee brandete.<sup>28</sup> Nicht mehr die Natur des Raumes gibt die Bewegung vor, sondern die mechanische Kraft, »die sich ihre eigene Räumlichkeit schafft.« (Schivelbusch 1989: 16) Voraussetzung dafür ist die Errichtung und Nutzung von Infrastrukturen,<sup>29</sup> mit denen nicht nur eine großflächige »Verkehrerschließung des *abgelegenen* Landes« (Roskoth 2003: 80, Hervorh. im Original) vorgenommen, sondern auch ein Prozess der Modernisierung im bzw. des Ländlichen initiiert wird.<sup>30</sup> Steffen Richter schreibt:

»Infrastrukturen stehen im Zentrum des Modernisierungsprozesses, insofern sie als (meist) technische Apparate und Anlagen vormoderne Lebenspraktiken zeitlich beschleunigen und räumlich verdichten, den Menschen von physischen Aufwendungen entlasten und ihn zugleich seinem natürlichen Umfeld entfremden sowie die dabei heraufbeschworenen Risiken selbst zu kompensieren versuchen.« (Richter 2018: 41)

Entsprechend kommt ihnen eine ambivalente Funktion zu: »Sie sind Dynamisierer und Stabilisatoren zugleich.« (Ebd.) Und sie sind nicht zuletzt auch, so ließe sich mit Hartmut Rosa sagen, Mittel der Reichweitenvergrößerung.<sup>31</sup> Mit ihr wiederum gehen

---

28 Heine schreibt am 5. Mai 1843 in Paris: »Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die Nordsee.« (Heine 1990: 68) Und etwas zuvor mit Verweis darauf, dass ein neuer Abschnitt der Weltgeschichte beginne: »Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementar-begriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.« (Ebd.)

29 Zum Begriff: »Infrastruktur könnte man definieren als alles Stabile, das notwendig ist, um Mobilität und einen Austausch von Menschen, Gütern und Ideen zu ermöglichen.« (van Laak 2018: 13) Diese Definition zielt auf einen engeren Begriff von Infrastrukturen ab, der vor allem deren materielle Dimension hervorhebt und sich bspw. bezieht auf »Schienen oder Straßen, Röhren oder andere Leitungen [...], durch die etwas fließt« (ebd.).

30 Untersuchungen zur historischen Entwicklung von Infrastrukturen können auch dazu dienen, so die Soziologin Eva Barlösius (2019: 15), den »Übergang von der agrarischen Feudalgesellschaft zur wohlfahrtsstaatlichen Industriegesellschaft nachzuvollziehen«.

31 Dieser Aspekt findet sich auch in der Begriffsverwendung bei van Laak angesprochen, der den »expansiven und buchstäblich welterschließenden Charakter der Infrastrukturen« (van Laak 2018: 14) hervorhebt.

die modernen Imperative der Vernetzung und Effizienzsteigerung einher. Ein Zeitgenosse Kafkas verweist darauf. In seinem 1909 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel MASSENGÜTERBAHNEN fokussiert Walther Rathenau eben jene »Bewegungserscheinungen« (Rathenau 1922: 162) des modernen Transportwesens, die mit der »Einführung der Eisenbahnen als Haupttransportmittel der Erde« (ebd.: 169) verbunden sind und die dafür sorgen, dass »alle Güter der Erde in enorme Bewegung geraten« (ebd.: 162). Er schreibt:

»So fordert die vorschreitende Industrialisierung immer zahlreichere und weitergestreckte Transporte, während doch zugleich jede neue Transportmöglichkeit eine weitere Verzweigung, Unterteilung und Generalisierung der industriellen Arbeit herbeiführt. Der industrielle Gedanke kann nicht ruhen, solange nicht alle auffindbaren Gewinnungsstellen der Erde nach dem Maße ihrer Ergiebigkeit und ohne irgendwelche Rücksicht ihre Materialien liefern; solange nicht diese Materialien an möglichst einer, und zwar der denkbar günstigsten Stätte verarbeitet werden, und solange nicht jeder noch so entfernte oder unbemittelte Reflektant zum Konsum herangezogen ist. Diese Aufgabe macht den Industrialismus zum Transportproblem.« (Rathenau 1922: 162f.)

Die Reisenden, auf die Raban im Zugwaggon trifft, sind genau in jene Logik der Reichweitenvergrößerung eingesponnen, die mittels Infrastrukturen einerseits auf eine Vernetzung und Effizienzsteigerung abzielt sowie andererseits – und zwar ebenfalls ohne Rücksicht auf ihre Objekte – beständige Bewegung erzeugt. Dabei führt der durch die Eisenbahn erzeugte zweiseitige Prozess »der Raumverkleinerung und der Raumerweiterung« (Schivelbusch 1989: 37), wie sich im Text beobachten lässt, zu einer doppelten Veränderung: einerseits der Landschaft, andererseits der Landschaftswahrnehmung. Beide ergeben sich auch aus einer anderen Form der Eingebundenheit des Menschen in die landschaftlichen Zusammenhänge.

In den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN zeigt sich, über die rein materielle Umgestaltung der Landschaft hinaus,<sup>32</sup> eine neue Vernetzung urbaner und ruraler Räume. Der zunächst geführte (und satirisch abgewehrte) Diskurs des Romantischen wird dabei abgelöst von einem ökonomischen Diskurs, der zugleich auch mit einer ethnografischen Erkundung verschränkt ist. Raban befindet sich mittlerweile im Zug »nach Jungbunzlau« (vgl. KKAN I 32); er fährt somit eben nicht, wie mit Blick auf die Lebensgeschichte des Autors vielmals angeführt, in Richtung eines vermeintlich

---

32 Diese umgestaltete Landschaft findet sich im Text allerdings eher angedeutet; etwa dann, wenn in ihr der »Zug [...] verschwand wie eine lange Schiebethür« (KKAN I 36). Dabei war das Eisenbahnnetz um die Jahrhundertwende in Böhmen bereits flächendeckend ausgebaut und sehr verzweigt. Im Jahr 1913 betrug die Gesamtlänge der Strecken 6.771 Kilometer (vgl. Albrecht 2021: o.S.).

lieblichen Kurorts im weiter entfernten Osten des Landes (Zuckmantel). Stattdessen geht es in nördliche Richtung auf eine durch die Industrialisierung aufstrebende Provinzstadt zu, deren Wachstum im Text u.a. dadurch angezeigt wird, dass dort nun »ein großer Markt« (ebd.) ist.<sup>33</sup>

Abb. 1 u. 2: zeitgenössische Postkarten Jungbunzlau aus den Jahren 1901 u. 1903.



Ansichtskarten-Lexikon

Auf die wachsende Bedeutung dieser Stadt verweisen auch die Fahrgäste, die der Text in den Blick nimmt. Denn im Zug entdeckt Raban nunmehr Geschäftsleute, die er im Weiteren beobachtet und deren Gesprächen er lauscht: »Das sind Geschäftsreisende«, dachte Raban [...]. Der Kaufmann schickt sie auf das Land, sie folgen, sie fahren mit der Eisenbahn und in jedem Dorf gehen sie von Geschäft zu Geschäft.« (KKAN I 30) Dabei ist die soziologisch-ethnografische Erkundung der während einer Eisenbahnreise zusammenkommenden Gesellschaft ebenfalls historisch zu verorten. Im Jahr 1908 verweist Georg Simmel auf die neuen Anforderungen an das Individuum, die mit dem Aufkommen des modernen (Personen-)Verkehrswesens einhergehen:

»Vor der Ausbildung der Omnibusse, Eisenbahnen und Straßenbahnen im 19. Jahrhundert waren Menschen überhaupt nicht in der Lage, sich minuten- bis stundenlang gegenseitig anblicken zu können oder zu müssen, ohne mit einander zu sprechen. Der moderne Verkehr gibt, was den weit überwiegenden Teil aller sinnlichen Relationen zwischen Mensch und Mensch betrifft, diese in noch immer wachsendem Maße dem bloßen Gesichtssinne anheim und muß damit die generellen soziologischen Gefühle auf ganz veränderte Voraussetzungen stellen.« (Simmel 1992: 727)

33 Zum zeitgeschichtlichen Hintergrund: In Jungbunzlau (Mladá Boleslav) gründete sich im Jahr 1895 die Firma Laurin & Klement, die zunächst Fahrräder und Motorräder sowie ab 1905 auch Autos herstellte, die dann ab 1925 unter dem Markennamen Škoda verkauft wurden. Darüber hinaus waren in der Stadt, die ab 1865 an das Eisenbahnnetz angeschlossen war, mehrere Fabriken ansässig.



Gerade auch die Kontingenz des Zusammentreffens und Zusammenseins heterogener Lebensstile und -entwürfe, die sonst nicht aufeinanderträfen, ist es, die hier in den Fokus des Interesses gerät. Sie wird etwas später auch von Kafka im gemeinsam mit Max Brod verfassten ersten Kapitel zum geplanten Roman RICHARD UND SAMUEL reflektiert, das unter dem Titel DIE ERSTE LANGE EISENBAHNFABRT (PRAG-ZÜRICH) im Jahr 1912 in den HERDERBLÄTTERN veröffentlicht wurde. Dort äußert Richard, der gemeinhin mit Kafka identifiziert wird (vgl. Alt 2008: 238; Binder 2008: 269):

»Denn es gibt kaum einen Ort, wo die größten Gegensätze in der Lebensführung so nah, unvermittelt und überraschend neben einander sitzen wie im Koupee und infolge der fortwährenden gegenseitigen Betrachtung in die kürzesten Zeit aufeinander zu wirken anfangen.« (KKAD 436)

Eine solche Differenz zur eigenen – wohl eher statischen<sup>34</sup> – Lebensführung nimmt nun auch Raban in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN wahr; zeigt sich im Waggon doch sowohl eine generelle Ausdifferenzierung der Lebensansichten als auch eine Spezialisierung der Lebenswege.<sup>35</sup> Dabei wird insbesondere die ortsungebundene Flexibilisierung und Beschleunigung der Abläufe hervorgehoben, die im Gegensatz zur amtlichen Tätigkeit des Protagonisten stehen dürfte. Heißt es doch über die Geschäftsleute: »Nirgends müssen sie sich lange aufhalten, denn alles soll rasch geschehn und immer müssen sie nur von Waren reden.« (KKAN I 30) Sie sind – und zwar wie »alle Güter der Erde« (Rathenau 1922: 162) – aufgrund der neuen infrastrukturellen Gegebenheiten »in enorme Bewegung geraten« (ebd.).<sup>36</sup> Dies erscheint Raban durchaus attraktiv und erstrebenswert zu sein: »Mit welcher Freude kann man sich dann anstrengen in einem Berufe, der so angenehm ist.« (KKAN I 30)<sup>37</sup> Aber

---

34 Wiederholt wird Raban als »müde« (KKAN I 13 u. 14) charakterisiert.

35 Diese Ausdifferenzierung und Spezialisierung tritt anhand der Gesprächsinhalte zu Tage; wird hier doch »über Zwirnpreise« (KKAN I 31) und »Zefierhemden« (ebd.: 32) gesprochen. Sie zeigt sich darüber hinaus im Unverständnis, das Raban angesichts der Reden der Kaufleute verspürt (vgl. KKAN I 31) und das er eben auf deren spezialisierte Ausbildung zurückführt: »denn hier sind Leute die von ihrer Jugend an mit Waren sich beschäftigt haben.« (Ebd.)

36 Rathenau (1922: 176) verweist auf die damit verbundene Steigerungslogik: »denn wie der Güterverkehr nach erhöhter Frequenz verlangt, verlangt der Personenverkehr nach Beschleunigung.«

37 Dass mit der angehenden infrastrukturellen Erschließung der Räume durch das Eisenbahnnetz auch ein wirtschaftliches wie soziales Versprechen auf Verbesserung der Lebensstandards einherging, führt ein 1837 erschienener Artikel von Friedrich List im STAATSLIXIKON vor Augen. Er äußert darin die Hoffnung, »daß der Eisenbahntransport mehr

das Gegenbild lässt nicht lang auf sich warten. Denn einer der Reisenden, der selbst »in den kleinsten Nestern« (KKAN I 33) unterwegs ist, äußert doch plötzlich mit Tränen in den Augen: »Man erdrückt uns, bei den heutigen Verhältnissen ist es für uns einfach überhaupt unmöglich Geschäfte zu machen; man erdrückt uns.« (Ebd.: 33f.) Die Geschäftsleute sind selbst zu Gütern geworden, die fremdbestimmt bewegt werden. Sie sind Inkarnationen einer erschütterten und haltlosen bürgerlichen Existenz, die Kafka auch in weiteren Texten fokussieren wird. So etwa in den beiden im März 1908 in der Zeitschrift *HYPERION* erstmals veröffentlichten Prosastücken *DER FAHRGAST*, in dem der »auf der Plattform des elektrischen Wagens« (KKAD 27) stehende Erzähler die vollständige Unsicherheit bezüglich seiner »Stellung in dieser Welt, in dieser Stadt, in meiner Familie« (ebd.) anspricht, und *DER KAUFMANN*, in dem der Erzähler die »Sorgen« (ebd.: 21), die er mit seinem »kleine[n] Geschäft« (ebd.) hat, anführt.<sup>38</sup> Dabei können sie, die Geschäftsleute im Zug, bereits als verkappte Gregor Samsas verstanden werden; assoziiert dieser doch als erste Reaktion auf seine Verwandlung gleich auch seine Tätigkeit als Geschäftsreisender:

»Ach Gott«, dachte er, »was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!« (KKAD 116)

Diese Situation findet sich, nur in einem anderen räumlichen Setting, in den *HOCHZEITSVORBEREITUNGEN*, wenn der reisende Kaufmann seine »Schufferei« beklagt (KKAN I 33). Allerdings sind es hier nicht die großstädtischen Konkurrenzunternehmen, die ihm zu schaffen machen, sondern vielmehr die Fabrikanten in der Provinz, die die Preise diktieren (vgl. ebd.). Ganz unvermittelt scheinen also die üblichen Machtverhältnisse zwischen Zentrum und Peripherie in ihr Gegenteil verkehrt.<sup>39</sup>

---

geistig als materiell, mehr durch die Menschen als durch die Sachen, mehr auf die productiven Kräfte als auf die Verbreitung der Producte, endlich quantitativ mehr auf die Bildung, das Wohlsein und die Genüsse der producierenden Classen, als der consumirenden zu wirken bestimmt ist.« (List 1837: 655) Entsprechend werde gerade »[d]urch die neuen Transportmittel [...] der Mensch ein unendlich glücklicheres, vermögenderes, vollkommeneres Wesen« (ebd.: 659).

38 Wobei in beiden Texten gerade auch Bewegungsbilder und -metaphern – »Ich gehe dann wie auf Wellen« (KKAD 22), heißt es etwa im *KAUFMANN* – diese existenzielle Verunsicherung visualisieren.

39 Wieder ähnlich zum *KAUFMANN*, in dem der Erzähler von den »unzugänglichen Bevölkerungen auf dem Lande« (KKAD 22) berichtet und über deren Unberechenbarkeit klagt.

## Landschaftswahrnehmung und Landschaftserzählung

In seiner Kulturgeschichte der Eisenbahnreise führt Wolfgang Schivelbusch aus, dass die Eisenbahnfahrt auch eine Veränderung der Landschaftswahrnehmung mit sich bringt. Ihm zufolge schiebt sich »das maschinelle Ensemble [...] zwischen den Reisenden und die Landschaft« (Schivelbusch 1989: 28); was zur Folge hat, dass die Reisenden nunmehr »die Landschaft durch das maschinelle Ensemble hindurch« (ebd.) wahrnehmen. Auch Kafkas Text richtet seinen Blick auf jenes maschinelle Ensemble, das ein Wechselspiel aus Verlangsamung und Beschleunigung erzeugt. Kann sich Raban einerseits noch in detaillierter Nahaufnahme die »Umdrehung der Räder vorstellen« (KKAN 33),<sup>40</sup> so ist er andererseits mit der Flüchtigkeit der Umgebung konfrontiert; sieht er hier doch »die Dörfer uns entgegenkommen und vorbeieilen, während sie zugleich sich in die Tiefe des Landes wenden, wo sie für uns verschwinden müssen« (KKAN 31).<sup>41</sup> Dies ist, so nochmal Schivelbusch (1989: 57), als Effekt einer »neue[n] Wahrnehmung« zu verstehen.<sup>42</sup> »Die Eisenbahn inszeniert eine neue Landschaft« (ebd.: 58). Es ist dies zunächst einmal eine »verflüchtigte Landschaft« (ebd.: 54), die durch die »quantitative Zunahme der Eindrücke« (ebd.: 55), die sich allerdings in ihrem Erscheinen zugleich auch wieder entziehen, entsteht.

Nun könnte man vermuten, dass dies in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN – nicht zuletzt durch dessen Beschreibungen von Beschleunigungsvorgängen – geschieht. So wird es etwa auch im KAFKA-HANDBUCH angesprochen. Dort heißt es: »Im Zug wird die ständige Veränderung der Umwelt durch die Geschwindigkeit noch potenziert.«

---

40 Auch in dieser Schilderung einer imaginierten Wahrnehmung findet sich eine Parallele zu DIE ERSTE LANGE EISENBAHNFART, in der Richard/Kafka »die arbeitende Federung des Waggons« sowie »das Reiben der Räder, das Aneinanderschlagen der Schienen, das Zittern des ganzen Holz-, Glas- und Eisenbaues« (KKAD 436) fokussiert, die gerade in ihrem Zusammenspiel eine »Gleichmäßigkeit der Fahrtgeräusche« (ebd.) erzeugen und damit positiv auf den Wahrnehmenden – nun »scheinbar ein gesunder Mensch« (ebd.: 437) – einwirken.

41 Wobei er zugleich auch Gefallen daran empfindet, »daß der Zug so eilte« (KKAN I 33).

42 »Hier erscheint nicht eine malerische Landschaft durch die Eisenbahn zerstört, sondern umgekehrt, eine an sich eintönige Landschaft wird durch die Eisenbahn erst in eine ästhetisch ansprechende Perspektive gebracht.« (Schivelbusch 1989: 58) Dabei führt Schivelbusch drei Elemente an, die diese neue Wahrnehmung, die er den »*panoramatischen* Blick« (ebd.: 59, Hervorh. im Original) nennt, prägen: die Erzeugung eines Überblicks, das Verschwinden des Vordergrunds sowie – und hiermit richtet sich der Blick der Reisenden nunmehr auch »nach innen« – die Emanzipation des Blicks von der durchfahrenen Landschaft, indem dieser nun vom neu auftretenden Akt des Lesens während der Reise ersetzt wird und eine imaginäre Ersatzlandschaft erzeugt (vgl. ebd.: 59ff.).

(Heinz 2010: 106) Wir müssten es also, nimmt man die Aussage ernst, im Text mit einer schnellen und sich möglicherweise nochmal beschleunigten Abfolge von Wahrnehmungssplintern des Ländlichen bzw. der Landschaft zu tun haben.<sup>43</sup> Das wäre eine Möglichkeit; wenngleich sich hier keineswegs ähnlich kameraartige Schnitte wie in den Großstadtszenen zu Beginn des Textes wiederfinden. Eine andere Möglichkeit wäre der von Shivelbusch beschriebene panoramatische Blick, der »das Unterschiedene, wie es jenseits des Abteifensters abrollt, unterschiedslos [aufnimmt]« (Schivelbusch 1989: 59) und somit differente Einzelbeobachtungen zu einem einheitlichen Gesamtbild zusammenzieht. Auch diese Möglichkeit wird in der Forschung angesprochen; etwa, wenn Alt (2008: 156) von einer »leicht hügelige[n] Landschaft« spricht, »die sich Raban beim Blick aus dem Fenster wie ein gefälliges Pastellbild darbietet.« Allerdings: Tatsächlich findet sich im Text überhaupt nur eine einzige (!) Bezugnahme auf die Landschaft *aus dem Zug heraus* (vgl. KKAN I 29-35) – wobei durchaus fraglich ist, ob es sich überhaupt um eine Landschaftsbeschreibung handelt.<sup>44</sup> Es findet sich also streng genommen im Text kein »landschaftliches Sehen« aus der Perspektive einer beschleunigten Zugreise, das »die ständige Veränderung der Umwelt«<sup>45</sup> (Heinz 2010: 106) fokussiert oder dem sich »ein gefälliges Pastellbild darbietet« (Alt 2008: 156).

Dass dies in anderen Texten Kafkas durchaus der Fall ist, lässt sich etwa mit Blick auf das erste Kapitel von RICHARD UND SAMUEL sowie die Schlusszene des VERSCHOLLENEN zeigen. Das erste Beispiel bietet ein prägnantes Beispiel des panoramatischen Blicks, der im Akt der Wahrnehmung eine wohlgeordnete Landschaft erzeugt. Hier ist es Samuel, also vermeintlich Max Brod, der während der Zugfahrt das Idealbild einer angemessenen Beobachtung entwirft, die die vorbeiziehende

---

43 Dafür würden sich als Belegstellen, die bei Heinz (2010: 106) nicht angeführt werden, allenfalls zwei kurze Blicke aus dem Zugfenster anbieten. Es handelt sich hierbei einmal um eine Beobachtung Rabans, der zufolge er »zwischen den Köpfen der Reisenden das Fenster und durch das Fenster Lichter die vorüber und andere die zurück in die Ferne flogen« (KKAN I: 31) sieht; und etwas später nimmt er noch wahr, wie »die langen Geländerstangen einer Brücke auseinandergerissen und aneinandergepreßt« (ebd.: 33) werden.

44 Sie wurde bereits anzitiert und soll hier nochmal vollständig wiedergegeben werden: »Hat man aber eine Zwirnspule so oft schon in der Hand gehabt und so oft der Kundschaft überreicht, dann kennt man den Preis und kann darüber reden. Kann darüber reden, während Dörfer uns entgegenkommen und vorübereilen, während sie zugleich sich in die Tiefe des Landes wenden, wo sie für uns verschwinden müssen. Und doch sind diese Dörfer bewohnt und vielleicht gehn dort Reisende von Geschäft zu Geschäft.« (KKAN I 31f.)

45 So man hierzu nicht lediglich Lichter und Geländerstangen zählen will.

Landschaft in ihrer ›natürlichen‹ Abfolge betrachtet und damit zugleich auch ihr Wesen enthüllt.

»Immer das Gefühl, daß wir, in diesen Zug gesperrt, die einzig schlechte Luft weit und breit atmen, während das Land draußen in natürlicher Weise, die man nur aus einem Nachtzug heraus [...] richtig beobachten kann, sich entschleiert. Es ist zuerst von den dunklen Bergen als besonders schmales Tal zwischen ihnen und unserem Zug hergeschoben, dann durch den Morgendunst wie durch Oberlichtfenster weißlich aufgehellte, die Matten erscheinen allmählich frisch, wie nie zuvor berührt, saftig grün, was mich in diesem trockenen Jahr sehr in Erstaunen setzt, endlich erleichtert das Gras bei steigender Sonne in langsamer Verwandlung. – Bäume mit schweren großen Nadelästen, die längs des ganzen Stammes bis zum Fuße niederwallen.« (KKAD 434)

Dabei verweist Samuel/Brod nicht nur auf den eigenen – von der Landschaft durch die Maschine getrennten – Standpunkt der Beobachtung, sondern ebenso auf eine kulturgeschichtliche Rahmung, die dem Akt der Wahrnehmung vorausliegt und sie zugleich auch beeinflusst: »Solche Formen sieht man häufig in Bildern Schweizer Maler und ich hielt sie bis heute für nichts als stilisiert.« (Ebd.) Die Landschaftswahrnehmung erscheint hier also als Bestätigung des bereits in der Bildenden Kunst Gesehenen;<sup>46</sup> ja, sie wird ihm in diesem Moment überhaupt erst von der maschinellen Beschleunigung des Reisens ermöglicht.

Im zweiten Beispiel befindet sich Kafkas Protagonist Karl Roßmann auf der Zugfahrt in Richtung Oklahoma, während der er »[u]nermüdlich [...] aus dem Fenster« (KKAV 418) schaut und dabei mit herannahenden und wieder verschwindenden Wahrnehmungsobjekten konfrontiert ist, die sich ihm zu einer Gesamtwahrnehmung zusammenziehen und doch zugleich auch ein Eindringen der Umwelt in die Wahrnehmung bzw. in den geschlossenen Raum der Bahn beschreiben. Es ist die Schlusszene des Romans, nach der das Manuskript abbricht:

„Bläulichschwarze Steinmassen giengen in spitzen Keilen bis an den Zug heran, man beugte sich aus dem Fenster und suchte vergebens ihre Gipfel, dunkle schmale zerrissene Täler öffneten sich, man beschrieb mit dem Finger die Richtung, in der sie sich verloren, breite Bergströme kamen eilend als große Wellen auf dem hügeligen Untergrund und in sich tausend kleine Schäumwellen treibend, sie stürzten sich unter die Brücken über die der Zug fuhr und sie waren so nah daß der Hauch der Kühle das Gesicht erschauern machte.“ (KKAV 418f.)

---

46 In diesem Kontext fühlt sich Samuel/Brod bei der Vorbeifahrt ebenso an Gelesenes – an Gottfried Keller und Robert Walser – erinnert (vgl. KKAD 434). Er verweist dabei nicht zuletzt darauf, dass die Wahrnehmung von Landschaft kulturell vermittelt ist und individuell eingeübt wird.

Hier nun ist – anders als bei Samuel – keine wohlgeordnete Landschaft aus einer distanzierten Position zu betrachten, sondern vielmehr eine aktive und durchaus auch attackierende zu gewärtigen. Dies ist eine Charakteristik der Landschaft, die sich auch in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN bemerkbar macht. Kurz nach Rabans Ankunft auf dem Land richtet sich der erzählerische Blick auf die Landschaft:

»Der Zug fuhr an, verschwand wie eine lange Schiebethür und hinter den Pappeln jenseits der Geleise war die Masse der Gegend daß es den Athem störte. War es ein dunkler Durchblick oder war es ein Wald, war es ein Teich oder ein Haus, in dem die Menschen schon schliefen, war es ein Kirchthurm oder eine Schlucht zwischen den Hügeln; niemand durfte sich dorthin wagen, wer aber konnte sich zurückhalten.« (KKAN I 36f.)

Erst hier, in einem Moment des Stillstands, zeigt sich also erstmals im Text eine Zusammenschau landschaftlicher Elemente, bei der zugleich die Ungewissheit und Unsicherheit bezüglich des Realitätsgehalts der wahrgenommenen Erscheinungen hervorgehoben wird. Der Schock nun, den diese ungeordnete und unübersichtliche »Masse der Gegend« (ebd.), die sich eben nicht fassen lässt und doch zugleich anziehend wirkt, plötzlich hervorruft, ist daher nicht durch Geschwindigkeit bedingt, sondern vielmehr durch Unverbundenheit. Er ergibt sich aus einem unvermittelten Aufeinanderprallen von urbaner Perspektive auf rurale Gegebenheiten; hervorgerufen durch eben jenen zweiseitigen Prozess der Raumverkürzung und -erweiterung – sowie der Tatsache, dass sich Raban während seiner Reise eben auf das Innere des Zuges und nicht auf das Äußere der Landschaft konzentriert hat. Daher konnte er zwar einen ethnografischen Einblick in aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse erhalten, nicht jedoch einen Ausblick auf die Veränderungen des landschaftlichen Raumes gewinnen. Es fehlt also, anders gesagt, an einer zusammenhängenden Landschaftserzählung zwischen Abfahrtsort und Ankunftspunkt. Eine solche Landschaftserzählung umfasst mindestens zwei Aspekte: einerseits die Landschaft als eine narrative Ordnung und andererseits den Reisenden, der diese Ordnung durchquert und somit auch nachvollziehen kann. Für beide Aspekte lohnt ein kurzer Blick zurück, der eine Kontrastfolie zu vermitteln vermag.

Der Soziologe, Raumplaner und »Spaziergangswissenschaftler« Lucius Burckhardt verweist mit historischem Blick darauf, dass Landschaft als narrativ strukturierter Raum mit typischen Elementen und Abfolgen verstanden werden kann. Er schreibt:

»Die Abfolge der historischen Landschaft hat eine Logik. Wir verlassen die Stadt, wir durchqueren eine Zone von Gärtnereien, von wo das Gemüse und die frischen Blumen in die Stadt geliefert werden, dann kommen Felder, Wiesen für die Milchproduktion und Äcker für das Getreide, schließlich beginnt der Wald [...]. Diese Abfolge hat auch etwas Narratives: Sie bildet die Ernährung der Stadt ab, sie reproduziert die sogenannten Thünen'schen Ringe, eine

Theorie der Wirtschaftsgeographie des 19. Jahrhunderts, die die Ernährung der Stadt als Distanzproblem und als Grundlage der Bodenrente ansah.« (Burckhardt 2008: 104)

Die sog. Thünenschen Ringe, die von Johann Heinrich von Thünen in *DER ISOLIRTE STAAT* (1826) als abstrahiertes Modell »zur Erklärung der räumlichen Differenzierung der Art und Intensität landwirtschaftlicher Nutzungen« (Haas et al. 2018: o.S.) entworfen wurden, ergeben sich aus der Lage bzw. Entfernung der jeweiligen »landwirtschaftliche[n] Nutzungssysteme [...] zu den urban-industriellen Nachfragezentren« (ebd.).<sup>47</sup> Es ist nun der Spaziergänger, der diese (insbesondere durch ökonomischen Faktoren strukturierten) Räume durchquert und damit, so Burckhardt, ein Verständnis der räumlichen (gewissermaßen: syntaktischen) Abfolge der Landschaft erhält. Aus seiner Perspektive ist es diese »Narration der logisch aufgebauten Landschaft« (ebd.), die »der Landschaft, die er sieht, eine Bedeutung [verleiht]« (ebd.). Der gleichen Meinung ist auch Kafka, der diese logisch-narrative Abfolge der Landschaft auf seinen Spaziergängen in die Vorstädte ebenfalls wahrnimmt. Das zeigt etwa ein Tagebucheintrag vom 18. November 1911: »ein halbstündiger Spaziergang«, so schreibt er mit Blick auf die Veränderungen im Raum, den er durchläuft, »kann es uns immer wieder beweisen« (KKAT 253).

## **Förmlich landschaftliches Denken**

Dass nun solche historischen Rückschauen und Vergleiche mit vorindustriellen Landschaften und Mobilitätsformen nicht allzu weit hergeholt sind, darauf verweist Kafka selbst. In einem Tagebucheintrag vom 29. September 1911, er liest gerade in den Tagebüchern Goethes, vergleicht er das zeitgenössische Reisen mit demjenigen der Goethezeit. Es zeigt sich hierbei, dass der moderne Verkehr, das führen nicht nur die Reiseaufzeichnungen Kafkas vor Augen, als »Emanzipation von der Natur« (Richter 2018: 94) aufgefasst werden kann; für ihn sind die jeweiligen Gegebenheiten der Umgebung, also etwa Bodenverhältnisse, Wetterbedingungen oder Tageszeiten, zunehmend irrelevant geworden. Demgegenüber ergibt sich beim vormodernen Verkehr ein anderes Bild:

---

47 Thünen beschreibt dabei sechs konzentrische Ringe, die sich um eine Stadt bilden und von folgenden Bewirtschaftungsweisen geprägt sind: a) freie Wirtschaft, b) Forstwirtschaft, c) Fruchtwechselwirtschaft, d) Koppelwirtschaft, e) Dreifelderwirtschaft und f) Viehzucht (vgl. Haas et al. 2018). Siehe für eine Visualisierung das in späteren Auflagen des *ISOLIRTEN STAATS* vorhandene Schaubild (Thünen 1912: 387). Dabei ist zu erwähnen, dass das Modell, und zwar u.a. aufgrund des Ausbaus von Infrastrukturen, innerhalb moderner Industriegesellschaften deutlich an Erklärungskraft verloren hat.

»Reisebeobachtungen Goethes anders als die heutigen, weil sie aus einer Postkutsche gemacht mit den langsamen Veränderungen des Geländes sich einfacher entwickeln und viel leichter selbst von demjenigen verfolgt werden können, der jene Gegenstände nicht kennt. Ein ruhiges förmlich landschaftliches Denken tritt ein. Da die Gegend unbeschädigt in ihrem eingeborenen Charakter dem Insassen des Wagens sich darbietet und auch die Landstraßen das Land viel natürlicher schneiden als die Eisenbahnstrecken, zu denen sie vielleicht im gleichen Verhältnis stehn wie Flüsse zu Kanälen, so braucht es auch beim Beschauer keine Gewalttätigkeiten und er kann ohne große Mühe systematisch sehn.« (KKAT 42f.)

Kafka findet hier – und das markiert eine wesentliche Differenz zur eigenen Zeit – ein »förmlich landschaftliches Denken« ausgebildet, das sich sowohl aus »den langsamen Veränderungen des Geländes« als auch aus der genuinen Anpassung der Infrastruktur an die Umgebung ergibt und schließlich ein systematisches Sehen ermöglicht. Das hat weitere Voraussetzungen. Vorindustrielle Infrastrukturen und Verkehrsbewegungen stehen zu ihrer Umgebung in einem mimetischen Verhältnis: »Bewegung zu Lande folgt den natürlichen Unebenheiten der Landschaft und ist eingebunden in die physische Leistungskraft der Zugtiere.« (Schivelbusch 1989: 15) Entsprechend nimmt der Reisende aus Kafkas Perspektive den Raum, den er durchquert, deutlich direkter und ungefilterter wahr; die Gegend bietet sich ihm eben »unbeschädigt in ihrem eingeborenen Charakter« (KKAT 42f.) dar. Das »Raumbewusstsein« (Rosa 2005: 164), so ließe sich auch hinsichtlich der Erzählungen und Romane Kafkas festhalten, ist »an die Art des Sich-im-Raum-Fortbewegens geknüpft« (ebd.).

Der Kommentarband zu Kafkas Tagebüchern verweist darauf, dass sich Kafkas Ausführungen zu Goethes Reisebeobachtungen vermutlich auf die Lektüre des 14. Bands – CAMPAGNE IN FRANKREICH. BELAGERUNG VON MAINZ. REISE IN DIE SCHWEIZ. AM RHEIN, MAIN UND NECKAR – der 1910 veröffentlichten Klassiker-Ausgabe im Tempel-Verlag beziehen (vgl. KKAT Komm. 22). Kafka selbst führt keine konkrete Stelle an. In der von ihm verwendeten Ausgabe findet sich jedoch eine Aufzeichnung, die auch Schivelbusch (1989: 51) für seine Kulturgeschichte heranzieht. Es handelt sich um Goethes Bericht von einer Kutschfahrt, die er am 25. August 1797 von Frankfurt nach Heidelberg unternimmt und die sich in der REISE IN DIE SCHWEIZ findet. Er beginnt folgendermaßen:

»Früh nach 7 Uhr von Frankfurt ab. Auf dem Sachsenhäuser Berge vieler und wohlgehaltener Weinbau, neblig, bedecktes, angenehmes Wetter. Die Chaussee mit Kalkstein ausgebessert. Hinter der Warte Wald. Der Kletterer, der mit Strick und Eisen an den Schuhen auf die starken und hohen Buchen stieg. Welsches Dorf. Totesliegendes an der Chaussee aus den Hügeln bei Langen. *Sprendlingen*. Basalt in Pflaster und auf der Chaussee bis Langen, muß sehr häufig in dieser flach erhobenen Gegend brechen wie drüben bei Frankfurt; sandiges, fettes, flaches Land, viel Feldbau, aber mager.« (Zit. nach Schivelbusch 1989: 51)



Schivelbusch zufolge zeigt sich hier anhand der kontinuierlichen Schilderung von Eindrücken, die sich etwa auf die Gestalt der Landschaft in ihren materiellen Details sowie in ihren Übergängen beziehen, »wie intensiv der Raum [...] erfahren wird« (ebd.: 51f.). Darüber hinaus offenbart sich ein landschaftlicher Zusammenhang, dessen wohlgeordnete Abfolge sich sowohl chronologisch als auch räumlich problemlos schriftlich festhalten lässt. Alles ist hier konkret wahrnehmbar und zuordenbar: Weinbau, Wald und Feldbau (quasi: wie bei Thünen), die Boden- und Straßenverhältnisse (ob nun Kalkstein oder Basalt im Pflaster ist), ein Kletterer und nicht zuletzt auch Kinder, die Pferdexkrementen aufsammeln (und damit auch von weiteren Durchreisenden zeugen). Das förmlich landschaftliche Denken, auf das Kafka referiert, ist vor diesem Hintergrund also durchaus wortwörtlich zu verstehen: als Form des Denkens der Landschaft, die durch eine mehr oder minder direkte Bezugnahme auf sie sowie die damit verbundene Anpassung des Körpers an sie ermöglicht wird.

In Szene gesetzt wird ein solches landschaftliches Denken auch in den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE. Allerdings basiert es, insofern Raban u.a. bereits zwei Formen des Transits vollzogen hat und zugleich mit spezifischen psychischen Prädispositionen ausgestattet ist, auf anderen Voraussetzungen und erscheint entsprechend in einer anderen Weise. Während seiner Kutschfahrt zum Gasthaus auf dem Land heißt es:

»Der Weg konnte gebirgig sein, sicher sprang der Koth in die Speichen, Fächer von Pfützenwasser entstanden rauschend rückwärts an den sich drehenden Rädern, mit meist lockeren Zügeln hielt der Kutscher das Pferd. Konnte man das alles nicht als Vorwürfe gegen Raban gebrauchen? Viele Pfützen wurden unerwartet erhellt von der an der Deichsel zitternden Laterne, ertrugen den Hufschlag und zertheilten sich Wellen treibend unter dem Rad. Das geschah alles nur, weil Raban zu seiner Braut fuhr, zu Betty, einem ältlichen hübschen Mädchen.« (KKAN I 40)

Auch auf dieser Kutschfahrt werden insbesondere die materiellen Gegebenheiten der Umgebung fokussiert. Allerdings weisen die Schilderungen doch einige entscheidende Differenzen mit denjenigen Goethes auf – bringen sie doch eine Landschaftswahrnehmung zum Vorschein, die (a) abgekoppelt von einem direkten Landschaftsbezug, (b) versehen mit anthropomorphen Elementen und (c) überformt von subjektiven Projektionen ist. Dabei ist dieser letzte Transit zugleich Ausdruck einer weiter zunehmenden Verunsicherung und eines weiteren Kontrollverlusts: »ohne Willen schlug er oft mit dem Kopf an die Wand« (ebd.: 40f.).

## FAZIT: UNVERFÜGBARKEITEN

Haben Infrastrukturen die Funktion und Aufgabe, Raum zu erschließenden, zu ordnen und zu kontrollieren (vgl. Richter 2018: 172), so zeigen sich in Kafkas HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE die, man muss vielleicht sagen: noch, vorhandenen Grenzen dieser Kontrolle; ja, es zeigt sich mitunter auch eine Widerständigkeit und gar Feindlichkeit des (eben nur vermeintlicherweise erschlossenen) Ländlichen, das weder komplett sichtbar noch komplett erreichbar gemacht werden konnte. Und erst recht nicht beherrschbar oder gar nutzbar. Stattdessen entzieht es sich dem Zugriff. Das gilt sowohl für das (theoretische) Wissen *über* das Land als auch für den (praktischen) Umgang *mit* dem Land. Nicht das mit moderner Maschinenteknik reisende und die infrastrukturelle Erschließung des Ländlichen nutzende urbane Individuum ist hier als Akteur zu sehen. Das beständig willenslose Schlagen des Kopfes Rabans gegen die Wand der Kutsche verweist darauf. Die Aussicht auf soziale Verwerfungen – die imaginierte und antizipierte Lüsterheit der Dorfbewohner (KKAN I 42) – verstärkt diese Konstellation und erzeugt ebenfalls eine Umkehrung von Machtverhältnissen. Das generell verfügbar gemachte Land entpuppt sich schließlich als unverfügbar. Es erscheint daher fast schon folgerichtig, dass der Text just in jenem Moment der ersten direkten Konfrontation mit dem Landleben abbricht. Wie es auf dem Land wirklich aussieht, das kann niemand sagen.

## LITERATUR

- Albrecht, Stefan (2021): »Böhmen«, in: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa. Online: [www.ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32546](http://www.ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32546) (Stand: 04.02.2021).
- Alt, Peter-André (2008): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. 2., durchges. Aufl., München: C.H. Beck.
- Alt, Peter-André (2009): Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. München: C.H. Beck.
- Bachmann-Medick, Doris (2009): »Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze. Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen«, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, S. 257-279.
- Barlösius, Eva (2019): Infrastrukturen als soziale Ordnungsdienste. Ein Beitrag zur Gesellschaftsdiagnose. Frankfurt a.M.: Campus.
- Bauman, Zygmunt (1997): Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen. Hamburg: Hamburger Edition.

- Benjamin, Walter (1991): »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I/2, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 511-604.
- Bernheimer, Charles (1984): »Psychopoetik. Flaubert und Kafkas *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*«, in: Gerhard Kurz (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 154-183.
- Bezzel, Christoph (1964): Natur bei Kafka. Studien zur Ästhetik des poetischen Zeichens. Nürnberg: Hans Carl.
- Binder, Hartmut (2008): Kafkas Welt. Eine Lebenschronik in Bildern. Reinbek: Rowohlt.
- Burckhardt, Lucius (2008): »Brache als Kontext – Postmoderne Landschaft – gibt es das?« [1998], in: Ders.: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Hrsg. v. Markus Ritter und Martin Schmitz, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 97-113.
- Haas, Hans Dieter et al. (2018): »Thünen-Modell«, in: Gabler Wirtschaftslexikon. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/thuenen-modell-48107/version-271365> (Stand: 19.02.2018).
- Heine, Heinrich (1990): Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. Zweiter Theil. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 14/1. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Heinz, Jutta (2010): »Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 102-111.
- Hermesdorf, Klaus (1984): »Arbeit und Amt als Erfahrung und Gestaltung«, in: Franz Kafka: Amtliche Schriften. Herausgegeben von Klaus Hermesdorf unter Mitwirkung von Winfried Poßner und Jaromír Loužil. Berlin: Akademie-Verlag, S. 9-87.
- Honold, Alexander (2007): »Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift«, in: Arne Höcker/Oliver Simons (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: transcript, S. 295-320.
- Kurz, Gerhard (1984): »Schnörkel und Schleier und Warzen. Die Briefe Kafkas an Oskar Pollak und seine literarischen Anfänge«, in: Ders. (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 68-101.
- List, Friedrich (1837): »Eisenbahnen und Kanäle, Dampfboote u. Dampfwagentransport«, in: Carl von Rotteck/Carl Welcker (Hg.): Staats-Lexikon oder Enzyklopädie der Staatswissenschaften. Bd. 4: Continental-Eisenbahn. Altona: Hammerich, S. 650-778.
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2014a): »Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88, H. 1, S. 22-45.
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2014b): »Marginalität und Fürsprache. Dorfgeschichten zwischen Realismus, Microstoria und historischer Anthro-

- pologie«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur 39 (2014), S. 476-492.
- Neumeyer, Harald (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pantzier, Richard (2022): »In Neuer Frische. Die Sommerfrische Schwarzatal als regional selbstbestimmte Form des historischen Phänomens Sommerfrische«, in: Sigrun Langner/Marc Weiland (Hg.): *Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung*. Bielefeld: transcript, S. 481-506.
- Plessner, Helmuth (1975): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie [1928]*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Raboin, Claudine (1980): »Die Gestalten an der Grenze. Zu den Erzählungen und Fragmenten 1916-1918«, in: Dies. (Hg.): *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 121-135.
- Radkau, Joachim (1998): *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Hanser.
- Rathenau, Walther (1922): »Massengüterbahnen«, in: Ders.: *Zur Kritik der Zeit. Achtzehnte bis zwanzigste Auflage*. Berlin: S. Fischer, S. 161-176.
- Redepenning, Marc (2019): »Stadt und Land«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: Metzler, S. 316-325.
- Redepenning, Marc (2021): »Das gute Leben auf dem Land – oder in der Stadt? Raumsemantiken im Kontext von Urbanität, Ruralität und Rurbanität«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 575-592.
- Rehm, Stefan (2013): »Die kranke Stadt und das gesunde Land. Zu einem Diskursfeld um 1900«, in: Tim Mehigan/Alan Corkhill (Hg.): *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*. Bielefeld: transcript, S. 123-145.
- Richter, Helmut (1962): *Franz Kafka. Werk und Entwurf*. Berlin: Rütten & Loening.
- Richter, Steffen (2018): *Infrastruktur. Ein Schlüsselkonzept der Moderne und die Literatur 1848-1914*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Rosa, Hartmut (2005): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2021): *Unverfügbarkeit*. 4. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Roskothen, Johannes (2003): *Verkehr. Zu einer poetischen Theorie der Moderne*. München: Fink.
- Schivelbusch, Wolfgang (1989): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (2014): »Sommerfrische reloaded. Perspektiven und Zugänge eines Studienprojektes«, in: Dies (Hg.): *Sommer\_frische. Bilder, Orte, Praktiken*. Wien: Verlag des Instituts für Europäische Ethnologie, S. 9-31.
- Schramm, Moritz (2013): »Schrecken der ›Naturwahrheit‹. Ansätze einer Modernitätskritik bei Franz Kafka«, in: Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hg.): *Natur und*

- Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien. Bielefeld: transcript, S. 219-233.
- Simmel, Georg (1992): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung [1908]. Gesamtausgabe Bd. 11, hrsg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1995): »Die Großstädte und das Geistesleben« [1903], in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. 7/1: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, hrsg. von Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt/Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 116-131.
- Stach, Reiner (2002): Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Stach, Reiner (2016): Kafka. Die frühen Jahre. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Stach, Reiner (2017): Ist das Kafka? 99 Fundstücke. 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer.
- Thoreau, Henry David (2014): Lob der Wildnis. Berlin: Matthes & Seitz.
- Thünen, Johann Heinrich von (1826): Der isolirte Staat in Beziehung auf Landwirtschaft und Nationalökonomie, oder Untersuchungen über den Einfluß, den die Getreidepreise, der Reichtum des Bodens und die Abgaben auf den Ackerbau ausüben. Hamburg: Friedrich Perthes.
- Thünen, Johann Heinrich von (1912): Der isolierte Staat in Beziehung auf Landwirtschaft und Nationalökonomie. Jena: Gustav Fischer.
- van Laak, Dirk (2018): Alles im Fluss. Die Lebensadern unserer Gesellschaft – Geschichte und Zukunft der Infrastruktur. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Wagenbach, Klaus (2006): Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912. Erw. Neuausgabe. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Waldenfels, Bernhard (1985): In den Netzen der Lebenswelt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wirth, Louis (1974): »Urbanität als Lebensform« [1938], in: Ulfert Herlyn (Hg.): Stadt- und Sozialstruktur. Arbeiten zur sozialen Segregation, Ghettobildung und Stadtplanung. München: Nymphenburger Verlagshandlung, S. 42-66.
- Zimmermann, Hans Dieter (2004): Kafka für Fortgeschrittene. München: C.H. Beck.

# Lock- und Sehnsuchtsrufe aus Kafkas Tagebuch

## *Verlockung im Dorf*

---

FALK STREHLOW

»Ich kam einmal im Sommer gegen Abend in ein Dorf in dem ich noch nie gewesen war. Mir fiel auf wie breit und frei die Wege waren. Überall vor den Bauernhöfen sah man hohe alte Bäume. Es war nach einem Regen, die Luft gieng frisch, mir gefiel alles so gut. [...] Ich dachte daß es gut wäre hier zu übernachten, wenn ich einen Gasthof fände.« (KKAT 643f.)

So beginnt ein Tagebucheintrag Franz Kafkas aus dem Jahre 1914, der betitelt ist als VERLOCKUNG IM DORF. Vor den Augen des »Ich« tut sich ein idyllisch ländlicher Raum auf, eine Einladung, darin zu verweilen. Doch diese bukolische Welt wird mit modernen Augen geschaut; und so geraten sie in einen Widerstreit: die Sichtweisen des »Ich« und die Welt, die es sieht. Um diesen Widerstreit zwischen modernem Sehen und dörflichen Orten wird es im Folgenden gehen.

Auf »breiten, freien Wegen« unter »hohen Bäumen« bei »frischer Luft« begegnet das Ich dieses Erzählfragments sich »öffnenden Türen« und »Fenstern«, Einladungen für einen Schlafplatz, einer Kinder-»Hand«, die es »freundlich« hält. Diese »Begegnungen« treten hier als das in Erscheinung, was sie etymologisch einmal waren: als Be-Gegnungen, Entgegnungen, Gegner, Widersacher. Der vom Ich zurückzulegende Weg<sup>1</sup> – und ebenso das Verlaufsgeschehen des Textes – ist gebaut aus fünf Stationen

---

1 Die Erzählperspektive des Fragments ist auf der Textoberfläche reine Ich-Erzählung. Dennoch lassen sich durch die Anwendung von Formen stillschweigend unterstellter Gegebenheiten, dissoziativer Wahrnehmungen sowie markiert unbegründeter Präsuppositionen immer wieder auch Aspekte erlebter Rede o. Ä. vorfinden. Die Perspektivierungen changieren zwischen Beobachtungen *Erster, Zweiter, Dritter ... Ordnung*, die ihrerseits ein unbestimmtes Verhältnis zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung eingehen.

des Misstrauens und der Vorbehalte, einer Topologie hoher breiter Mauern, einer Gefühlsökonomie des Trotzes.

Aus der Blickrichtung der Vor-Sicht eilt dem Ich auf seinem Weg durch jenes Dorf, auf dem es vielgestaltige ländliche (Alltags-)Gespenster heraufbeschwört, ein Sich-Versichern von Möglichkeiten einer Gegenwehr voraus. Diese Vorsichtsmaßnahmen – Möglichkeiten der Anwendung von »Revolver« (ebd.: 649) und Zahlungsvermögen o. Ä. – werden sich im Laufe des Textgeschehens geradezu als Hindernisse auf seinem Weg erweisen; oder anders gesagt: dem Ich tut sich ein Weg auf, doch seine Vorsicht stellt sich (um es in seiner Paradoxie zu formulieren) dem sich auf-tuenden Weg in den Weg. Aber wo kommen sie her: die *scheinbare* Bedrohung, der Argwohn, der Verdacht?

Das Rätsel, das auf Kafkas 13 Tagebuchseiten gestellt wird, lautet: Wenn sich Dorfbewohner und Gast begegnen, *wer* ist dann – dort auf diesem Vexierbild aus Miss- und Vertrauen – *für wen* das Fremde, der Aggressor, eine »zugesperrt[e]« »Tür«? (Ebd.: 648) Die Frage, die uns ein horizontales wie vertikales Labyrinth aus inneren und äußeren »Mauer[n]«, »Tür[en]«, »Dachluke[n]« (ebd.: 644, 648, 655, 651) stellt, heißt: Wer verschließt, wer öffnet sich wem? Was beschwört hier die Gründe des Misstrauens herauf? Diese »ganz nah an meine Existenz heranreichenden Gründe« (ebd.: 650) sind eines der Enigmata von Kafkas Tagebucheintrag.

In einem ersten Kapitel mit dem Thema: (1) *Stationen des Misstrauens auf dem Weg durch das Dorf* soll dieses Rätsel untersucht werden; fünf Stationen des Misstrauens bilden den thematischen Schwerpunkt meines Aufsatzes. In drei weiteren Kapiteln sind die folgenden Themenfelder richtungsweisend: (2) *Wechsel der Wegrichtung des Ichs* (Umschlag/Peripetie im Verlaufsgeschehen des Erzählfragments), (3) *Fluchtgedanken hinaus aus dem Dorf*, (4) *ein den Weg abschließendes Bild eines Kafkaschen Angekommen-Seins*. Das fünfte und letzte Kapitel nimmt zwei im Text angelegte kataphorische Anker in den Blick, die innerhalb der Textgrenzen nicht eingelöst werden und somit über ihn hinausweisen: (5) *Zwei phorische Anker landen außerhalb des Textes*.

## OFFENE TÜREN SIND NICHT ZUGESPERRT – FÜNF STATIONEN DES MISSTRAUENS

### Erste Station des Misstrauens – Ist hier der richtige Weg?

Die gleich zu Beginn gestellte zentrale Frage der Erzählung lautet: »Ist hier der richtige Weg zum Gasthof?« (Ebd.: 644) Ein »Gasthof«, wie auch der Begriff des Gasthauses, vermag die ambigen Felder von Geborgenheit und Fremdheit, Einladung, Ausschluss, Behausung/Zu-Hause/Beheimatung und Nicht-Dazugehören, Attraktion

und Repulsion in sich zu binden. Der »Gasthof« markiert den fluiden Übergang zwischen den Bereichen Ankunft und Abreise, das Niemandsland aus Refugium und Fremde, den Ort: Willkommen und Abschied. Geradezu als eine Überschrift für die ›dörflichen Verlockungen‹ gibt dieser Topos die Richtung für ihre Textbewegungen vor. So sind das Suchen und Finden einer Stätte der Gastlichkeit, der Wunsch nach Ankommen – gleichsam als sein Intro – dem Verlaufsgeschehen des Textes präsupponiert; und zugleich *sind* sie die Erzählung selbst. Kafkas Tagebucheintrag ist gebaut aus den Strukturmerkmalen von Suchbewegungen, Wegbeschreibungen, Richtungsänderungen, Versteckspielen im Ankommen und Flüchten sowie aus deren wechselseitigem Aufeinander-bezogen-Sein. Die Funktionen der Bedeutungsfelder dieser (Spuren-)Suche (Spuren: gelegt von wem?) sind der Gegenstand meiner (weitestgehend) textimmanenten Analyse.

Noch vor besagter Frage nach dem »richtige[n] Weg zum Gasthof« markiert das Ich – in *seiner* Sichtweise auf das ›Dorf‹ – einen entscheidenden Unterschied zwischen Einheimischem und Fremdem. Dieses Differenzerleben ist die Grundierung für die ›Verlockungen‹ und ›Wege‹, die das Landleben für seinen Besucher bereithält: »[E]inem Fremden kommt leicht alles sonderbar vor.« (Ebd.) Diese Bestimmung des »Fremden« ist eine Schlüsselaussage für das Suchen und Finden im Text, für sein Vor-Finden und Nach-Spüren. Entlang der Unterscheidung von Einheimischem und Fremdem bildet sich die Textur des ›Dorf‹-Geschehens aus; die Anordnung der besagten semantischen Felder ist gebaut aus dieser immer wieder in Veränderung begriffenen Distinktionsstruktur: »Fremd«-Heit/»Sonderbar«-Keit versus Heimisches/Vertrautes.

Durch das vom Ich vorausgesetzte ungewöhnliche – »sonderbare« – Verhalten beginnt die *Erste Station des Misstrauens* Gestalt anzunehmen. Der Mann vom Lande, der dem fremden Besucher fremd ist, folgt dem Ich, und zwar nicht neben ihm, sondern hinter ihm: »Ich gieng weiter. Aber der Mann folgte mir. Ich wunderte mich nicht eigentlich darüber, der Mann konnte den gleichen Weg haben, aber es war kein Grund, warum wir hintereinander und nicht nebeneinander gehen sollten.« (Ebd.) Die missbilligende Perspektive aus der Innenwelt des Ichs – seine argwöhnende Frage nach dem »Grund« des fremden dörflichen Geschehens – legt sich gleichsam über den Beobachtungsgegenstand; sie *verdeckt* das Wahrgenommene und lässt auf der Bildfläche dieser ›Decke‹ allmählich ein neu geschautes Bild entstehen.

Diese Wahrnehmung aus der Perspektive des Fremden hat für den Textverlauf schwerwiegende Folgen; sie ist ein Angriff auf die Redlichkeit der zentralen Frage des Textes und somit auch auf den in ihm literarisierten ›Weg‹. Denn nur um der ›Verfolgung‹ durch den Mann entgegenzuwirken, hatte sich das Ich umgedreht und das Wort gegen seinen ›Verfolger‹ gerichtet: »Ist hier der richtige Weg zum Gasthof?« So wird die semantische Stoßrichtung des gesamten Textes – die Frage nach dem »richtige[n] Weg« – kraft der ihr zugrunde liegenden performativen Motivation, wegen des ihr innewohnenden Beweggrundes gleich zu Beginn des Textverlaufs



unterwandert, diskreditiert. Der an der Oberfläche konstatierte Bedeutungsgehalt der Äußerung wird durch ihre illokutionäre Dimension angegriffen und in Frage gestellt. Die Frage *Erster Ordnung* ist begründet durch die sie *hinterfragende Frage Zweiter Ordnung*, eines Befragens des (Beweg-)»Grundes« des Mannes vom Lande.<sup>2</sup>

Obleich der Einheimische im weiteren Verlauf des Gesprächs dem Ich-Erzähler bereitwillig über die Beschaffenheit des »Gasthofs« Auskunft gibt, stellt sich, unmittelbar an die Frage nach dem »richtige[n] Weg« anschließend (und somit die *Frage Zweiter Ordnung* bestätigend/verstärkend), der Dorfgast abermals widerstrebend gegen den Dorfbewohner. Dieses Widerstreben äußert sich in der Evokation eines lustmotivierten Widersprechens: »Ich hatte Lust dem Mann zu widersprechen«. (Ebd.: 645) Doch der Einheimische behält die Oberhand. Dem Bestreben des Fremden wird Einhalt geboten; wider Willen wird er vom Einheimischen genötigt, seine »Weg«-»Richtung« umzukehren. Denn niemand sonst als der »große Mann ohne Hut und Rock« (ebd.: 644) ist es, der hier weiß, wo es langgeht. »»Dann allerdings« sagte der Mann hastig »ins Gasthaus müssen Sie aber hier gehen« und er zeigte mir die Richtung aus der ich gekommen war.« (Ebd.: 645)

## **Zweite Station des Misstrauens – Die Frau legt die Hand auf seine Schulter**

An der *Zweiten Station des Misstrauens* richtet sich dieses schon deutlicher gegen einen (scheinbar) äußeren Zwang, eine (vermeintlich) äußere Abwehr (vielleicht ja sogar: Gegenwehr?). Ein weiteres Mal ist dabei dieses Misstrauen durch ein lustvolles Erleben begründet. Die *Gegen-Ab-Wehr/(Gegen-Gegen-Wehr)* des Fremden – gerichtet gegen die dörfliche *Gemeinschaft*: »die Leute«, wie es später heißen wird – ist durch einen *individual*-psychologisch zu befriedigenden Trotz attribuiert.

»Dagegen, daß er mir vielleicht eine falsche Richtung angegeben hatte, war ich allerdings *wehrlos*, wohl aber sollte er mich weder dadurch verblüffen, daß er mich jetzt *zwang* an ihm vorbeizumarschieren, noch dadurch, daß er so auffallend schnell von seiner Warnung wegen des Gasthauses abgelassen hatte. [...] [U]nd war [das Gasthaus] schmutzig, so konnte ich auch einmal im Schmutz schlafen, wenn nur mein *Trotz befriedigt* war.« (Ebd.: 645f., Hervorhebungen F.S.)

Im Rücken des Fremden, jedoch für ihn deutlich hörbar, tritt nun eine »große aufrechte Frau« (ebd.: 646) auf den Plan und spricht zu jenem Einheimischen – zu ihrem

---

2 Der Begriff des »Performativen« wird von mir nicht im Sinne der »performativen Wende« in der jüngeren Theatergeschichte oder gar im Sinne einer »Performance« neoliberaler Diskursargumente verwendet, sondern im Sinne seiner Herkunft aus der Sprechakttheorie John L. Austins. Vgl. Austin (1979: 7-34).

Mann –; und das Ich bekommt ein weiteres schmerzliches Distinktionsmerkmal zu spüren, das es mit seinen »Gasthaus«-Phantasmagorien von einem Dorfbewohner scheidet. »Komm doch schon nachhause« sagte sie zu dem Mann.« (Ebd.)

Unmittelbar anknüpfend an diesen Schlüsselbegriff des Textes – an das Zu-/Nach-Hause – folgt der nächste hermeneutische Wegmarker. Das Ich reagiert auf das wechselseitige Verständnis – auf das Paar – mit dem Aufzeigen eines weiteren Unterscheidungsmerkmals und ruft dabei ein für seinen Weg durch die Erzählung entscheidendes Motiv auf: die Sprache. Der Dorfgast charakterisiert das Verhalten des Mannes folgendermaßen: »Er redete von mir, als sei ich taub oder als verstünde ich seine Sprache nicht.« (Ebd.)

Diesen Ab- und Ausgrenzungen nachfolgend wird nun auch die Unterscheidung zwischen einem Paar – einem Wir (einer Verbindung durch das »nichtadditive Und«, wie das Robert Musil sagen würde<sup>3</sup>) – und dem Ich – in seiner Vereinzelung – eindrücklich ins Bild gesetzt. Dem Ich wird vor Augen geführt, was ihm in diesem Dorf fehlt: die »[S]elbstverständlich«-keit eines wechselseitigen Aufeinander-bezogen-Seins. *Diese* »Sprache«, in der sich jene Selbstverständlichkeit ausspricht, ist nicht eine Einzelsprache aus Semantik und Syntax; sie findet ihren Ausdruck im Körperabstandsverhalten, in Vertrautheit und Haptik. Auch wenn sich besagte »Sprache« nicht als konventionelle Einzelsprache zeigt, so wird sie von Kafka dennoch – in ihrem markierten Kontrastwert – für den Nicht-Einheimischen als eine Fremdsprache ins Bild gesetzt. »Die Frau sah aber kaum auf mich hin, sondern gieng zu ihrem Mann – ich hatte richtig erkannt, daß es ihr Mann war, eine so gerade selbstverständliche Beziehung bestand zwischen ihnen – und legte die Hand auf seine Schulter« (ebd.: 647).

### **Dritte Station des Misstrauens – Er oben wie der Herr, ich unten wie ein Diener**

Der Übergang von *Zweiter* zu *Dritter Station des Misstrauens* ist bestimmt von einer Wegbeschreibung im Modus der Kippfigur. Während sich das bisherige Aufeinandertreffen von Ich und Einheimischem räumlich auf derselben Ebene abspielte, auf der Horizontale – oder sinnbildlich gesprochen: auf gleicher Augenhöhe –, kippt nun

---

3 Vgl. zu dem Gegensatzpaar »Weltzustand des [additiven/aneinandergereihten] »Und« versus »aZ«: der »andere Zustand«: Musil (1998: 1865, 1441, 1831ff.). Ein »Geisteszustand der niedersten Zusammenfügung, [...] der Beschränkung auf das einfachste Binde-Wort, das hilflos aneinanderreihende »Und« steht hier dem »nicht-additiven Und« gegenüber: als die »große Teilnahme an einander und an anderen [...] durch ein Leben, wie es sein könnte, sie waren niemals im einzelnen zu gewinnen, sondern nur aus dem Ganz-Anderen!« (Ebd.: 1015, 1316)

Kafka erstmalig die Begegnungen im Dorf in die Vertikale. Zu dem Ich spricht eine fremde Stimme – von oben zu ihm da unten. Nachdem das orientierungslose Ich zunächst gar nicht weiß, woher die Stimme kommt, sieht es über sich auf einer Hofmauer einen jungen Mann sitzen und ihm ein Angebot für ein Nachtquartier machen: »[H]ier auf dem Hof [...] [werden] Betten vermietet« (ebd.: 647f.). Nach einem sich versichernden Blick auf das aneinander gelehnt dastehende Ehepaar – dieser Blick wird das Ich im Nachhinein »wütend« (ebd.: 648) machen – findet es sich jetzt in einem Verhältnis von oben und unten wieder. So erlangt bei Kafka der Begriff des ›Hochmuts‹ wieder seine ursprüngliche räumliche Anschaulichkeit: »[I]n seinem ganzen Benehmen war Hochmut. [...] [D]er Mann [...] sah schon längst über mich hinweg« (ebd.). Die Einladung des Dorfes hinter seine schützenden Mauern, in seine einheimischen Behausungen – in seine nächtlichen »Betten« – trifft bei dem Ich auf den Argwohn bezüglich eines Verhältnisses von oben und unten, von Groß und Klein; sie trifft auf ein (nur) von ihm so geschautes Herr-und-Knecht-Verhältnis: »Er saß oben wie der Herr, ich stand unten wie ein kleiner Diener.« (Ebd.)

Das misstrauische Auge nimmt die Einladung einer sich öffnenden Tür als einen Angriff von oben herab und als eine zugesperrte Tür wahr. Auf den dörflichen Wegen, die vor ihm liegen: »breit und frei« (ebd.: 643), auf denen sich das Ich nicht auskennt, vergaloppiert es sich hinein in eine Fantasie aus Gewalt und Lust, in einen in ihm verborgen wohnenden Wunsch nach Lustgewinn durch Gewalt.

»[I]ch hatte viel Lust ihn dort oben durch einen Steinwurf etwas lebendiger zu machen. Statt dessen sagte ich: ›Macht mir bitte also die Tür auf.‹ ›Sie ist nicht zugesperrt‹ sagte er. ›Sie ist nicht zugesperrt‹ wiederholte ich brummend.« (Ebd.: 648)

#### **Vierte Station des Misstrauens – Reines Hemd im Rucksack, Revolver in der Hosentasche**

Das Ich öffnet nun die Tür und sieht in einen Hof; und schon öffnet sich ein weiterer Raum für seinen Argwohn. Als das Ich über sich blickt und der Mann auf der Mauer verschwunden ist, argwöhnt es, dass dieser sich auf der anderen Seite der Mauer in einer Komplizenschaft mit dem Ehepaar gegen ihn verbinde. Auf diese Weise wird das Muster des Argwohns folgendermaßen erweitert: Der Argwohn, der einst gegenüber dem »große[n] Mann, ohne Hut und Rock« (ebd.: 644) seinen Anfang nahm, sich dann auf die Verbindung von diesem mit seiner »große[n] aufrechte[n] Frau« (ebd.: 646) – auf das Ehepaar – richtete, geht nun über auf die Gemeinschaft zwischen Ehepaar und dem »Mann auf der Mauer« (ebd.: 649); und folgerichtig mündet er schließlich in die allgemeine Chiffre »die Leute« (ebd.): die Leute des Dorfes, die Leute mit ihren fragwürdigen Verbindungen, die Leute mit ihren ›Verlockungen‹. In einer Art Double-bind-Satzmodus durch Präsupposition des Gegenteils der

konstatierenden Äußerung heißt es da: »Übrigens sahen die Leute gar nicht so aus, als ob sie jemanden bestehlen wollten.« (Ebd.)

In eben dieser ambigen Sichtweise metaphorisiert Kafka auch das, was sein ewiger Unterwegsling auf seiner Reise durch die Provinz in seinem Handgepäck mit sich führt, den »Besitz« (ebd.) dieses »jungen Menschen« (ebd.: 648), die Ausstattung eines modernen Globetrotters, das was er in »Rucksack« (ebd.) und »Hosentasche« (ebd.) aus der Fremde hinein ins Dorf trägt. Durch die »nicht zugesperrte Tür« betritt der Fremde den Boden der *Vierten Station seines Misstrauens* und bringt dabei – hinein in den bäuerlichen Hof mit dessen ihn einladenden »Betten« – etwas mit: sein das Ich bestimmende Gepäck. »[W]as konnte mir [...] geschehen, dessen Barschaft knapp 3 Gulden überstieg und dessen sonstiger Besitz in nicht viel anderem bestand, als einem reinen Hemd im Rucksack und einem Revolver in der Hosentasche.« (Ebd.: 648f.)

Am Schluss der Beschreibung der *Vierten Station des Misstrauens* kommt ein weiterer rätselhafter Gedanke des fremden Eindringlings zum Tragen, abermals ein Gedanke im Satzmodus der Frage, deren Richtung, deren semantische sowie performative Ausrichtung, markiert offen ist. Der Fremde, der in eine Lebenswelt der stillen Eintracht von außen einbricht und *sein* Anliegen an diese Welt richtet – keiner hat hier je nach ihm gefragt oder wollte etwas von ihm –, kehrt nun diese Konfiguration in ihr Gegenteil um. Das in seiner solipsistischen Selbstbespiegelung befangene Ich deutet die es umgebende Lebenswelt so, als wolle sie etwas von ihm – als sei hier sein Ich der Adressat allen Wollens –, als gäbe es im ›Dorf‹ bei den ›Leuten‹ ein auf das Ich abzielendes *Verlangen*.

In ihrer exponierten Diametralität zum gesamten Textgeschehen – zu den bisherigen und noch folgenden Erfahrungen des Ichs mit der Dorfbewohnerschaft – ist diese völlig *verkehrte* Frage bestimmt durch eine diffuse, ausufernde Geräumigkeit und Richtungslosigkeit. Wohin sich ihr interrogativer Satzmodus richtet, ob er mehr auf das Innen – auf das Ich – oder auf ein Außen – auf das ›Dorf‹ und seine Bewohner – (oder auf ein Drittes?) abzielt, bleibt bewusst ausgespart. Die möglichen Adressatenbezüge der Frage überlagern sich, und ein für das Erzählfragment entscheidendes Interferenzmuster des ›Verlangens‹ beginnt sich herauszubilden. Dieses widersprüchliche Muster des ›Verlangens‹ kann als ein die VERLOCKUNG IM DORF bestimmendes Muster angesehen werden: *Drängend* ›fragt‹ eine Kafkasche Frage *nach etwas, das nicht ist*. »Was konnten sie [die Leute] aber sonst von mir verlangen?« (Ebd.: 649)

### **Fünfte Station des Misstrauens – Wehrlosigkeit wirkt**

Mit »Revolver«, einem »reinen Hemd« und dieser Frage im Gepäck schreitet das Ich »[i]m hohen Gras« (ebd.) neben »abgeblühte[n] Kirschbäumen« (ebd.) durch den

offen vor ihm liegenden Hof auf das sich in der Ferne zeigende Bauernhaus zu und betritt den Boden der *Fünften Station des Misstrauens*. Der »späte Gast« (ebd.) schleicht in der Dämmerung – »[e]s wurde schon sehr dunkel« (ebd.) – ums Haus. Doch in der Wahrnehmung des Ichs befinden sich die verdächtigen Personen drinnen. Ein bisher vorherrschender unbestimmter Argwohn wird von konkreten Verdächtigungen überlagert, und eine Ahnung von einer lauernnden Bedrohung greift Raum: »[W]enn mich der Mann auf der Mauer irgendwie belogen hatte, konnte ich in eine unangenehme Lage kommen.« (Ebd.)

So wie sich sein Weg als eine stete *Gegenbewegung* – Weg als Disruption – darstellt, so zeigt sich dem Ich eine »offene Tür« (ebd.) in der paradoxen Figur einer sich ihm *entgegenstellenden offenen Tür*, gleichsam als *Hindernis*: »offene Tür«. »[Z]wei große alte Leute, Mann und Frau, nebeneinander, [haben] die Gesichter der Tür zugewendet«, aber das Ich wird »vorläufig die Schwelle [... nicht] überschreiten« (ebd.). Das draußen stehende Ich ahnt Hindernisse und Gefahren, während sein andauerndes Reden über die »Schwelle« hinweg von dem Mann drinnen im Haus folgendermaßen beantwortet wird: »Kommen Sie näher« (ebd.: 650).

Auf der Grundlage dieser Einladung kristallisiert sich eine weitere (das Verhältnis zwischen dem Fremden und den Einheimischen bestimmende) motivische Dichotomie heraus. Dabei geraten das Motiv der körperlichen *Nähe* und das des verbalen Austauschs, des *Sprechens*, in einen Widerstreit. Die Einheimischen, attribuiert durch »offene Türen«, Nähe, »Verlockungen«, stehen hier adversativ dem Fremden mit seinen Attributen der Tür-»Schwelle«, des Argwohns, eines »geredeteten *Sich-Erklärens* gegenüber. Das Sich-Erklären ist bestimmt durch den gezielten Einsatz wohl überlegter *Mittel* von Grund und Folge. Des Fremden Erklärungen entbehren *unmittelbar »boden«-ständiger Bedeutungen*; solche Bedeutungen wurden aus seinen »Höflichkeiten« (ebd.) heraus *idiomatisiert* – nur weiß er das nicht. Folgender (stillschweigender) Schlagabtausch stellt sich her: Die Bäuerin sagt leise: »Er redet soviel« (ebd.); unser Ich *kann* diese Äußerung nur als einen Angriff auf seine Person, als »Beleidigung« (ebd.), deuten und findet sich erneut – so wie bereits zuvor bei dem »Mann, ohne Hut und Rock« (ebd.: 644) – in einer »wehrlosen« Lage wieder. Auf diese Weise wird hier an das Thema der »Wehrlosigkeit« (ebd.: 650), die nun auch direkt angesprochen wird, vom Beginn der Erzählung angeschlossen; und die Isotopiekette der »Wehrlosigkeiten« bekommt ein weiteres Glied: das Motiv der »alten Frau«. Nachdem die Bäuerin leise sagte: »Er redet soviel«, heißt es aus der Sicht des Ichs: »[A]uf meine Höflichkeiten antwortete man also mit Beleidigungen, aber es war eine alte Frau, ich konnte mich nicht wehren.« (Ebd.: 650)

Doch nun ist das Maß an »Beleidigungen« (ebd.), Angriffen – schmerzlichen Mikroaggressionen (wie man heute vielleicht sagen würde) – sowie der darauf folgenden »Wehrlosigkeiten« voll: Ein exponierter Umschlag in der Selbst- und Fremdwahrnehmung des Ichs bereitet sich vor, der Text läuft (offenbar) auf seine zentrale Peripetie zu. Die (scheinbaren) Angriffe der Einheimischen – von außen –

schlagen um in einen wirksamen (vielleicht ja sogar heilsamen) – inneren – Angriff des Fremden gegen sich selbst. Der entscheidende – *wirkende* – Mitspieler bei diesem Umschlag ist die »Wehrlosigkeit«. Des Fremden »Wehrlosigkeit« zeigt ihm an (oder vorsichtiger formuliert: lässt ihn vermuten), dass die *Gründe* für seine Wahrnehmung des Argwohns, der Feindseligkeit, der Missgunst in ihm selbst liegen. Die »Grund«-Lage für die Umkehrung der Richtung des Angriffs – von außen nach innen – besteht in der dem Ich »ganz nah« kommenden und in ihm wirkenden »Wehrlosigkeit«, im Überwinden seiner inneren Abwehr, im Versiegen seiner *Ab-Wehr*-Kräfte.

»[G]erade diese Wehrlosigkeit war vielleicht der Grund dessen, daß die nicht zurückzutreibende Bemerkung der Frau in mir viel mehr wirkte, als sie es verdiente. Ich fühlte irgendeine Berechtigung irgendeines Tadels [...] aus sonstigen ganz nah an meine Existenz heranreichenden Gründen.« (Ebd.)

Abermals haben wir es hier mit einer klassischen Kippfigur zu tun. Kafka kippt die Figur: *Ein unschuldiges Ich wird durch einen von außen kommenden Sprechakt angegriffen* um in: *einen Angriff von innen mit dem Ergebnis eines inneren Schuldgeständnisses* – mit Folgen! Die »Grund«-Lage für diesen hier mit einer Kippfigur veranschaulichten Vorgang wird vom Text ausgewiesen als »Wehrlosigkeit«. <sup>4</sup> Ein *äußerer* Impuls und eine *innere* »Wehrlosigkeit« kommen dabei der »Existenz« des Ichs so »nahe«, dass sie sich durch seine Abwehrkräfte nicht mehr vertreiben – »zurücktreiben« – lassen. So greift die eigene »Wehrlosigkeit« das Ich an, oder anders gesagt: das Ich durch seine »Wehrlosigkeit« sich selbst, sein bisheriges Selbst, und erzeugt dadurch den »Grund« für das ›Wirken‹ des Sprechaktes, für den Wandel des Ichs.

## DACHLUKE UND GROSSSTADTHUND – WECHSEL DER WEGRICHTUNG

Nun geht es in Franz Kafkas Tagebuch-Erzählung ganz anders weiter: Das Ich »sagte nichts weiter, bestand auf keiner Antwort« (ebd.); es setzt sich auf eine Bank; die alten Leute essen unbeirrt ihr Abendbrot; ein Mädchen stellt eine brennende Kerze auf den Tisch; eine Schar von Kindern, die »einheitlich Gute Nacht sagt« (ebd.: 651),

---

4 Vergleichbar mit der Funktionsweise eines Katalysators bei einer chemischen Reaktion stellt die »Wehrlosigkeit« des Ichs die innere Reaktionsenergie für das Gelingen der wirksamen Reaktion zur Verfügung. Der Katalysator bzw. die »Wehrlosigkeit« ermöglicht die Umkehrung der Richtung des Angriffs. Die Schuldzuweisung – der »Tadel« – richtet sich nun nicht mehr nach außen; die Schuld wirkt ins Innen hinein.

begleitet das Ich in ein Schlafgemach; ein »freundliche[r] kleine[r] Junge hielt mich an der Hand« (ebd.).<sup>5</sup> So öffnet sich ein völlig neuer Raum: Das Ich wandelt auf den dörflichen Wegen einer Topologie des Misstrauens hinein in deren U-Topie.

Durch die von Kafka bereits vorbereitete vertikale Wegrichtung geht es – über alle Mauern hinweg – auf einer »Leitertreppe« (ebd.) hinauf auf den Dachboden. Und auch die »Lust« (ebd.: 645, 648), von der bereits die Rede war, die Lust des Widerspruchs, die Lust, jemandem weh zu tun, geht über in eine Lust an Natur-Schönheit, Vitalisierung, Geborgenheit und Ruhe. Geradezu in den Strukturen der Selbstähnlichkeit aus der fraktalen Geometrie<sup>6</sup> scheint jeder sich öffnende Raum einen weiteren Raum zu öffnen, jede Tür hinter sich weitere Türen und Luken zu beherbergen – bis hinein ins Reich der Monde und Sterne.

»Durch eine kleine offene Dachluke sah man gerade den schmalen Mond, es war eine Lust unter die Luke zu treten, mein Kopf ragte fast in sie hinein, und die laue und doch kühle Luft zu atmen. Auf der Erde war an einer Wand Stroh aufgeschüttet, dort war auch für mich genug Platz zum Schlafen.« (Ebd.: 651)

Dort oben auf dem Dachboden wird nun klar, aus welchen Abgrenzungen unser Ich kommt, zu welcher anderen Seite der Grenze es sich hin sehnt. Die Unterscheidung von Fremdheit und Vertrautheit ist dabei in mannigfaltigen semantischen Feldern bebildert: einzelner »großer Mensch« (ebd.) versus »Kinderschar«, »in Kleidern schlafen« versus »Nacktheit«, distanziertes Beobachten versus »Lachen« und »Spielen«.

»Die Kinder [...] zogen sich unter Lachen aus, ich hatte mich in den Kleidern aufs Stroh geworfen, ich war doch bei Fremden und hatte keinen Anspruch darauf hier gelassen zu werden. Auf den Elbogen gestützt sah ich ein Weilchen den Kindern zu, die halbnackt in einem Winkel spielten.« (Ebd.: 651f.)

An dieser Stelle könnte man meinen, der Fremde ist im »Dorf« – was auch immer dieses »Dorf« metaphorisiert – angekommen, dessen Exkludierungen sind umgeschlagen in Inklusion und Harmonie, über die Fremdheit erlangt Vertrautheit die

---

5 Man beachte die Wiederaufnahme der »Hand«-Chiffre bezüglich der Unterscheidung: *zugehörig* versus *nicht zugehörig* aus dem bereits zitierten Passus: »Die Frau [...] legte die Hand auf seine Schulter«.

6 Solche Erzählstrukturen finden sich bei Kafka des Öfteren. Hier sei an das Beispiel aus EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT erinnert: »die Treppen hinab müßte er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende«. (KKAD 281f.)

Oberhand. Doch genau in diesem Moment kommt ein weiterer Eindringling mit ins Spiel. Dieser Eindringling verkörpert innerhalb der Textkohärenz zwei sich widersprechende Funktionen gleichzeitig: Kafka entwirft ein Vexierbild aus Vertrautheit *und* Fremde. Plötzlich ist da dieser »kleine[] buschige[] Hund« (ebd.: 652), und der fühlt sich auf dem ihm vertrauten Dachboden pudelwohl; aber für das Ich ist er eine Störung. Das Ich nimmt den »Hund« – was auch immer der »Hund« metaphorisiert – als ein Etwas wahr, das *hier* nicht hingehört, hier nicht beheimatet ist.

Das Entlarvende dieser Wahrnehmung – und darauf laufen die beiden widersprüchlichen Funktionen des Motivs zu – ist, dass es sich bei dem »Hund« wohl eher um ein Spiegelbild des Fremden handelt, um ein Spiegelbild seiner selbst. Nun ist es dieser »Hund«, der »keinen Anspruch darauf [hat,] hier gelassen zu werden« (wie das Ich eben noch über sich selbst sagte). Dieses beim Ich affizierte groteske Zerrbild seiner selbst ist die Voraussetzung dafür, dass sich das Ich einerseits so gut erkennt, andererseits jedoch nicht weiß, dass es *sich* erkennt.<sup>7</sup>

Ohne sich dessen bewusst zu sein, beschreibt das Ich *im Medium* des »Großstadt-hund[es]« (ebd.: 652) sich selbst und stellt dabei jene Frage, die sich der Leser/die Leserin die ganze Zeit über bereits stellte; nur richtet sich bei Leserin und Leser diese Frage eben nicht auf einen sogenannten »Großstadthund«, sondern auf das Erzähler-Ich.

»Da bemerkte ich neben mir [...] einen ganz kleinen buschigen Hund, eines jener widerlichen Schoßhündchen mit verhältnismäßig großem von lockigen Haaren umgebenen Kopf, in den die Augen und die Schnauze wie Schmuckstücke aus irgendeiner leblosen hornartigen Masse locker eingesetzt sind. Wie kam ein solcher Großstadthund ins Dorf? Was trieb ihn bei Nacht im Haus herum?« (Ebd.: 652)

Mit diesen geradezu fratzenhaften »Großstadt«-Evokationen kommt nun das Ich erst richtig in Fahrt. Es sieht »krumme Beinchen«, einen »im Vergleich zum großen Kopf verkümmerten kleinen Leib«; vor »geschlossenen Augen« imaginiert es seine Horror-Traumbilder eines »in der Luft [...] schaukeln[den] [Hundes]« samt seiner »hervor[ge]drückten« Augen (ebd.: 652f.).

In eben dieser Anschaulichkeit münden die grotesken Überblendungen zweier zentraler Figuren des Erzählfragments in die Kontamination von (»Großstadt«-) »Fremdem« und »Großstadt«-»Hund«. Vor allem betrifft dies ihr kardinales Merkmal einer »widerlichen« (ebd.) Anhänglichkeit. Dementsprechend ist es folgerichtig,

---

7 Wir haben es hier also geradezu mit einer Kleistschen Gleichzeitigkeit von Er- und Verkennen zu tun. Vgl. vor allem Heinrich von Kleists Drama AMPHITRYON, das als prototypisches Drama des Ver- und Erkennens gelten kann (Kleist 2001a: 245-320), sowie auch seine Erzählung DIE VERLOBUNG IN ST. DOMINGO (Kleist 2001b: 160-195).



dass es jetzt der Hund ist, der sich gegen den Fremden zu ›wehren‹ hat, welcher ihn von *seinem* – wie *er* meint – Schlafplatz wegbringen will, aus seinem (Lebens-)Raum hinausbefördert. Mit äußerster Gewalt will das Ich den Hund loswerden.

Im Verlauf dieses Kampfes – Eindringling gegen Eindringling<sup>8</sup> – wird dann das entscheidende Wort, das diesen Kampf attribuiert, ausgesprochen und dies abermals in der Double-bind-Struktur seiner Verneinung. Der machtlose »kleine Leib« des Hundes »bellte und quietschte [nun] nicht [mehr ...], das Blut klopfte ihm wild durch alle Adern. [...] [P]lötzlich sah ich rings um mich die Kinder in ihren weißen Hemden sich erheben, wie auf Verabredung, wie auf Befehl, meine *Schuld* war es *nicht*.« (Ebd.: 653f., Hervorhebungen F.S.)

Den Kindern gegenüber erklärt sich nun das Ich, und zwar abermals in der Struktur eines präsupponierten, den Dorf-Kindern unterstellten Argwohns: »ich hatte nichts zu verbergen« (ebd.: 654). Ein weiteres Mal handelt es sich dabei um eine das Ich charakterisierende Form des Sich-Erklärens. Somit bildet der Textverlauf dieses Sich-Erklärens gegenüber der Dorfbevölkerung eine geradezu mustergültige Struktur bezüglich seines jeweiligen Adressaten heraus. Fassen lässt sich dieses Muster in dem Begriff der *Transgenerationalität*. (1) Das Ich erklärt sich gegenüber dem Ehepaar: »großer Mann, ohne Hut und Rock« + »große aufrechte Frau«; (2) es folgen seine Erklärungen gegenüber »zwei großen alten Leuten, Mann und Frau, nebeneinander« (ebd.: 649); (3) das Ich muss sich – als »großer Mensch inmitten der Kinder« (ebd.: 651) – gegenüber der ›Schar von Kindern‹ erklären. Als ein markiertes Gegenüber zum vereinzelt Ich sind hier drei Generationen-Gruppen abgebildet, die auf diese Weise darstellen, was das Ich in seiner inneren Rede immer wieder als »die Leute« bezeichnet. Ihnen allen – von »groß« bis klein, von den Alten bis zur Kinderschar – gilt des Fremden Rechtfertigungshaltung.

Auf die Erklärungen des Ichs folgt die Befreiung des Hundes durch die Kinder; bereitwillig geben sie Auskunft über das Tier: Der »Hund« gehört der »Frau Cruster« (ebd.: 654).<sup>9</sup> Gleich darauf verschwinden die Kinder mit dem befreiten Hund.

---

8 An dieser Stelle sei an die Kampfperspektive *Mein Bau-Dein Bau / Eindringling gegen Eindringling* jenes Tieres aus Kafkas BAU-Konvolut von November/Dezember 1923 erinnert: »In meinem Erdhaufen kann ich natürlich von allem träumen, auch von Verständigung, trotzdem ich genau weiß, daß es etwas derartiges nicht gibt und daß wir in dem Augenblick, wenn wir einander sehn, ja wenn wir einander nur in der Nähe ahnen, gleich besinnungslos, keiner früher keiner später, mit einem neuen andern Hunger, auch wenn wir sonst völlig satt sind, Krallen und Zähne gegeneinander auftun werden.« (KKAN II 630f.)

9 Die beiden von Kafka gewählten Benennungen: »Hund« und »Cruster« bebildern anschaulich durch ihre Geschichte/Herkunft ihr jeweiliges Signifikat. Die aus dem Lateinischen kommende »crusta« wird über die althochdeutsche »krusta« zur mittelhochdeutschen »kruste«. Die Figur einer »zarten Frau *Cruster*« (von der noch ausführlicher die Rede sein

Getrieben von weiteren Lock- und Sehnsuchtsrufen »stolpert« das Ich »in dem völligen Dunkel und auf den unbekanntenen Wegen« (ebd.), entlang vor ihm auftauchender Wände die Treppe hinab. So treibt sich nun das *Ich* »bei Nacht im Haus herum« (ebd.). Dabei soll das Verhältnis zwischen »Herumtreiber« und »Haus« den Fremden abermals selbst entlarven. Das Ich erlebt die ihm von den Leuten im Dorf wohlwollend zur Verfügung gestellte Herberge in einer Verkehrung all dessen, was sich bisher in »diesem Haus« abgespielt hatte, als ein »Haus [...], in dem *mir* niemand großes Vertrauen gezeigt hatte«. (Ebd., Hervorhebung F.S.)

## FLUCHTGEDANKEN BEI MONDLICHT – »HINAUS!« AUS DEM DORF

Nachdem das Ich bei seinem Herum-Irren im Haus »schmerzhaft mit dem Kopf an die Wand« schlug (ebd.), stößt es nun – möchte man paradox formulieren – abermals gegen eine weitere »offene Tür«. In dem Zimmer, in dem das alte Ehepaar Abendbrot gegessen hatte, angelangt, schaut es »durch die noch immer offene Tür [...] [auf] den Garten im Mondlicht.« (Ebd.: 655) Auch diesmal wird das Ich der »Verlockung« nicht nachgeben; erneut baut sich vor ihm eine unsichtbare »Schwelle« auf. Vorerst jedoch wird der Fremde von diesem »Mondlicht« angelockt, geradezu von einer Gravitation erfasst, angezogen. Sein *Streben* im Innern des Hauses wird von dem Naturraum, der sich da draußen vor ihm auftut, abgelenkt; durch eine Naturkraft gerät es ins *Stocken*.

Das gesamte Verlaufsgeschehen der Erzählung VERLOCKUNG IM DORF lässt sich in den Strukturen eines *Attraktions-Repulsions*-Musters abbilden. Aus seiner situativen Verfasstheit herausgerissen, meint das Ich, abermals seine Richtung wechseln zu müssen; Kinder und Hund will es hinter sich lassen, sich davonstehen. Der Attraktor

---

wird) ist durch die antonyme Struktur ihrer Außenhaut als einer »zarten« »Rinde«, »Schale« versinnbildlicht, welche dann später in die Metapher der »Tür(-)Schwelle« münden wird. Somit gibt bereits ihre Namensgebung die eine Folie für ihr späteres Erscheinen in der Form eines Vexierbildes vor. Ihre semantischen Anteile von »dickem Blut«, »Schorf«, »hart«, »gerinnen«, »erstarren« und »roh« sowie die Bedeutungsanteile »primitiv«, »gefühllos«, »grausam« der indogermanischen Wurzel »roh« eilen der Begegnung mit einer »Frau Cruster« voraus. Der »Hund« seinerseits ist das erste domestizierte Lebewesen der Menschheits- sowie Tiergeschichte (neben dem Menschen). Seine Herkunft ist der Wolf, sein Daseinsmodus das Hündische. Auch die prominente Ausprägung dieses Topos im letzten Satz von Josef K.s Leben soll als ein weiterer Bedeutungsanteil aus dem Motivkosmos Franz Kafkas mit herangezogen werden: »»Wie ein Hund!« sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.« (KKAP 312)

in diesem Feld der Anziehungen und Abstoßungen ist dabei kenntlich gemacht als eine Stimme.

Nun treibt Kafka das inverse Geschehen aus Dorf und Großstadt, Einheimischem und Herumtreiber, aus »im Haus« (ebd.: 652) und »im Freien« (ebd.: 655) – Innen und Außen –, auf die Spitze. Eine Stimme flüstert dem Ich etwas ein; sie ruft es an, das Innere des Hauses, die Gemeinschaft der ›Leute‹, die Geborgenheit des ›Dorfes‹ zu verlassen – hinauszugehen. »Geh hinaus« (ebd.), heißt es da. Doch der Sender dieses Imperativs, der hier das Ich aus dem Inneren vertreiben mag, befindet sich in exponierter und nicht steigerbarer Weise im Innern selbst, im Innern des Ichs. Und so fallen die Satzgliedfunktionen von Subjekt und Objekt im Ich in eins; in diesem Sprechakt der Anrufung ist es Adressat und Absender zugleich. »Geh hinaus« sagte *ich mir* ›die Nacht ist warm und hell, man kann weitermarschieren oder auch im Freien übernachten. Es ist doch so sinnlos, hier den Kindern nachzulaufen.« (Ebd., Hervorhebung F.S.)

*Scheinbar* von außerhalb der Einladung/Geborgenheit/Nähe des Dorfes, in der der Fremde untergekommen war – sich eingenistet hatte –, wird er von dieser Stimme angesprochen, einer Stimme: einerseits Produkt seiner selbst, andererseits als Anrufung von einem Neben-Sich. Gleichsam aus der Perspektive eines dissoziierten Ichs, geradezu aus der Richtung eines Außen-Ichs kommend, gerät das Im-Dorf-Ich in den Bann der Stimme, die es aus dem »Dorf« *hinaus* zu »locken« sucht. Daher kommt eben diese »Verlockung« gerade nicht aus dem »Dorf«, sondern aus dem Ich selbst – in seiner Ambivalenz, seiner Viel-Stimmigkeit –, aus einer der das Ich bestimmenden Abspaltungen.<sup>10</sup>

---

10 Formen der metaphorischen *Dissoziation* kommen im Werk Kafkas häufig vor. Dabei bilden die Grade der jeweiligen dissoziativen Ausprägung einen bemerkenswerten Gestaltenreichtum ab. Hier soll ein frühes Beispiel von 1906/07 nachgewiesen werden, dessen literarisierte Dissoziation neben der Abspaltung vom »Körper« auch eine Grenze zwischen verschiedenen (Aufenthalts-)Orten: *Stadt* versus *Land* markiert. Die Abspaltung des Ichs, das im »Bett« liegt, von einem »Körper«, der gleichzeitig »aufs Land fährt«, wird in Kafkas HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE besonders anschaulich herausgestellt: »Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land fahren [...]. Ich schicke meinen angekleideten Körper nur. [...] Wankt er zur Thür meines Zimmers hinaus, so zeigt das Wanken [...] seine Nichtigkeit. Es ist auch nicht Aufregung [...], wenn er schluchzend aufs Land fährt [...]. Denn ich, ich liege inzwischen in meinem Bett, glatt zugedeckt mit gelbbrauner Decke [...]. Und ich lispel eine kleine Zahl Worte [...] an meinen traurigen Körper, der knapp bei mir steht. [...] [A]lles wird er aufs beste vollführen, während ich ruhe.« (KKAN I 17f.) Auch das Motiv der *Stimme*, die zum Ich sowohl von innen als auch von außen spricht, oder anders formuliert: deren Herkunft genuin nicht ortbar ist, ist ein beliebtes Motiv Kafkaschen Schreibens. In der Kafka-Rezeption und -Forschung wurde beispielsweise das

Im unmittelbaren Anschluss an diese von Kafka literarisierte dissoziative Vielstimmigkeit schafft er zu der Anziehungskraft ihrer ominösen Einflüsterungen gleich den nächsten wirksamen Attraktor, der die Richtung des Geschehens ein weiteres Mal ablenken soll. Den inneren Einflüsterungen hinsichtlich eines befreienden ›Weitermarschierens‹ da draußen und eines »sinnlos[en]« Den-Kindern-›Nachlaufens‹ hier drinnen antwortet ein Kontrastwert, der kaum größer sein kann, und dessen anziehende Wirkung auf das Erzähler-Ich wir bereits aus Kafkas früher Erzählung KINDER AUF DER LANDSTRASSE kennen. Im Impetus einer infantil-eruptiven Lebensfreude hieß es dort – gleich zu Beginn, als eine Art Auftakt von Kafkas erstem Buch BETRACHTUNG – über die *auf der Landstraße beheimateten* Kinder: »Dann wollte man, den Arm quer vorgehalten, die Beine schiefgeweht, sich gegen die Luft werfen [...] [W]ir bekamen in die Beine einen Galopp wie niemals, bei den Sprüngen hob uns in den Hüften der Wind.« (KKAD 11f.)

Geradezu die KINDER AUF DER LANDSTRASSE zitierend heißt es nun über die *im Dorfheimischen* Kinder: »Aber wie die Kinder liefen! Das mondbeleuchtete Zimmer hatten sie [...] mit wehenden Hemden in zwei Sprüngen durchflogen.« (KKAT 655)

## EINE ZARTE VERLOCKENDE FRAU – ANKOMMEN HINTER OFFENER TÜR

Nun sind wir beim Höhepunkt der Klimax des von Kafka in seinem Tagebuch eingetragenen literarischen Vermerks angelangt. Eine Text-*Bewegung* auf zu durchquerendem Bauernhof und Dachboden, auf Bahnen der Anziehung und Abstoßung, der Einladung und Ausgrenzung, Bewegungen an Mauern entlang und durch sie hindurch, treppauf, treppab und unter hohen alten Bäumen nach frischem Regen, auf dem Weg in Richtung Gasthaus und wieder zurück, eine Textbewegung zu durchschreitender Hell-dunkel-Werte bei Mond- und Kerzenlicht, das permanente Sich-Auftun von Mauern, Dachluken, Türen, Fenstern... erstarrt in einem *stehenden Bild*. In der Film- oder Theatersprache gesprochen baut Kafka hier ein – gleichsam im Blitzlicht gefangenes – klassisches Freeze. »Plötzlich leuchtete es hell auf. In einem vor uns sich öffnenden Zimmer mit einigen weit offenen Fenstern saß bei einem

---

berühmte »Zischen« im »Bau« des Erzähler-Ichs in dem kurz vor Kafkas Tod entstandenen BAU-Konvolut (siehe KKAN II 605-632) in einem mannigfaltigen und immer wieder erweiterbaren Deutungsspektrum gelesen. Dieses Spektrum reicht vom Tinnitus eines Dachses über psychosoziale Zwanghaftigkeiten im Alltagsgeschehen eines vereinsamten alternden »Bau«-Insassen bis hin zur Symptomatik einer schizophrenen Psychose.

Tisch eine zarte Frau und schrieb beim Licht einer großen schönen Stehlampe.« (Ebd.)<sup>11</sup>

Doch was macht nun unser Ich, der Betrachter dieses ›hell aufleuchtenden‹ Bildes? Entsprechend dem Muster: *Getrieben-Sein auf ›breiten freien Wegen‹ unter dem Schein von ›Mondlicht‹ und ›brennender Kerze‹ auf der einen Seite, dazwischen die Schwelle, und auf der anderen Seite Vorbehalt, Zweifel, Feigheit* heißt es da: »[I]ch blieb vor der Tür im Schatten.« (Ebd.)

Damit treibt Kafka die Zerreißprobe eines schmerzlichen Kontrastbildes ins Unermessliche – *hier*: das aufscheinende Sehnsuchtsbild einer vielgestaltigen Überblendung stolzer Frauen-/Heimat-/Familienbilder von Vermeers BRIEFLESENDEM MÄDCHEN AM OFFENEN FENSTER bis hin zu dem vom briefschreibenden WERTHER geschauten Bild der Geschwisterlichkeit einer Goetheschen Lotte und *dort*: der ewige Unterwegsling, der an der Hürde einer Türschwelle strauchelt, ein im Versteck des Schattens lauernder Voyeur, ein Voyeur, der mit seinem exotistisch hermetisierten Blick nicht zuletzt auch noch die sich öffnende Tür des Augenkontakts flieht.

»Die Kinder stellten den Hund auf den Tisch, sie liebten die Frau wohl sehr, immerfort suchten sie ihr in die Augen zu sehn [...]. Der Hund stand vor ihr auf dem Briefbogen auf dem sie eben

---

11 »Wie ein Licht aufzuckt, so führen die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer der teilnahm? [...] War es ein einzelner? Waren es alle? [...] Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen der leben will, widersteht sie nicht.« Das ist ein Passus aus dem vorletzten Absatz von Josef K.s Ableben in Kafkas DER PROCESS. (KKAP 312) Die ›Licht‹-, ›Fenster‹- und ›guter Mensch‹-Metaphorik am Ende – gleichsam als Rhema – eines Textverlaufs von PROCESS und VERLOCKUNG IM DORF bildet mit ihrem pathetisch karikaturesken Impetus geradezu ein gefühls(über)betontes Hoffnungsbild, das – und dies gilt vor allem für den PROCESS-Roman – in nur wenigen Sätzen in sein schmerzhaftes Gegenbild umschlägt. Das Interferieren der beiden Metaphern-Muster von Roman und Tagebucheintrag sowie ihr gemeinsames Interferenzbild können als intertextuelles Interpretament für das Schlussbild des Tagebucheintrags mit herangezogen werden. Des Weiteren sei an dieser Stelle auf die binär strukturierte Lichtmetaphorik in Kafkas VERLOCKUNG IM DORF hingewiesen, welche zwei ganz verschiedene Attraktoren im Feld der Anziehungen durch Lichtquellen voneinander scheidet: Das Natur-Licht – als »Mondlicht« – wird dem Menschen-Licht, dem gezähmten Licht – in der Form des »Stehlampen«-Lichts – entgegengestellt. Diese Gegenüberstellung hat eine attribuierende Funktion in der Beschreibung zweier Sehnsüchte des Ichs sowie zweier Räume, auf die sich seine Sehnsucht richtet, in denen das jeweilige Licht scheint.

geschrieben hatte, und streckte ihr seine zitternde kleine Zunge entgegen«. (Ebd.: 655f., Hervorhebung F.S.)

Dieser Lebensraum lädt ein: Die Kinder legen sich, obwohl ihnen die Zustimmung dafür von »Frau Cruster« ausdrücklich verwehrt ist, »wo sie gerade standen« auf dem »Boden nieder«, »zur Probe« (ebd.: 656); und die Antwort der »zarte[n] Frau« (ebd.: 655) geht auf in einem Gegenbild zu der Figur, die der Fremde da gerade abgibt. Dem unsichtbaren Fremden, dem durch den gesamten Text hindurch gehetzten Ich wirft sie ihr diametrales Spiegelbild entgegen. »Die Frau blickte lächelnd die Hände im Schooß gefaltet auf die Kinder nieder. Hie und da hob ein Kind den Kopf aber da es auch noch die andern liegen sah, legte es sich wieder zurück« (ebd.: 656).

## LANDUNG ZWEIER PHORISCHER ANKER AUSSERHALB DES TEXTES – KOPRODUZENT LESER/LESERIN

Diesen Aufsatz abschließend möchte ich nun nicht mehr versuchen, Lektüre-Antworten zu finden, sondern in Kafkas VERLOCKUNG IM DORF kurz zwei Fragerichtungen aufzeigen.

### Erster Anker

Das (vermeintliche) Schlussbild aus Nähe, Obdach, »Zart«-Heit versus »Schatten«-Dasein hinter »verschlossener Tür-Schwelle« richtet sich neben seinen zwei Empfängern *im Text* – dem Ich und dem »Lector in Fabula« (siehe Eco 1990) – noch an einen weiteren enigmatischen Adressaten. Da es in meiner hier vorliegenden Lektüre um das Verhältnis zwischen offenen Wegen und deren Begrenzungen ging, soll an ihrem Ende eine *im Text* aufgeworfene, aber die Textgrenzen überwindende Frage – die Frage nach jenem geheimnisvollen Adressaten – gestellt werden. Diese Frage richtet sich an die *Koproduzenten: Leserinnen und Leser*, von deren Antworten nichts Geringeres als die Deutung der Figurenkonstellation des Erzählfragments abhängt (oder vorsichtiger formuliert: eingefärbt wird). Hier ist diesmal nicht der »implizite Leser« (vgl. Iser 1972) gemeint; es fühle sich der wirkliche Leser/die wirkliche Leserin von Kafkas Tagebucheintrag angesprochen.

In dem am 21. Juni 1914 von Kafka als VERLOCKUNG IM DORF betitelten Eintrag erstellt er ein Motivgefüge einer markiert richtungslosen Sehnsucht. Gebaut ist dieses Gefüge aus unterschiedlichsten semantischen Feldern: aus Dorf-»Mauern« und -»Leuten«, »Gasthaus«, »Ehepaar« und »Hund«, utopischen »Mondlicht«-Semantiken, Herr-und-Knecht-Dialogen, aus Evokationen von »Kinder«-Geborgenheit, »zarte[r] Frau« und »Ich«. Auf dieses Gefüge einer *ungewissen* »Sehnsucht nach

dem Land«<sup>12</sup> werfen mögliche, vom Text affizierte Antworten auf die folgende Frage ein das gesamte Motivgefüge bestimmendes Licht. Und so verweist meine Frage auf einen – wie ich meine – hermeneutisch fragwürdigen Zugang zu jenem Kafkaschen »Dorf«, auf ein Interpretament für dessen »Verlockung«.

Was ist das für einer, dem der Brief von Frau Cruster gilt? Handelt es sich bei diesem Empfänger um einen Dorfbewohner? Oder ist er ein »widerlicher« Großstadtköter?

## Zweiter Anker

Der Adressat des Briefes stellt die eine Herausforderung einer Imaginationsleistung der Leserin/des Lesers über den Text hinaus dar; er ist der eine (quasi-)phorische Anker, der keinen Grund innerhalb des Textes findet, sondern über dessen Grenzen hinausweist. Eine weitere bedeutende Katapher, deren Erfüllung außerhalb des Textes liegt (strenggenommen ist auch sie kein phorischer Anker der Textkohärenz selbst), ist das versteckte Adverb »noch«. Gezielt spielt dieses Adverb einen Sehnsuchts-Vektor an, dessen temporaler Bezugspunkt außerhalb des Textes »verortet« ist. Im Spielfeld der Anziehungen und Abstoßungen vermag dieses kleine Element die größte Sehnsuchts-Gravitation des Textes auszubilden. Dieses »noch« ist das (u-topisch) evokativ bedeutsamste vorausweisende Element im Verweissystem von Kafkas Tagebucheintrag. Mit seiner Hilfe scheint hier für einen Augenblick eine Unschärferelation auf, die Unschärfe zwischen der im Text angelegten Antizipation seines Verlaufsgeschehens (einerseits) und (andererseits) seiner erlebten Ich-Perspektive, einer behaupteten Vorausschau seines Protagonisten. Auch dieses scheinbare Vorverweisen wird freilich von Kafkas Text nicht eingelöst. Gefragt ist der Koproduzent Leser/Leserin.

Ebenso, wie das »Du« in Kafkas Erzählung EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT einen Adressaten außerhalb der Erzählung anspricht und gleichsam von diesem »Du« die Lesart bzw. die Evokation jener »Botschaft« abverlangt: »Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir« (KKAD 282), so mag auch in Kafkas VERLOCKUNG IM DORF ein *Koproduzent Du* das kleine Wörtchen »noch« mit seinem eigenen Repertoire an Bedeutungen füllen.

Unmittelbar bevor es (wie bereits zitiert) im Text heißt: »vor der Tür [der zarten Frau blieb ich] im Schatten«, sieht/spürt das Ich (über die Textgrenze hinaus) verheißungsvoll in die Zukunft. Ob diese Zukunftsaussicht Angst oder Freude, Lust oder Enttäuschung, Devitalisierung oder Leben, Bedrohung oder Nähe verheißt, ist dabei

---

12 »Die Sehnsucht nach dem Land? Es ist nicht gewiß. Das Land schlägt die Sehnsucht an, die unendliche.« So lautet ein Tagebucheintrag von Kafka vom 20. Januar 1922 (KKAT 883).

ebenso offen wie der Text selbst, der, wie ja so oft bei Kafka, ohne abschließende Interpunktion abreißt.

Auf der lichten Seite, auf der anderen Seite hinter der Schwelle, »[i]n einem vor uns sich öffnenden Zimmer [...] saß [...] eine zarte Frau [...]. [M]ich sah sie noch nicht«. (KKAT 655)

## LITERATUR

- Austin, John Langshaw (1979): Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Eco, Umberto (1990): Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): Die Leiden des jungen Werther, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, Bd. 6. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Iser, Wolfgang (1972): Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Wilhelm Fink.
- Kleist, Heinrich von (2001a/b): Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band, hrsg. von Helmut Sembdner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Musil, Robert (1998): Der Mann ohne Eigenschaften. 2 Bde., hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.





# Von der Freiheit der Maulwürfe

## Grabenkämpfe auf dem Land in Kafkas *Der Dorfschullehrer*

---

FRANZ FROMHOLZER

In Franz Kafkas Erzählfragment DER DORFSCHULLEHRER findet sich eine eindringliche Abrechnung mit dem Leben in der Stadt, bei der sich der Sprecher per Du suggestiv an die Leserschaft wendet. Ein dörfliches Publikum wird adressiert:

»Hast Du schon Leute aus der Stadt beobachtet? Das zwitschert unaufhörlich. Ist eine Reihe von ihnen beisammen so geht das Zwitschern von rechts nach links und wieder zurück und auf und ab. [...] Um was sich der eine kümmert, kümmert sich gleich auch der andere. Sie nehmen einander mit ihrem Atem die Meinungen und eignen sie sich an.« (KKAN I 210)

Die Stadt als Ort der Enge, der aufgeregten Massen, die keine Freiheit des Individuums ermöglicht und den Atem raubt – so wird hier geringschätzig über die wie Vögel ›zwitschernden‹ Städtebewohner geredet. Ihre unzureichende – sowohl ungenaue (da lediglich auf Meinungsäußerung abzielende) als auch unoriginäre (da lediglich aus Übernahmen von anderen Meinungsäußerungen bestehende) – Sprache erscheint damit auch ins Tierische und Lautmalerische übertragen.<sup>1</sup> Doch wer spricht hier überhaupt so abfällig über die zwitschernde Stadtbevölkerung, die keine eigene Meinung duldet und dem Massengeschmack frönt, indem es ihn beständig reproduziert? Es handelt sich um eine der wenigen Sprechpassagen des Dorfschullehrers, die in diesem Erzählfragment als wörtliche Zitate in Anführungszeichen markiert sind. Doch der Ich-Erzähler, ein städtischer Kaufmann, der aus seiner Sicht über die Begegnung mit dem Lehrer berichtet, erweist sich als der eigentliche Sprecher der Städtebewohner-Schelte. Er hat täuschend die dörfliche Perspektive eingenommen, wenn er uns als Leserinnen und Leser duzt und einen Blick von außen auf das

---

1 »zwitschern *swV*. (< 10. Jh.). Mhd. *zwitzern*, ahd. *zwizzirōn*, vgl. me. *twiteren*. Sicher lautmalend, vielleicht als *\*twit-twi(t)-* anzusetzen.« (Kluge 1999: 920)

Stadtleben einnimmt. Dieser Ich-Erzähler ist, wie die Forschung betont hat, überhaupt eine unzuverlässige Instanz. Von der nur »fingierten Stimmlichkeit« (Kleber/Lösener 2016: 277) des Dorfschullehrers ist denn auch gesprochen worden. Die Abrechnung mit dem Stadtleben wurde so nur der Dorfbevölkerung in den Mund gelegt, die selbst jedoch gar nicht zu Wort kommt. Sie dient lediglich als fingierter Spiegel der Selbstkritik. Der Kaufmann als Ich-Erzähler verfügt über die alleinige Macht, die Stimmen aus Stadt und Land zu artikulieren. Klar wird: Vom Landleben erfahren wir in diesem Fragment Kafkas nur durch die städtische Kaufmanns-Perspektive vermittelt.

### **»EIN MAULWURF, SO GROSS, WIE IHN NOCH NIEMAND GESEHEN HAT«. ENTDECKUNG UND ERSCHEINUNG**

Erzählt wird in DER DORFSCHULLEHRER von der Entdeckung eines Riesenmaulwurfs in der Nähe eines abgelegenen Dorfes, dem der besagte Lehrer eine Schrift widmet, die aber nicht zu städtischen und fachwissenschaftlichen Kreisen vordringt. Ein Kaufmann nimmt sich der Sache an und will die Ehre des Dorfschullehrers retten, indem er selbst eine Schrift über den Riesenmaulwurf publiziert, um die Angelegenheit bekannt zu machen.<sup>2</sup> Kafka schrieb an diesem Text zwischen dem 18. Dezember 1914 und dem 6. Januar 1915. Die Entstehung fällt in eine Zeit der »gewiß intensivsten Schreibperiode in Franz Kafkas gesamten Leben«, wie Bernd Neumann formuliert (Neumann 2014: 293).<sup>3</sup> Max Brod veröffentlichte das Fragment erstmals 1931 unter dem Titel DER RIESENMAULWURF (vgl. Dieterle 2010: 266f.). Gestützt auf Kafkas Tagebuch-Notizen trägt der Text in der Kafka-Forschung heute den Titel DER DORFSCHULLEHRER und wurde erst in den letzten beiden Jahrzehnten mehr beachtet. Bis in die 1990er Jahre erschien nur eine geringe Anzahl von Publikationen zu diesem

- 
- 2 Bereits Fritz Martini konstatiert zutreffend in seinem frühen editionskritischen Forschungsbeitrag: »Ausdrücklich wird hervorgehoben, daß sich das Interesse der Erzählfigur, selbst wenn sie der Entdecker gewesen wäre, nicht auf den Maulwurf, sondern den Lehrer richtet.« (Martini 1958: 298)
  - 3 Reiner Stach charakterisiert jene Schreibphase wie folgt: »Kafka stockt, zweifelt, glaubt schon, alles sei zu Ende, da öffnen sich unvermittelt neue Kanäle, und der aufgestaute Strom reißt ihn weiter. Am 18. Dezember – noch immer sitzt er Nacht für Nacht über den Akten seines PROCESSES – beginnt Kafka eine neue Erzählung, DER DORFSCHULLEHRER; in den letzten Tagen des Jahres eine weitere, DER UNTERSTAATSANWALT; Anfang Januar versagt er sich einen neuerlichen Anlauf, zu dem er die größte Lust verspürt, um dann wenig später doch ein weiteres Heft anzulegen mit einem Text über die notorischen »Pferde von Elberfeld« und deren angebliche Rechenkünste.« (Stach 2003: 583f.)

Fragment: DER DORFSCHULLEHRER zählt bemerkenswerterweise nicht zum Kanon der Kafka-Forschung.

Anlass für die Erzählung, so wird in der Forschung referiert, etwa bei Peter-André Alt, sei der Eindruck der Kriegsschilderungen Josef Pollaks gewesen, der von den Frontkämpfen auf Heimaturlaub erzählte. Pollak berichtete von einem wundersamen Maulwurf, der ihn warnte, von seinem Platz im Schützengraben wegzurücken, und ihm so das Leben rettete (vgl. Alt 2008: 437).<sup>4</sup> Nur wenige Lektüren von Kafkas Erzählfragment verbinden allerdings den DORFSCHULLEHRER mit dem Kriegsgeschehen und erkennen darin die Feldzüge und Grabenkämpfe des Jahres 1914 wieder (vgl. Neumann 2014: 294-297). Für Wolf Kittler wird der Riesenmaulwurf zum »Grabenkämpfer des Ersten Weltkriegs« (Kittler 1990: 290), von dem Kafka lediglich durch Berichte gehört hatte: »DER DORFSCHULLEHRER handelt von der Unmöglichkeit, eine neue historische Erfahrung zu beschreiben, die man selbst nur vom Hörensagen kennt.« (Ebd.: 291) Unklar bleibt hierbei allerdings, weshalb jene neue historische Kriegserfahrung in den übertreibenden Gesten gerade des alten Dorfschullehrers und Kaufmanns von der Größe des Maulwurfs vor wissenschaftlichen Instanzen der Unglaubwürdigkeit und Lächerlichkeit preisgegeben wird; insofern beide selbst als (Laien-)Wissenschaftler auftreten und Untersuchungen vornehmen, ließe sich der Text doch eher als Wissenschaftssatire verstehen. Bernard Dieterle spricht dezidiert vom »im Text nicht nachzuweisende[n] Bezug zum Ersten Weltkrieg« (Dieterle 2010: 268). Reiner Stach bezeichnet denn auch Pollaks Front-Geschichte als »eine Form volkstümlicher Überlieferung, die Kafka schätzte, weil sie sinnlich und zeichenhaft war« (Stach 2003: 598). So könnte der Maulwurf auch als göttliches Zeichen in die Nähe von ländlicher Frömmigkeit und eines Wunderglaubens gerückt werden, wie er um 1900 noch in der dörflichen Welt fest verankert war. Solche Wunder entziehen sich der wissenschaftlichen Weltsicht, sie erweisen sich bei aller Unglaubwürdigkeit als nicht falsifizierbar. Der bezeichnende Titel der wissenschaftlichen Publikation des Dorfschullehrers deutet explizit auf divergierende Auffassungen von Wahrheit hin: »Ein Maulwurf, so groß, wie ihn noch niemand gesehen hat« (KKAN I 199). Der Riesenmaulwurf wäre in diesem Sinne eine »nicht systematisierbare Form der Wahrheit« (Mayer 2010: 94), die bei Kafka etwa auch im Kontext seiner Kierkegaard-Lektüren verortet werden könnte, die bereits 1913 einsetzten (vgl. hierzu Anz 2006: 83). Zum Schlüsselbegriff wird hierbei die vielfach hervorgekehrte »Entdeckung« (etwa KKAN I 202) des Riesenmaulwurfs, der eben doch nie

---

4 Im Tagebuch notiert Kafka am 4. November 1914: »Pepa zurück. Schreiend, aufgeregt, außer Rand und Band. Geschichte vom Maulwurf, der im Schützengraben unter ihm bohrte und den er für ein göttliches Zeichen ansah, von dort wegzurücken. Kaum war er fort, traf ein Schuß einen Soldaten, der ihm nachgekrochen war und sich jetzt über dem Maulwurf befand.« (KKAT 697)

gesehen wurde und so zugleich auch eine »Erscheinung« (ebd.: 195) im Sinne eines übernatürlichen Wunders sein kann. Wissenschaftliche und religiöse Wahrheit werden in ein Spannungsverhältnis gesetzt.<sup>5</sup>

Ein weiterer, wesentlicher Aspekt ist das Spannungsverhältnis zwischen Stadt und Land, das im DORFSCHULLEHRER-Fragment markant hervortritt. Es liegt nahe, die dörfliche Welt hier unter dem Vorzeichen der Ethnologie zu erschließen: Kafka, so Gerhard Neumann, »hat immer wieder versucht, seine Erzählungen und Parabeln nach diesem Muster des ethnographischen Blicks zu organisieren« (Neumann 2006: 330). Neumann sieht denn auch im DORFSCHULLEHRER das Beispiel eines »scheiternden Forschungsrituals« (ebd.: 332). Dagegen dominiert in den überschaubaren Publikationen zum Fragment die Hervorkehrung der Dichotomien von Stadt und Land: Mündlichkeit und Schriftlichkeit, wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Diskurs, Glaube und Skeptizismus, Bedeutungslosigkeit und Macht, Statik und Dynamik, das erdverhaftete Schwere und die Armut des ländlichen Lebens im Gegensatz zu Leichtigkeit und Reichtum der Stadtkultur (vgl. hierzu etwa Grimm 1994: 120). Sowohl dem Kaufmann als auch dem Dorfschullehrer fehlt es dabei an einer Tiefe der charakterlichen Darstellung, sie handeln in einem funktionalen Sinne, wie eben Stadtmenschen und Landbevölkerung in ihrer vermeintlichen Verschiedenheit agieren;<sup>6</sup> in diesem Sinne bedient sich das Fragment eines durchaus zeittypischen Deutungsmusters, das mittels einer idealtypisch konstruierten und semantisch vielfach codierten Stadt-Land-Differenz unterschiedliche Lebensweisen und Weltentwürfe modellhaft gegenüberstellt (vgl. Redepenning 2019).

Wie lässt sich Kafkas Dorfschullehrer charakterisieren? Es handelt sich um eine mäßig begabte Autorität (»dessen Fähigkeiten ebenso wenig wie seine Vorbildung es ihm ermöglichten, eine gründliche und weiterhin verwertbare Beschreibung geschweige denn eine Erklärung zu liefern«; KKAN I 195), die allerdings unter den

---

5 Verfolgt man stattdessen die wissenschaftssatirische Perspektivierung des Textes, dann ließe sich hier ein Spannungsverhältnis zwischen Aussage und Tatsache konstatieren – wobei letztere durch erstere überhaupt erst produziert und zugleich auch verifiziert wird: »Der Gegenstand wird gleichsam durch die über ihn stattfindende Nachforschung beglaubigt.« (Dieterle 2010: 267) In diesem Prozess der Erzeugung einer wissenschaftlichen Aussage/Tatsache erscheint den beiden Wissenschaftlern dann auch „die Empirie als belangloses, entbehrliches Anhängsel des wissenschaftlichen Diskurses“ (ebd.).

6 Gasché hierzu ausführlich: »They lack the depth of real people; as merely a businessman and a schoolteacher they cannot be approached in any psychological or psychoanalytical manner, however seductive this temptation might be. They are exclusively a function of their actions and relations with each other, that is, of what follows from one being a man of the city and the other of the country, one being younger and the other older, one being steeped in the art of deception and the other naïve, and so forth.« (Gasché 2016: 165)

Ungebildeten im Dorf hohe Anerkennung genießt (»ein ausgezeichnete Mann in seinem Berufe«; ebd.), die dadurch aber auch in ihrer Beschränktheit zur Rechthaberei und zur Blindheit gegenüber den Tatsachen neigt. Dies sind die Annahmen, die in Kafkas Fragment aus der Perspektive des Kaufmanns wiederholt vorgetragen werden. Bemerkenswert ist, dass weder das Dorf noch die Stadt in diesem Text mit ausführlichen Schilderungen bedacht werden: Das Dorf, weit entfernt von Eisenbahnan-schlüssen, erscheint lediglich als Landstraße, auf der die Familie den Dorfschullehrer empfängt, als dieser von einer vergeblichen Reise in die Stadt zurückkehrt.<sup>7</sup> Die städtische Sphäre tritt demgegenüber nur in geschlossenen Räumen hervor, in denen sich Kaufmann und Dorfschullehrer aufhalten (Gasthof, Zimmer, Kutsche). So werden ländlicher und städtischer Bereich als Projektionsräume markiert, als Imaginationen, die mit wenigen konkreten Referenzen auszukommen scheinen. Die Frage, die sich damit stellt, ist denn auch, inwiefern städtischer Kaufmann und Dorfschullehrer als das »radikal Andere« inszeniert werden, wie Catherine Grimm formuliert (vgl. Grimm 1994: 129). Dem steht entgegen, dass es gerade die Absicht des Kaufmanns ist, sich mit dem Dorfschullehrer zu verbinden und dessen Sache zu seiner eigenen Angelegenheit zu machen.

## IMAGINIERTER GEMEINSCHAFTEN. DAS VERSPRECHEN DER DÖRFLICHEN WELT

Kafkas Fragment ist vom ersten Satz an ein Erzähltext, der über die Zugehörigkeit zu Gemeinschaften verhandelt.<sup>8</sup> Der skrupulös überarbeitete Satz (vgl. KKAN I App. 180) führt von einer Gemeinschaft, zu der sich der Ich-Erzähler bekennt, hin zu einem Dorf, das durch die Entdeckung des Riesenmaulwurfs Berühmtheit erlangte:

»Diejenigen, ich gehöre zu ihnen, die schon einen kleinen gewöhnlichen Maulwurf widerlich finden, wären wahrscheinlich vom Widerwillen getötet worden, wenn sie den Riesenmaulwurf

---

7 »One might even begin to wonder whether this does not mean that the village consists only of the school teacher and his family. No other inhabitants, beside the mole are ever mentioned directly, the text only ever speaks of visitors to the village.« (Grimm 1994: 124)

8 Das Spannungsverhältnis zwischen Ich-Erzähler und der ihn ausschließenden Gemeinschaften verbleibt über das gesamte Fragment hinweg zentral. Zugleich rückt der Ich-Erzähler zusehends in den Fokus, je mehr sein Ausschluss deutlich wird, so dass geradezu von einer »Ich-Zentrierung« gesprochen werden kann: »Kaum ist das erste Wort gefallen, unterbricht sich der Erzähler gleichsam selbst, um von sich selbst zu sprechen. Damit deutet sich eine Ich-Zentrierung an, die der Text nach und nach weiter entfalten wird.« (Kleber/Lösener 2016: 273)

gesehen hätten, der vor einigen Jahren in der Nähe eines kleinen Dorfes beobachtet worden ist, das dadurch eine gewisse vorübergehende Berühmtheit erlangt hat.« (KKAN I 194)

Der Ich-Erzähler rechnet sich zu jenen, die sich vor Maulwürfen ekeln, die beim Anblick eines gigantischen Maulwurfs gar getötet worden wären. Festgeschrieben wird also zunächst ein durch körperlichen Ekel hervorgerufener, unüberwindbarer Gegensatz zwischen Kaufmann und Riesenmaulwurf – noch bevor der Dorfschullehrer in Erscheinung tritt. Klaus Wagenbach hat in seiner Kafka-Biographie die Bedeutung des Maulwurfs hervorgehoben, wie sie Kafka bereits zehn Jahre zuvor in seinen Briefen kenntlich macht (vgl. Wagenbach 1958: 111). Der Maulwurf – das ist der Einsame, der Einsiedler, der gesellschaftlich Isolierte, der noch dazu von der Gesellschaft verborgen lebt, so jedenfalls wird er in einem Brief an Oskar Pollak vom September 1903 bei Kafka kenntlich:

»Jetzt aber reißt mir etwas die Lippen auseinander oder ist es sanft, nein, es reißt, und jemand, der hinter dem Baum steht, sagt mir leise: ›Du wirst nichts tun ohne andere‹, ich aber schreibe jetzt mit Bedeutung und zierlichem Satzbau: ›Einsiedelei ist widerlich, man lege seine Eier ehrlich vor aller Welt, die Sonne wird sie ausbrüten; man beiße lieber ins Leben statt in seine Zunge; man ehre den Maulwurf und seine Art, aber man mache ihn nicht zu seinem Heiligen.‹ Da sagt mir jemand, der nicht mehr hinter dem Baume ist: ›Ist das am Ende wahr und ein Wunderding des Sommers?‹« (KKAB I 25)

Verbergen und Offenbarwerden, Leben in Einsamkeit und Gemeinschaft, Autoaggression und Lebensgenuss stehen sich hier widersprüchlich gegenüber. Die radikale Ablehnung des Einsiedlertums um der Kunst willen ist nicht ehrlich, die Maulwurf-Existenz wird somit als »widerlich« (die Wortwahl ist hier identisch mit dem DORFSCHULLEHRER-Fragment) und verlogen abgelehnt. Im religiösen Kontext erweist sich der Maulwurf in der Tat, im Buch Levitikus, als unreines Tier (vgl. Gasché 2016: 158). Doch die Parallelen zur Künstlerexistenz sind ebenso offensichtlich – Bernard Dieterle bringt den Maulwurf gar mit Shakespeares HAMLET in Verbindung (vgl. Dieterle 2010: 267). Kurze Zeit später wird Kafka in den Briefen aus der Universitätszeit noch deutlicher: »Wir durchwühlen uns wie ein Maulwurf und kommen ganz geschwärzt und sammethaarig aus unsern verschütteten Sandgewölben, unsere armen roten Füßchen für zartes Mitleid emporgestreckt.« (KKAB I 40) Es folgt eine grausame Episode um die Maulwurfsjagd eines Hundes, wobei der Maulwurf »geradezu verzweifelt und umsonst im harten Boden der Straße ein Loch suchte« (ebd.). So ist mit dem Maulwurfs-Thema schon früh die Frage nach Einsamkeit, Isolierung und implizit zugleich auch gesellschaftlicher Anerkennung auf prekäre Weise gestellt. Karlheinz Stierle hat denn auch die Defizienz hervorgehoben, die durch das Bild des Maulwurfs evoziert werde:

»Im Bild des Maulwurfs vereinigt sich eine Vielfalt von elementaren Gegensatzerfahrungen zu einer prägnanten Konfiguration: Oberfläche-Tiefe, Licht-Dunkel, Sehen-Blindheit, Erkennen als Arbeit – Erkennen als Intuition. Seit der Maulwurf in der europäischen Tradition als Bild greifbar ist, erscheint er als Gegenbild menschlicher Selbsterfahrung, zur Bezeichnung einer menschlichen Defizienz, und zwar im Kontext einer Reihe elementarer Vorverständigungen des *sensus communis* über das, was der Mensch seinem Wesen nach ist.« (Stierle 1982: 104)

Insbesondere der Gegensatz von Erkennen als Arbeit und intuitivem Erkennen erweist sich bei Kafka von Bedeutung, wobei die poetisch so zentrale Blindheit des Maulwurfs auf seine intuitiven Erkenntnismöglichkeiten verweist: Der Riesenmaulwurf verbleibt im Erzählfragment von 1914 unsichtbar, seine solitäre Existenz behauptet sich im geglückten Verschwinden als erfolgreich. Seine »Entdecker« (KKAN I 201) sind weder im empirischen noch im wissenschaftlichen oder gesellschaftlichen Sinne erfolgreich.

Das Dorf (und nicht die Stadt) erweist sich im Erzählfragment DER DORFSCHULLEHRER in der Perspektive des Ich-Erzählers als Gegenkonzept zur solitären Maulwurfsexistenz. Das Dorf stellt eine festgefügte soziale Gemeinschaft dar, die der vom Ich-Erzähler konstruierten Gemeinschaft der sich vor Maulwürfen Ekelnden gegenüber als konstante Größe auftritt. Als weitere Gemeinschaft erscheint die wissenschaftliche Welt, die sich eigentlich um diese dörfliche Angelegenheit hätte kümmern sollen: Der Blick des Kaufmanns ist auf Nicht-Zugehörigkeiten fixiert, denn in jene Gemeinschaft will er nun den Dorfschullehrer überführen – »der Dorfschullehrer müsse aus dem Dorf hervorgeholt werden« (ebd.: 209). Deutlich wird dabei auch, welche hohe Akzeptanz der Dorfschullehrer in seiner Gemeinschaft genießt: »ganz einfache Leute« (ebd.: 194), körperlich schwer arbeitende Menschen, wie sie hier in ländlich entlegenen und offensichtlich als vormodern konzipierten Gebieten zu finden sind (»weit von der Eisenbahn«; ebd.: 194), nehmen sich der Sache an und beauftragen den alten Dorflehrer, eine Schrift zu verfassen. Die Schrift des Dorfschullehrers wird ein mäßiger Verkaufserfolg, findet »einige Anerkennung« (ebd.: 195) – dies alles freilich nur in jener eng umschlossenen dörflichen Welt, aus der sich das Gerücht vom Riesenmaulwurf »schwerfällig« (ebd.) auch kaum bis in die städtisch-kultivierte Welt verbreitet. Der Kaufmann hingegen tritt als völlig isolierte Figur im städtischen Raum in Erscheinung, von seinen gesellschaftlichen Bindungen erfährt man nichts, sie sind offensichtlich auch gar nicht vorhanden. Er ist die defiziente Figur des Textes, sein Widerwille vor dem Maulwurf verweist auf sein Verlangen, seine Isolation zu überwinden. Der Dorfschullehrer spricht ihn mit »Kind« (ebd.: 208) an – dies kommt einer Aufnahme in die Familie des Dorfschullehrers gleich oder eben einer Wahrnehmung als unreifer Schüler. Die Schrift des Kaufmanns erreicht ebenso wie die des Dorfschullehrers nicht die wissenschaftlichen Autoritäten. Scheitert die Anerkennung der Kaufmanns-Schrift durch die wissenschaftliche Welt, so ist der Dorfschullehrer auf diese gar nicht angewiesen. Im Nach-



trag zu seiner Schrift formuliert der Dorflehrer über die akademischen Zirkel souverän, selbstbewusst, aber natürlich auch paradox: »Nicht ich, aber sie reden wie alte Dorflehrer.« (ebd.: 196). Mit dieser Doppelung wird eine wesentliche Strategie des Fragments kenntlich.

## WIEDERHOLUNGEN. ANEIGNUNG UND ASSIMILATION

Wiederholungen und Verdopplungen erweisen sich im Erzählfragment als grundlegend für die Gegenüberstellung von Stadt und Land. Die wissenschaftlichen Instanzen werden als Kreise oder Zirkel bezeichnet, das Dorf hingegen als ein geschlossener »Umkreis« (ebd.: 195).<sup>9</sup> Beide Kreise kreisen sozusagen parallel nebeneinander. Der Kaufmann veröffentlicht seine Schrift und fordert alle Publikationen wieder zurück. Auch seine Publikationstätigkeit lässt sich als eine Bewegung in einem geschlossenen Kreis analysieren. Es ist das »ruhlose, formlose und fremde Element der Zirkulation« (Vogl 1990: 114), das hier ebenso wie etwa im Romanfragment DER VERSCHOLLENE die moderne Welt charakterisiert. Die Schriften zirkulieren wie im kaufmännisch-kapitalistischen Sinne Waren, ohne je ihre Versprechen, den Dorfschullehrer und mit ihm den Riesenmaulwurf bekannt zu machen, zu erfüllen. Die Komik des DORFSCHULLEHRERS beruht nun darauf, dass jene geschlossenen Kreise auch als austauschbar beschrieben werden. Dorfschullehrer-Schrift und Kaufmann-Schrift werden miteinander verwechselt (vgl. KKAN I 205). Der Kaufmann, so sein eigener Bericht, liest erst gar nicht die Hauptschrift des Dorfschullehrers (vgl. ebd.: 198).<sup>10</sup> Dabei sind Dorfschullehrer-Schrift und Kaufmann-Schrift nicht aufeinander bezogen, obwohl sie beide den Riesenmaulwurf behandeln. Der Dorfschullehrer erklärt die Wissenschaftler zu Dorfschullehrern und sich selbst zum Wissenschaftler. Diesen Zirkelbewegungen können sich wiederholende Strukturen zugeordnet werden. Der Kaufmann kennt nicht die Riesenmaulwurf-Schrift des Dorfschullehrers, sondern nur seinen Nachtrag dazu. Der Kaufmann schreibt folglich eine Art Nachtrag zum Nachtrag (vgl. ebd.: 197), er möchte dem Lehrer ein Helfer sein, wobei – dies gesteht er unumwunden ein – er selbst einen »neuen Helfer« (ebd.: 198) brauchen würde, um dem Lehrer überhaupt helfen zu können. Die gescheiterten Kommunikationsformen verdoppeln und wiederholen sich, ohne dass je eine Chance bestünde, die Botschaft vom Riesenmaulwurf auch wirklich zu verbreiten. Entgegen dieser

---

9 Zur Wissenschaftskritik in DER DORFSCHULLEHRER äußert sich bereits Emrich ausführlich (vgl. Emrich 1957: 145-151).

10 Hier lassen sich Parallelen zum Rezitator Reichmann aus Kafkas GESTERN ABEND 10 UHR GIENG ICH [...] feststellen, der ebenso behauptet, kein Nachahmer zu sein (vgl. Geyer 2018: 185).

Lesart des Kaufmanns als Doppelgänger des Dorfschullehrers ist allerdings bemerkenswert, wie sehr der Kaufmann darauf besteht, seine Beobachtungen als Erster gemacht zu haben. Der Kaufmann, für den die dörfliche Welt nicht selbstverständlich ist, erklärt sich als Erst-Entdecker und empirisch Forschender:

»Sonst aber war meine Schrift von jeder Einflussnahme des Lehrers frei, vielleicht hatte ich in diesem Punkte sogar allzu große Peinlichkeit bewiesen, es war durchaus so, als hätte bisher niemand den Fall untersucht, als wäre ich der erste der die Augen- und Ohrenzeugen verhörte, der erste, der die Angaben aneinanderreichte, der erste, der Schlüsse zog.« (Ebd.: 199)

In diesem Spannungsfeld von Erstentdeckung und der »Trostlosigkeit«, wie es heißt, mit der »nun wohl wieder die nutzlosen Anstrengungen für diese öde Sache beginnen« (ebd.: 204), entwickeln sich die Forschungen auf dem Lande. Hat der Dorfschullehrer als »champion of reduplication«<sup>11</sup> den Kaufmann als seinen Schüler angenommen, so lehrt der Dorfschullehrer hier das Prinzip der Wiederholung.<sup>12</sup> Dies ist folglich ein nicht unkomisches Unterfangen.<sup>13</sup> Nichts Neues wird erwartet, lediglich eine virtuose Imitation des Lehrmeisters. Für den Kaufmann kann das Prinzip der Wiederholung damit auch zwanghafte Züge annehmen: »denn ich war ja gezwungen alle Untersuchungen, die er schon durchgeführt hatte, nochmals vorzunehmen« (ebd.: 198), so der Kaufmann geständig, um dieses Nochmals-Vornehmen als den einzig berechtigten Vorwurf zu werten, der ihm gemacht werden könne (vgl. ebd.). Es lässt sich hier zurecht argumentieren, dass DER DORFSCHULLEHRER als kritische Auseinandersetzung mit »der Nachahmungsästhetik und der Epigonalität« (Geyer 2019: 67) verstanden werden kann. Die Doppelzüngigkeit des Kaufmanns besteht nun jedoch darin, sich auch als Fürsprecher des Dorfschulmeisters zu gerieren, der sich gegenüber dem Lehrer als überlegen positioniert. Ein hegemoniales Moment der Aneignung wird kenntlich, das auch gewalttätige Züge trägt. Die Aneignung, die als städtische Praxis den Atem nimmt (»Sie nehmen einander mit ihrem Atem die

- 
- 11 »The businessman's reduplication of the schoolmaster's efforts, which characterizes their conflict, is itself already a usurpation not only of the schoolmaster's initial efforts to reduplicate witnesses' accounts of the phenomenon, as well as efforts of those who had heard about it, but also of something that belongs properly to the schoolmaster. [...] As a teacher, the schoolmaster is, in a way, a champion of reduplication.« (Gasché 2016: 167f.)
- 12 Kafkas Auseinandersetzung mit Theorien der Wiederholung – bei Platon, bei Nietzsche, bei Kierkegaard – ist vielfältig, jedoch lassen sich »keine expliziten Bezüge zu den von Kafka gelesenen Werken erkennen.« (Geyer 2019: 44)
- 13 Auf den Aspekt der Komik in diesem Zusammenhang weist Bernard Dieterle hin: »Der Erzähler wird also zum Doppelgänger des Lehrers (und Verdopplung ist bei Kafka immer mit Komik verbunden).« (Dieterle 2010: 268)

Meinungen weg und eignen sie sich an«; KKAN I 210), erscheint als Obsession des Ich-Erzählers. Der Kaufmann eignet sich das Forschungsobjekt des Dorfschullehrers an:

»Appropriation may describe acts of usurpation in various cultural domains, but the most potent are the domains of language and textuality. In these areas, the dominant language and its discursive forms are appropriated to express widely differing cultural experiences and to interpolate these experiences into the dominant modes of representation to reach the widest possible audience.« (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2013: 19)

Die Aneignungspraxis, die der Kaufmann betreibt, invertiert das imperiale Muster des Kolonialzeitalters: Die marginale dörfliche Kultur soll in den städtischen Wissenschaftsbetrieb einfließen (und nicht umgekehrt). Die Strategie, bei der die dominante Macht sich das Territorium oder die Kultur einverleibt, die es unterwirft (vgl. hierzu Spurr 1993: 28), gelingt auch im invertierten Muster: Der Kaufmann beugt sich dem Dorfschullehrer und erkennt diesen als überlegene Autorität an. (Imperiale) Ordnungsmuster werden durch den Kaufmann nicht durchbrochen, sondern imitierend festgeschrieben. Indem der Kaufmann die Tätigkeit des Dorfschullehrers wiederholt, scheitert die Etablierung im wissenschaftlichen Diskurs erneut.<sup>14</sup>

In diesem Kontext lassen sich auch Überlegungen zu Fragen jüdischer Assimilation anstellen, die den Kaufmann (und zunächst nicht den Dorfschullehrer) als jüdische Figur lesbar machen. Ritchie Robertson führt zu jüdischen Figuren in der deutschen Literatur bezeichnend aus:

»Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ist voll von Darstellungen des unschöpferischen, aus überzüchteter Intellektualität lebenden Juden, der seine Bindungen an das Instinktive aufgegeben hat, der sich jeder Umgebung anzupassen weiß, da er keine echte Identität zu verlieren hat, dessen Übernahme der westlichen Kultur jedoch oberflächlich und rollenhaft bleibt.« (Robertson 1988: 196)

In diesem Sinne wäre die Anteilnahme des Kaufmanns am Dorfschullehrer auch als Hinwendung zum Ostjudentum verstehbar, wie sie im Umkreis Kafkas vollzogen wurde (vgl. ebd.: 209). Für das Instinktive steht der Riesenmaulwurf ein, dessen Treiben nur noch als »Gerücht« (KKAN I 195) erfahrbar wird. Der Kaufmann selbst rechnet nicht mit einem Erfolg seiner Aktivitäten, so dass Mathias Mayer zurecht eine »erwartete Negativität« in der Rhetorik des Kaufmanns konstatiert (Mayer 2015: 82). Kafkas Auseinandersetzung mit der Kultur der Assimilation zielt dabei auf »die

---

14 Schmücker weist darauf hin, dass die Praxis der Wiederholung erst Handlungen und künstlerische Produktion etabliert (vgl. Schmücker 2017: 59).

Notwendigkeit und zugleich auf die Unmöglichkeit ihrer Überwindung« (Kilcher 2008: 201). Die Nähe, die der städtische Kaufmann zum rückständigen Dorfschullehrer sucht, indem er sich gleichsam in diesen hineinbohrt, ist zum Scheitern verurteilt: »Kafka war viel zu sehr ein Intellektueller, um nicht zu erkennen, daß diese Sehnsucht nach einem romantischen ›Schtetl‹ keine Heilung für die Leiden sein konnte, an denen ein West-Jude kränkelte.« (Pawel 1987: 255) Die Diffamierung und Abweisung, die dem zur Assimilation bereiten Kaufmann zu Teil wurde, wiederholt der Kaufmann rhetorisch gleichsam erneut in imaginierten Reden gegenüber dem Dorfschullehrer.<sup>15</sup>

## STUMME GEGENWART

Zwei wortreich geschilderte Phantasien des Kaufmanns sind es, die den Dorfschullehrer in das städtische Leben holen, ihn von der ländlichen Existenz befreien sollen. Eine triumphale Version des Einzugs des Dorfschullehrers mit seiner gesamten Familie in die Stadt entwickelt er zuerst:

»Und so heben sie uns zwitschernd in den Wagen, man hat kaum Zeit allen zuzunicken. Der Herr auf dem Kutschbock rückt seinen Zwickler zurecht, schwingt die Peitsche und wir fahren. Alle winken zum Abschied dem Dorfe zu, so als ob wir noch dort wären und nicht mitten unter ihnen säßen. Aus der Stadt kommen einige Wagen mit besonders Ungeduldigen uns entgegen. Als wir uns nähern, stehen sie von ihren Sitzen auf und strecken sich, um uns zu sehn. Der welcher das Geld gesammelt hat ordnet alles und ermahnt zur Ruhe. Es ist schon eine große Wagenreihe als wir in die Stadt einfahren. Wir haben geglaubt, daß die Begrüßung schon vorüber ist, aber nun vor dem Gasthof beginnt sie erst. In der Stadt sammeln sich eben auf einen Anruf gleich sehr viele Leute an.« (KKAN I 210)

Als Kuriosität, als ländliche Sensation, die man gesehen haben muss, zieht die dörfliche Familie in der Phantasie des Kaufmanns in die Stadt ein. Es kann Eintritt verlangt werden, um die Sensation vor Augen zu bekommen. Dorfschullehrer und Familie werden hier gleichsam zur Schau gestellt. Eine Menschenschau wird imaginiert, die die ländliche Familie theatral inszeniert und so auch Parallelen zur Darstellung von bestaunenswerten Tieren erkennen lässt (vgl. Honold 2006: 311) Die Überführung vom Land in die Stadt erfolgt in Analogie zu kolonialen Völkerschau-Unternehmungen, denn auch hier wird in der Figur des die Peitsche schwingenden

---

15 Westjüdisch ist Kafkas Schreiben in dem Sinne, so Andreas B. Kilcher, dass »hier die gemeinschaftsstiftenden Größen wie Gesetz, Tradition, Familie etc. in Frage gestellt sind.« (Kilcher 2008: 204)

Kutschers ein gewalttätiges Moment hervorgehoben. Verfahren der Wiederholung – der Dorfschullehrer war für sein Anliegen schon mehrfach in der Stadt – zeigen sich folglich beim Kaufmann als ein »ästhetisches Phänomen der Theatralität«, so dass die »Wahrnehmung zwischen unterschiedlichen Bedeutungsmodi oszillieren« kann (Kalu 2017: 69). Der Kaufmann erweist sich dabei als zeitgenössischer Unternehmer, der sich die Überführung in die Stadt als kommerziellen Erfolg vorstellt.<sup>16</sup> Diese triumphale Version der Aufnahme ins Stadtleben, bei der sich Menschenschlangen bilden, um die Dorfschullehrerfamilie zu sehen, ist zugleich auch eine Abschiedsszene – die Familie wird in die Stadt aufgenommen und zugleich im Dorf zurückgelassen (»als ob wir noch dort wären«). Der Antagonismus zwischen Stadt und Land bleibt implizit in der Kaufmannserzählung festgeschrieben.

Die zweite Phantasie des Kaufmanns, die den Dorfschullehrer in die Stadt holt, ist weniger spektakulär: Die Maulwurfsschrift hatte Erfolg, der Lehrer darf nun an einer städtischen Volksschule unterrichten, um zusätzlich eine wissenschaftliche Ausbildung zu beginnen und damit seine Maulwurfsschrift auf ein akademisches Niveau zu heben. Als gewöhnlicher »Bittsteller« (KKAN I 214) wäre er in diesem Fall in die Stadt gekommen, so der Kaufmann. Letztendlich wären die Forschungen aber dann ohne ihn weitergeführt worden, während er im Dorf zurückgelassen bliebe. Denn diese Phantasie wird mit dem Einwand beendet, dass der Lehrer dafür zu alt sei, ein junger Student müsse das übernehmen: »Man hätte Euch also aus diesen Gründen wohl im Dorf gelassen.« (Ebd.) Wieder wird die Grenze zwischen Stadt und Land gezogen – ohne Kaufmann erscheint der Dorfschullehrer ausgeschlossen, zurückgewiesen, gescheitert. Es handelt sich um erfolglose Berichte, in denen man »nicht hatte durchdringen können« (ebd.: 204) und die wiederholt vorgelegt werden – eine Manifestation der Impotenz, die gleich einem Gesetz die Ich-Erzählung des Kaufmanns prägt.

Das Paradoxe an den Kaufmannsphantasien ist dabei, dass der Lehrer – während er spricht – schon in der Stadt bei ihm in der Wohnung ist. Während von einer Anerkennung der dörflichen Welt durch die städtischen Kreise phantasiert wird, findet die Begegnung zwischen städtischem Kaufmann und Dorflehrer statt. Die Sehnsucht nach dem städtischen Leben, nach Erfolg in städtischen Kreisen, projiziert der Kaufmann dabei in das Verhalten des Dorflehrers, der zugleich schweigsam und still vor ihm sitzt. Diese Stille des beharrlich sitzenden Dorfschullehrers spitzt sich am Ende des Fragments zu einer Provokation zu, einer dritten Phantasie der Überführung des

---

16 Honold bezeichnet die Zeit um 1900 als Höhepunkt der Zurschaustellung von Menschen exotischer Herkunft. Auf »Weltausstellungen waren Schaugruppen diverser Ethnien zu sehen, die darüber hinaus in einstudierten Sondervorführungen aufzutreten hatten, oder auch als Kellner und Verkäufer in den Restaurantbetrieb eingebunden waren.« (Honold 2006: 313)

Ländlichen ins Städtische, bei der der Lehrer nicht mehr gehen will. »Wenn man den kleinen zähen Alten von rückwärts ansah, wie er an meinem Tische saß, konnte man glauben, es werde überhaupt nicht möglich sein, ihn aus dem Zimmer hinauszubefördern.« (Ebd.: 216) Hatten die ersten beiden Phantasien das Trennende von Stadt und Land festgeschrieben, so nimmt die dritte, Angst und Widerwillen erzeugende Phantasie nun für den Kaufmann kein gutes Ende. Die Überlegenheit des Dorfschullehrers in seiner Stummheit und Statik tritt zutage. Die Frage, »wer hier in wessen Namen spricht – und was dieses Sprechen verrät« (Kleber/Lösener 2016: 272), der städtische Kaufmann als Fürsprecher des Dorfschullehrers, lässt sich im Sinne einer wortreichen Diffamierung beantworten, der gegenüber mit einer verstörenden Stummheit als »schweigsames Dasitzen« (KKAN I 216) geantwortet wird. Es ist in diesem Schweigen nicht nur die »Unverfügbarkeit der Tradition« (Kilcher 2008: 209) als Paradigma der Moderne, die vor Augen geführt wird. Auch das Scheitern der Fürsprecher-Rolle wird offensichtlich<sup>17</sup> – und damit die imaginierte Überlegenheit des Dorfschullehrers manifest: »Ihr seid mir in gewisser Hinsicht ein Lehrer geworden« (KKAN I 207), hatte der Kaufmann unterwürfig bereits zuvor in seinem Misserfolg konstatiert. Es geht hier nicht nur um eine Kritik an einer »Ästhetik der Epigonalität« (Geyer 2018: 83), für die der Kaufmann einsteht.<sup>18</sup> Es stellt sich die Frage der Herrschaft. Die »asymmetry of the positions and actions of both antagonists« (Gasché 2016: 166) wird am Ende in ein neues Machtverhältnis überführt. Kafka erscheint als »Experte der Macht« (Neumann 2012). Während der Ich-Erzähler immer kleiner, schwächer und erfolgloser wird, tritt zugleich eine Vergrößerung der Kontrastfigur des Dorfschullehrers hervor (vgl. hierzu grundsätzlich Anz 2008: 146). Es triumphiert mit dem Dorfschullehrer die Wahrheit, dass das Alte, das Unveränderliche und Stumme in seiner Persistenz am Ende den Sieg davonträgt: »in fact the schoolmaster has gained the upper hand in the struggle.« (Gasché 2016: 174) Das statische »Dasitzen« (KKAN I 216) des Dorfschullehrers ist zugleich in Opposition zur ins Leere laufenden Zirkulation der Schriften zu begreifen, eine Unbeweglichkeit, die für den Kaufmann bedrohliche Züge annehmen muss. Joseph Vogl hat diese Gegensätzlichkeit konzise beschrieben:

---

17 Als Helfer-Figur scheitert der Kaufmann völlig. Dies lässt sich mit Karl Erich Grözinger als kritische Auseinandersetzung mit Erzählungen des Ostjudentums lesen: »In der Gerichtswelt der osteuropäisch-jüdischen Erzählliteratur gibt es Advokaten und Helfer, die zwar auch etwas von Winkeladvokaten an sich haben, die aber doch letztlich wirksame Helfer sind [...]. Diese Helfer des Ostjudentums hat Kafka jedoch verloren.« (Grözinger 1987: 108f.)

18 Der Epigone bestätigt seine Epigonalität affirmativ: »Die Bindung an den Vorläufer wird nicht als Indiz des eigenen Unvermögens gewertet, sie wird vielmehr emphatisiert und bejaht« (Meyer-Sickendiek 2001: 26).

»Auf der einen Seite Zirkulationen, Verkehrssysteme und Kreisläufe, die die widersprüchliche Bewegung des Wunsches erregen und fortzeugen, traurige Euphorien, betörende Gewalt, irreales Leiden, das die unkenntlichen Formen der Repression verewigt und naturalisiert, von Surrogat zu Surrogat wandert, einen unbestimmten Mangel totalisiert [...], gleichbleibende Gewinne und Verluste und ein Begehren, das sich im falschen Versprechen erfüllt; und auf der anderen Seite das kleine Geheimnis der Familie, das sich im ›Haben‹ verpuppt, das die rechtlichen und ökonomischen Regelungen des Besitzes und des Kapitals auf einem anderen Boden verankert [...].« (Vogl 1990: 130f.)

Das Alte triumphiert über das Junge, das bodenverhaftete, statische, persistente Landleben über die städtische Existenz, die in den ins Leere laufenden Zirkulationen immer neue Versprechungen nicht erfüllt sieht. So wird nun die Wunschvorstellung des Kaufmanns, den statisch agierenden Dorfschullehrer in die Stadt zu holen, als Machtphantasie deutlich, das ländliche Leben in die städtische Zirkulation einzubinden, letztlich den Dorfschullehrer selbst wie einen berühmten Riesenmaulwurf zum Zirkulieren zu bringen. So wird eine Verfügbarkeit imaginiert, eine Wunschvorstellung, die am Ende eine vollständige Absage erfährt. Es »werde überhaupt nicht möglich sein, ihn [den Dorfschullehrer; F.F.] aus dem Zimmer hinauszubefördern.« (KKAN I 216) Für den Kaufmann sind es jedoch nicht sein ins Leere gehendes Begehren und sein falsches Versprechen, die hier manifest werden. Es handelt sich ganz im Gegenteil um das Täuschende der alten, statischen, patriarchalen Familienwelt, die nun erst von der Generation der Jüngeren erkannt werden kann:

»Die meisten alten Leute haben Jüngern gegenüber etwas Täuschendes, etwas Lügnerisches in ihrem Wesen, man lebt ruhig neben ihnen fort, glaubt das Verhältnis gesichert, kennt die vorherrschenden Meinungen, bekommt fortwährend Bestätigungen des Friedens, hält alles für selbstverständlich und plötzlich wenn sich etwas Entscheidendes ereignet und die solange vorbereitete Ruhe wirken sollte, erheben sich diese alten Leute wie Fremde, haben tiefere, stärkere Meinungen, entfalten förmlich erst jetzt ihre Fahne und man liest darauf mit Schrecken den neuen Spruch. Dieser Schrecken stammt vor allem daher, weil das, was die Alten jetzt sagen, wirklich viel berechtigter, sinnvoller und als ob es eine Steigerung des Selbstverständlichen gäbe noch selbstverständlicher ist.« (Ebd.: 208)

Ist es im Erzählfragment der wortreiche Kaufmann, der täuscht und diffamiert, so unterstellt er jenes Verhalten (»the art of deceptive appearance«<sup>19</sup>) nun gerade alten Leuten wie dem Dorfschullehrer. Was die Alten wie eine neue Fahne als Spruchweisheit entfalten, ist dasjenige, was sie immer schon gesagt haben, ist so selbst-

---

19 So Gasché, der diese täuschende Kunst primär dem städtischen Bereich zuordnet (vgl. Gasché 2016: 175).

verständlich, dass es gleichsam als etwas Neues erfahren wird. Es zeigt sich, dass »die bis zur offenen Verachtung reichende Abwertung, mit der der Ich-Erzähler den Signifikanten ›alt‹ auflädt, ursächlich aus einer tiefen Angst vor den ›Alten‹ und vor einer jederzeit plötzlich hervorbrechenden Überlegenheit entspringt, welcher der Ich-Erzähler nichts entgegenzusetzen weiß.« (Kleber/Lösener 2016: 275) Die dörfliche Welt ist dabei eine Welt patriarchaler Ordnungen, die Neumann etwa politisch wertet und von der »Dorfschullehrer-Gestalt des alten Kaisers« Franz Josef spricht (Neumann 2014: 297). Es ist eine dörfliche Welt der zahlreichen Nachkommen, aber auch der Armut. Der Dorfschullehrer blickt in der Phantasie des Kaufmanns auf seine winzige Frau herab, die gleichsam unter dem Tische zu sitzen scheint, wenn der Dorfschullehrer in seiner Autorität mit ihr spricht: Er »blickte zu Boden, als stehe dort unten winzig seine Frau und er spreche mit ihr.« (KKAN I 209) Von »Euerer armen Frau« (ebd.: 212) redet des Weiteren diffamierend der Kaufmann. Dabei steht der Dorfschullehrer einer sechsköpfigen Familie vor, die von seinem Einkommen abhängig ist. Dem kinder- und familienlosen Kaufmann, der Gemeinschaften nur imaginiert, tritt ein potenter alter Mann gegenüber. Sexuelle Anspielungen werden kenntlich: Der Riesenmaulwurf, der die fruchtbare Erde durchbohrt und im Gegensatz dazu die zur Winzigkeit zusammengeschrumpfte Frau machen deutlich, dass dieses Fragment nicht nur zur Marginalisierung des Weiblichen tendiert, sondern implizit auch zur Offenlegung männlicher Machtphantasien. Der Kaufmann formuliert triumphierend, dass er sich »tief in den Dorfschullehrer eingebohrt« (ebd.: 208) habe, er selbst ist dabei familien- und kinderlos.<sup>20</sup> Wenn dagegen der Dorfschullehrer erklärt, dass »wir allein kämpfen« (ebd.: 209), so ist dieses Alleinsein immer nur im Plural, hier bezogen auf die Ehegemeinschaft, zu denken, eine Gemeinschaft, die dem städtischen Kaufmann versagt bleibt. Die Entdeckung des ländlichen Fremden ist der Eintritt in eine als fremd empfundene patriarchale Familienwelt, gegenüber der das städtische Leben – so die Angst des kinderlosen Kaufmanns – keinen Bestand haben wird. Die Bemühungen des Kaufmanns, sich als Fürsprecher des Dorfschullehrers zu erweisen, lassen sich so wiederum als Versuche werten, die rätselhaften »Zeichen patriarchaler Machtinstanzen« zu deuten, wie dies in zahlreichen Texten Kafkas der Fall ist (Anz 2008: 153). Die Diffamierungen der patriarchalen ländlichen Welt sind die »Perversionen des Junggesellen«, sie sind »Parodie der Vatersprache: des Gesetzes« (Rehberg 2007: 109f.). So wird der Riesenmaulwurf, der auch als Phallus-Phantasie dem Dorfschullehrer zugeordnet werden kann, lächerlich gemacht: »zwei Meter« groß sei der Maulwurf, so der Lehrer vor einem Gelehrten, der beim anschließenden Abmessen der Maulwurf-Größe an der Wand das Ganze als »sehr spaßhaft« (KKAN I 197) zustimmend zur Kenntnis nimmt. Potenz-Phantasie und wissen-

---

20 »Kafkas Protagonisten sind allesamt Junggesellen und kinderlos.« (Anz 2008: 147) Zu Kafkas Junggesellen vgl. auch Joseph Vogls Kafka-Brevier (Vogl 1995: 79-89).



schaftliche Impotenz des Familienvaters werden zugleich sichtbar. Der kinderlose Junggeselle parodiert implizit in seinem Bericht den Auftritt des sechsfachen Vaters vom Lande, dessen Kinder ihn bei der Rückkehr erwarten und denen gegenüber er »das endgiltige Mißlingen seiner Hoffnungen« (ebd.), sein völliges Scheitern, zugeben muss. Während der isolierte Kaufmann allerdings wortreich permanent um Anerkennung ringt, ist der Dorfschullehrer in eine Ordnung eingebunden, die ihm diesen Kampf nicht aufbürdet.

Die Autorität des Dorfschullehrers kommt so der Autorität einer rückständigen, väterlichen und vormodernen Gesetzeswelt gleich. Die Angst vor der stummen Gegenwart des Dorflebens, die das städtische Leben grundiert, macht deutlich, dass ein Offenbarwerden der immer schon selbstverständlichen und gültigen Wahrheit der Alten jederzeit denkbar erscheint. Das Dörfliche als Welt der Familie, der Gemeinschaft, der erfüllten Sexualität und festen Ordnung steht in der Perspektive des Kaufmanns unter dem bedrohlichen Verdacht, wiederum leeres Versprechen zu sein. Das Irrationale einer Hinwendung zur dörflichen Welt ist evident. Zugleich zeigt jene irrationale Hinwendung das Unzureichende am städtischen Leben auf: »Wenn aber Literatur unter den Weisen des Erkennens ihre Stellung behauptet, so wohl darum, weil sie *auch* Ordnungen des Gegebenen in den Blick bringt, die nicht oder noch nicht total rationalisierbar sind.« (Neumann 1975: 180, Hervorh. im Original) Das Nicht-Rationalisierbare umfasst sowohl den stummen Dorfschullehrer als auch den (un)entdeckten Riesenmaulwurf. »Die Darstellung des Lehrers zeigt, dass er mit dem Gegenstand des Schreibens, nämlich dem Riesenmaulwurf, einem Ausdruck der Schriftstellerexistenz bei Kafka, identisch ist.« (Fujii 2001: 60) Eine Gleichsetzung von Dorfschullehrer und Riesenmaulwurf wurde denn in der Forschung auch bis hinein in die Wortwahl rekonstruiert.<sup>21</sup> Zugleich sind Dorfschullehrer und Maulwurf mit sexuellen Konnotationen aufgeladen, etwa wenn der Lehrer »gewissermaßen seinen Maulwurf mit beiden Händen festhält« (KKAN I 203). Vitalität, männliche Potenz, aber eben auch Freiheit wird der Maulwurf-Existenz zugeschrieben, die dem Kaufmann nicht erreichbar scheinen. Folgt man Fujii, so wäre in der Gleichsetzung des Riesenmaulwurfs mit der Schriftstellerexistenz auch eine Form der freien, intuitiven Schreibpraxis angesprochen, wie sie die Stadt als Chiffre einer sich wiederholenden Nachahmungspraxis verhindert. Der Kaufmann bittet den Dorfschullehrer folglich um Verzeihung für sein Handeln (ebd.: 207). Der städtische Mensch tritt der ländlichen Welt im Status des Schuldigwerdens gegenüber, der auf den Verlust eines ursprünglichen Status verweist.

---

21 Grimm hierzu: »The use of the term ›schwerfällig‹ also sets up another associative chain which would include both the phenomenon of the giant mole itself and the village school-teacher whose resemblance to the mole cannot be overlooked.« (Grimm 1994: 125) Auch Gasché macht auf die Ähnlichkeiten aufmerksam (vgl. Gasché 2016: 172).

Kafkas Fragment ist damit nicht zuletzt auch ein Text über einen Maulwurf, der in der Forschung als Nomade, Deterritorialisierer und diskursiver Verschieber beschrieben wurde: Mit Ute Gerhard wäre hier folglich davon zu sprechen, dass »sich der Text selbst der nomadischen Wissensproduktion annähert« und kulturelle symbolische Ordnungen destruiert werden (Gerhard 2006: 75). Stadt und Land werden miteinander konfrontiert, eine »Konfrontation, die zum Brechen der Konturen des Wahrgenommenen führt« (Neumann 2006: 333). In diesem Sinne gleicht das erzählerische Verfahren auch der Arbeit eines Riesenmaulwurfs, der bestehende Ordnungen untergräbt. Dieses erzählerische Verfahren ist allerdings – anders als das Verfahren des Kaufmanns – als anti-mimetisch zu begreifen. Fabian Geyer zeigt eine solche Verfahrensweise auf:

»Während die Nachahmungsästhetik verlangt, dass das nachahmende Schreiben die Vorlage möglichst genau imitiert, ist Kafkas Schreiben ›wie in eine[m] Tunnel‹ unabhängig von äußeren Vorgaben. Indem das Schreiben durch den Prozess und die materialen Bedingungen des Schreibens bestimmt ist, konstituiert sich das Geschriebene erst im Vollzug des Schreibens.« (Geyer 2018: 77)

So zielt die Kritik an einer zwanghaften Nachahmung bei Kafka zugleich auch auf das Idealbild eines Schreibprozesses der Unabhängigkeit und der Freiheit.<sup>22</sup> Der städtische Kaufmann ist unfähig zur Freiheit, gefangen in Wiederholungszwängen. Rolleston verweist denn auch scharfsichtig darauf, dass die Kaufmannsrede letztlich als Befreiungsversuch zu lesen sei.<sup>23</sup> Frei erscheint in diesem Fragment allein der Riesenmaulwurf, die Schriftstellerexistenz, die, so ließe sich mit einer Tagebuchaufzeichnung Kafkas sagen, in »das Freie der eigentlichen Beschreibung«<sup>24</sup> (KKAT 87) gelangt, in einen offenen, plan- und ziellosen Schreibprozess in einem Zug, wie Kafka ihn als intuitives Schreiben erstrebte. Schlussendlich bleibt der Riesenmaulwurf für den städtischen Kaufmann ebenso wie für die zwitschernden Stadtbewohner unentdeckt und unerreichbar. Er ist, so es ihn denn geben sollte, weitab im Ländlichen verborgen und kann nicht ins Städtische hervorgeholt werden.

---

22 Bei Kafka sind seit dem frühen Werk »Freiheits- und Schriftkritik parallel« (Krings 2018: 31) artikuliert.

23 Rolleston konstatiert: »this autonomy, this capacity to choose freely and meaningfully, is the sole issue at stake.« (Rolleston 1974: 107)

24 Zu dieser Formulierung Kafkas vom 20. Oktober 1911 vgl. Geyer (2019: 13-23).

## LITERATUR

- Alt, Peter-André (2008): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. 2. Auflage. München: C.H. Beck.
- Anz, Thomas (2006): »Identifikation und Abscheu. Kafka liest Kierkegaard«, in: Manfred Engel/Dieter Lamping (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 83-91.
- Anz, Thomas (2008): »Kafkas Helden der Moderne«, in: Marie Haller-Neumann/Dieter Rehwinkel (Hg.): Franz Kafka – Visionär der Moderne. Göttingen: Wallstein, S. 139-154.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (2013): Postcolonial Studies. The Key Concepts. London/New York: Routledge.
- Dieterle, Bernard (2010): »Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 2«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 260-280.
- Emrich, Wilhelm (1957): Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition. Bonn/Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Fujii, Neri (2001): »Begierde nach dem Alter Ego und Schreiben. Über Kafkas *Der Dorfschullehrer*, *Erinnerungen an die Kaldabahn* und *Die Brücke*«, in: Doitsu bungaku ronk 43, S. 41-63.
- Gasché, Rodolphe (2016): »Of Mammoth Smallness: Franz Kafka's ›The Village Schoolmaster‹«, in: Arthur Cools/Vivian Liska (Hg.): Kafka and the universal. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 157-177.
- Gerhard, Ute (2006): »Entstellte Grenzen. Kafkas Textverfahren und der zeitgenössische Diskurs über Wanderungsbewegungen«, in: Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.): Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 69-87.
- Geyer, Fabian (2018): Ästhetik der Wiederholung und der Nachahmung bei Franz Kafka. Heidelberg: Winter.
- Grimm, Catherine (1994): »Getting Nowhere: Images of Self and The Act of Writing in Kafka's ›Der Dorfschullehrer‹«, in: New German Review 10, S. 119-132.
- Grözinger, Karl Erich (1987): »Himmlische Gerichte, Wiedergänger und Zwischenweltliche in der ostjüdischen Erzählung«, in: Ders./Stéphane Mosès/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Kafka und das Judentum. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum, S. 93-112.
- Honold, Alexander (2006): »Berichte von der Menschenschau. Kafka und die Ausstellung des Fremden«, in: Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.): Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 305-324.
- Kalu, Joy Kristin (2017): »Die Theatralität der Wiederholung«, in: Till Julian Huss/Elena Winkler (Hg.): Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 63-75.

- Kilcher, Andreas B. (2008): »Kafka und das Judentum«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 194-211.
- Kittler, Wolf (1990): »Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der 1. Weltkrieg«, in: Jochen Hörisch (Hg.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*. München: Wilhelm Fink, S. 289-309.
- Kleber, Christopher/Lösener, Hans (2016): »Die doppelzüngige Schrift. Zur Stimmlichkeit in Kafkas Erzählfragment *Der Dorfschullehrer*«, in: *Wirkendes Wort* 66.2, S. 265-278.
- Kluge (1999): Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23., erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/New York: De Gruyter
- Krings, Marcel (2018): Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes* und *Betrachtung*. Frühwerk – Freiheit – Literatur. Heidelberg: Winter.
- Martini, Fritz (1958): »Ein Manuskript Franz Kafkas: »Der Dorfschullehrer«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 2, S. 266-300.
- Mayer, Mathias (2010): *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink.
- Mayer, Mathias (2013): *Franz Kafkas Litotes. Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung*. München: Wilhelm Fink.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard (2001): *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Nietzsche*. Tübingen/Basel: Narr/Francke/attempo.
- Neumann, Gerhard (1975): »»Ein Bericht für eine Akademie«. Erwägungen zum »Mimesis«-Charakter Kafkascher Texte«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49, S. 166-183.
- Neumann, Gerhard (2006): »Kafka als Ethnologe«, in: Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 325-345.
- Neumann, Gerhard (2012): *Franz Kafka. Experte der Macht*. München: Hanser.
- Neumann, Bernd (2014): *Franz Kafka und der Große Krieg. Eine kulturhistorische Chronik seines Schreibens*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pawel, Ernst (1987): »Franz Kafkas Judentum«, in: Karl Erich Grözinger/Stéphane Mosès/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Kafka und das Judentum*. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum, S. 253-258.
- Redepenning, Marc (2019): »Stadt und Land«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: Metzler, S. 315-325.
- Rehberg, Peter (2007): *lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka*. Bielefeld: transcript.
- Robertson, Ritchie (1988): *Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Aus dem Englischen von Josef Billen. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Rolleston, James (1974): *Kafka's Narrative Theater*. University Park/London: The Pennsylvania State University Press.

- Schmücker, Reinold (2017): »Wie ist die künstlerische Wiederholung möglich?«, in: Till Julian Huss/Elena Winkler (Hg.): Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 51-61.
- Spurr, David (1993): The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration. Durham/London: Duke University Press.
- Stach, Reiner (2003): Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. 3. Auflage. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Stierle, Karlheinz (1982): »Der Maulwurf im Bildfeld. Versuch zu einer Metapherngeschichte«, in: Archiv für Begriffsgeschichte 26, S. 101-143.
- Vogl, Joseph (1990): Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München: Wilhelm Fink.
- Vogl, Joseph (1995): Kafka-Brevier. Stuttgart: Reclam.
- Wagenbach, Klaus (1958): Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912. Bern: Francke.

# Denker aus der Provinz, von der Provinzialität des Denkens

Ein Beitrag zu Kafkas Rhetorik in *Beim Bau  
der chinesischen Mauer*

---

FILIP CHARVÁT

*Für Herta Schmid*

Unerforschbar ist der Dharma,  
Ihn gelobe ich, ganz zu durchdringen.  
DRITTER ZWEIZEILER DER BUDDHISTISCHEN HERZ-  
SUTRA

## **BENJAMIN ÜBER CHINA BEI KAFKA**

Im Jahre 1934, »zur zehnten Wiederkehr seines Todesjahres«, publizierte Walter Benjamin seinen Essay FRANZ KAFKA (Benjamin 1991). Das Leit- und Zentralmotiv von Benjamins Gedanken zu Kafka ist meines Erachtens das der *Geste*. Zwar beginnt Benjamin seinen Essay mit einer Einführung in die Familien- und Beamtenwelt Kafkas, mit ihrem Gesetz, ihren Vorschriften, Vergehen und Verfahren, und mit deren »Organisation des Lebens« Benjamin auch BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER in Verbindung bringt (ebd.: 421), aber diese Welt gibt aus seiner Perspektive nur Rahmen und Verlauf (stilistisch gesprochen *Frame* und *Script*) für die Begegnung mit »Geistern« (vgl. ebd.: 430), die diese Welt bevölkern: den Gesten. Kafkas Werk sei ein »Kodex von Gesten« (ebd.: 418): zwei Buchdeckel also, zwischen denen die Gesten, d.i. Beschreibungen der Selbstdarstellung von beseelten Körpern, eingebunden sind. Die Geister-Gesten entstammen nicht der Welt (des Gesetzes), sondern einer »Vorwelt« oder »Zwischenwelt« (ebd.: 412 u.a.; 430). Das Gesetz und der Mensch K. etwa, der in den Vorstellungen des Gesetzes lebt, solange er in ihnen lebt,

ist blind für die Gesten und ihre Wahrheit.<sup>1</sup> In manchen Figuren Kafkas, auf die Benjamin besonders hinweist, konzentriert sich das Gestische: Im Sumpfwesen von Frauen wie Leni, mit ihren Schwimmhäuten zwischen den Fingern, im Impresario, der seine Wange tröstend an die Wange des unglücklichen Artisten schmiegt, in den Gehilfen des Landvermessers K. Diese Figuren seien »Boten« der Vorwelt (wie Engel), vor der Welt des Gesetzes, auch vor der Welt des Mythos (ebd.: 414). Nur wer sie als solche wahrnimmt, öffnet sich der anderen Welt,<sup>2</sup> und vermag *stauend* eine neue alte Welt zu erkunden:<sup>3</sup>

»Den Gestus derart zu vergegenwärtigen ist Kafka unermüdlich. Aber das geschieht nie anders als mit Staunen. Man hat K. mit Recht dem Schweyk verglichen; den einen wundert alles, den andern nichts.« (Ebd.: 435f.)

Die Wahrnehmung der Gesten funktioniert anders als diskursiv. Wie sie eigentlich vor sich geht, lässt sich nur spekulativ beschreiben als intuitives oder ganzheitlich seelisch-körperliches Begreifen. Es ist ein Kennzeichen von Gesten, dass wir auch und gerade ganz unbewusst auf sie reagieren und dass sie sich (auch auf uns selbst) übertragen können, ohne dass wir davon wüssten. So erscheinen sie als ein ursprünglicher Wahrnehmungsbereich jenseits aller Differenzierung. Eine andere Welt der

- 
- 1 Er nimmt das Sein im Ganzen nicht wahr, lebt »seinsvergessen«, ließe sich sagen. Der Begriff des Vergessens ist ein zentrales Motiv sowohl für Benjamins Denken wie auch für seinen Zeitgenossen Martin Heidegger, so verschieden die beiden dann auch dieses selbe Motiv entfalten.
  - 2 Auch wenn der Begriff nicht explizit verwendet wird, dürfte *sich öffnen* hier auch *sich erinnern* heißen, da Benjamin das intentionale In-der-Welt-sein wiederholt und betont als *vergessen* kennzeichnet: »In diesem Sinne hat Willy Haas mit Recht den Hergang des PROZESSES verstehen wollen und ausgesprochen, ›daß der Gegenstand dieses Prozesses, ja der eigentliche Held dieses unglaublichen Buches, das Vergessen ist [...]« (ebd.: 429). – Gleichzeitig aber ist dieses Sich-Erinnern auch ein anderes Vergessen, nämlich ein Vergessen der Welt des Gesetzes, der Ratio. Wir können nicht gleichzeitig in beiden Welten existieren. – So erscheint Kafkas Schreiben als eine besondere Einlösung von Kunst als Anamnese (Wiedererinnerung) wie sie Hans-Georg Gadamer etwa in KUNST UND NACHAHMUNG (1967) (vgl. ebd.: 31f) allgemein beschreibt.
  - 3 Kafkas Ästhetik, so interpretiert, ähnelt sehr derjenigen seines tschechischen Zeitgenossen Richard Weiner (1883-1937), wie er sie in seiner Poetik LAZEBNÍK [Der Bader] (1929) entfaltet hat. Der Unterschied zwischen den beiden ist dann in den spezifischen poetischen bzw. rhetorischen Verfahren zu suchen. Als Ausgangspunkt für einen entsprechenden intertextuellen Vergleich würde sich im BADER besonders jene Passage anbieten, die durch das Leitmotiv »Er wohnt im Wunder!« strukturiert wird (vgl. Weiner 1991: 22-34).

Metamorphosen, Vorwelt, Zwischenwelt, in der die Kommunikation der Gesten sich abspielt, unbewusst oder im Staunen. Und erst nachträglich ordnen wir die Gesten, wie alles, in abweisend und einladend, in Gesten des Schreckens oder der Überraschung usw.

Kafka entdeckt die Gesten als eine allgegenwärtige Dimension der Wirklichkeit, die wir in der westlichen Moderne, beherrscht vom unterscheidenden, ordnenden, überschauenden und kontrollierenden Denken, vergessen haben. In anderen Kulturen mag dies anders und die Dimension der Gestenwirklichkeit *bewusster* gegenwärtig sein. Jedenfalls bedient sich Benjamin der Phantasie anderer Kulturen, um sich dem Phänomen zu nähern. So heißt es mit Rückgriff auf Franz Rosenzweig und dessen STERN DER ERLÖSUNG (1921):

»in China sei der innere Mensch ›geradezu charakterlos; der Begriff des Weisen, wie ihn klassisch ... Kongfütse verkörpert, wischt über alle mögliche Besonderheit des Charakters hinweg; er ist der wahrhaft charakterlose, nämlich der Durchschnittsmensch ... Etwas ganz anders als Charakter ist es, was den chinesischen Menschen auszeichnet: eine ganz elementare Reinheit des Gefühls.« Wie immer man es gedanklich vermitteln mag – vielleicht ist diese Reinheit des Gefühls eine ganz besonders feine Waagschale des gestischen Verhaltens – in jedem Fall weist das Naturtheater von Oklahoma auf das chinesische Theater zurück, welches ein gestisches ist. Eine der bedeutsamsten Funktionen dieses Naturtheaters ist die Auflösung des Geschehens in das Gestische.« (Ebd.: 418; Hervorhebung F. Ch.)

Oder:

»wie bei Greco – der der Schutzpatron der Expressionisten war – bleibt das Entscheidende, die Mitte des Geschehens die Gebärde. Gebückt vor Schrecken gehen die Leute, die den Schlag ans Hoftor vernommen haben. So würde *ein chinesischer Schauspieler* den Schrecken darstellen, aber niemand zusammenfahren.« (Ebd.: 419; Hervorhebung F. Ch.)

Mit Rückgriff auf (Rosenzweigs) China versucht Benjamin eine andere Haltung der Wahrnehmung (u.a. gegenüber den Werken Kafkas) zu etablieren, die auf das Gestische fokussiert ist und das Gestische einer »elementaren Reinheit des Gefühls« entspringen lässt. Was die Bedeutung dieser Reinheit ist, wird an der Stelle nicht explizit erklärt; sie scheint mir dabei in einer negativen Qualität, nämlich in einer *Reinheit von Reflexion* zu bestehen.<sup>4</sup> Darüber hinaus schlägt Benjamin, wenn er in beiden

---

4 So wäre die reine Geste reflexions*vergessen*. Damit deutet sich an, dass der Begriff des Vergessens bei Benjamin komplex zu bewerten ist: Einmal entsteht durch das Vergessen eine Schuld, dann wieder bietet das Vergessen eine Perspektive auf Gnade (vergleiche die



Zitaten auf China zu sprechen kommt, sofort die Brücke zur Kunst. Er identifiziert unbekümmert, *traumwandlerisch* sozusagen, Kafkas Kunst mit der Chinas: das Naturtheater von Oklahoma ist das chinesische Theater.<sup>5</sup>

Die Gesten entstehen nicht durch Reflexion, und auch unsere spontane Reaktion auf sie besteht nicht im Überlegen. Gesten begegnen. Wir mögen sie unbewusst, flüchtig oder gebannt wahrnehmen, die unmittelbare Begegnung ist eine Kommunikation zwischen Ich und Du, nicht zwischen Ich und Es. Die Gesten können deshalb Geistern verglichen werden. Sie sind bestimmt, dieses-da, sie können hernach einem Typus zugeordnet werden, aber für sich haben sie keine Struktur, höchstens einen *Namen*. – Noch mehr am Anfang des Essays bemerkt Benjamin, Kafka habe in der Antike jüdische, griechische und *chinesische Ahnen* (vgl. ebd.: 415), am Ende des Textes heißt es dann, wieder mit Rückgriff auf Rosenzweig, vom *chinesischen Ahnenkult* und seiner Affinität zu Kafkas Welt:

»Vergessenheit ist das Behältnis, aus dem die unerschöpfliche Zwischenwelt in Kafkas Geschichten ans Licht drängt. ›Ihm gilt grade die Fülle der Welt als das allein Wirkliche. Aller Geist muß dinglich, besondert sein, um hier Platz und Daseinsrecht zu bekommen ... Das Geistige, insofern es noch eine Rolle spielt, wird zu Geistern. Die Geister werden zu ganz individuellen Individuen, selber benannt und dem Namen des Verehrers aufs besonderste verbunden ... Unbedenklich wird mit ihrer Fülle die Fülle der Welt noch überfüllt ... Unbekümmert mehrt sich hier das Gedränge der Geister; ... , immer neue zu den alten, alle eigenamentlich von einander geschieden.« Es ist nun freilich nicht Kafka, von dem hier die Rede ist – es ist China. So beschreibt Franz Rosenzweig im ›Stern der Erlösung‹ den chinesischen Ahnenkult.« (Ebd.: 430)

---

verschiedenen [scheinbar widersprüchlichen] meist theologisch gefärbten Äußerungen Benjamins zum Vergessen in dem Essay).

- 5 Man könnte hier mit Benjamin vielleicht auch von einem fundamentalen ante-konventionellen Realismus bei Kafka bzw. beim chinesischen Theater sprechen. Die Frage nach authentischer Wirklichkeitserfahrung ist wiederum kennzeichnend für die Ästhetik der Zeit. Vergleiche in diesem Sinne auch Milan Kunderas Urteil über Kafkas Zeitgenossen, den Komponisten Leoš Janáček: »Letzterer hat meiner Meinung nach die bedeutendste Opernästhetik in der Epoche der modernen Kunst geschaffen. [...] er entdeckte für die Oper eine neue Welt, die Welt der Prosa. [...] Ich sagte, er habe die *Welt* der Prosa entdeckt, denn die Prosa ist nicht nur eine vom Vers verschiedene Form der Rede, sondern ein Aspekt der Realität, ihr alltäglicher, konkreter momentaner Aspekt, der im Gegensatz zum Mythos steht.« (Kundera 1994: 127f.)

## EIN MANN VOM LAND REDET ÜBER CHINA

Es heißt, Kafka habe bei seinen Vorgesetzten hohe Achtung genossen, nicht zuletzt, weil er es verstand, (für diese) gute Reden zu schreiben. Und tatsächlich haben wir es im Falle von *BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER* (= BM), 1917 entstanden, 1931 von Max Brod aus dem Nachlass das erste Mal publiziert, mit einer vorzüglichen Rede zu tun. Vorzüglich zunächst einmal deshalb, weil in ihr die Register der rhetorischen Kunst ganz virtuos gezogen werden.

Julius Schoeps, Mitherausgeber der ersten Ausgabe, hatte BM als »Novelle« qualifiziert.<sup>6</sup> Das ist wenig einleuchtend. Nicht nur aus dem Grund, dass die im narrativen Kontext sehr engen Bestimmungen des Genres hier nur mit Mühe oder gar nicht zu identifizieren wären, sondern vor allem deshalb, weil sich der Text nicht einmal als ein epischer bezeichnen lässt. Auch spätere Interpreten hatten ihre Not mit seiner Einordnung. Prosastück, Prosatext, Legende, Zeugnis (»Will ich den Gedankenkreis und die Erlebnisse jener Zeiten vermitteln und begreiflich machen«; *KKAN I* 342), Bericht, Parabel oder Essay sind weiter ins Spiel gebracht worden oder könnten erwogen werden, und sogar der Redner im Text selbst spricht uneindeutig: einmal von einem »Bericht« (u.a. ebd.: 346), einmal von einer »historischen Untersuchung« (ebd.). An letztere Klassifikation werde ich mich im Folgenden tendenziell halten, den Text vorläufig dem Typus der belehrenden Rede zuordnen. Im Kontext von Kafkas Werk rückt BM damit in die Nähe von *BERICHT FÜR EINE AKADEMIE* (1917), *FORSCHUNGEN EINES HUNDES* (1922/1931) oder *JOSEFINE, DIE SÄNGERIN* (1924). Eine definitive Bestimmung des Genres ist in diesem Fall ohnehin nicht zu erwarten, da diese immer schon in einem wechselseitigen Zusammenhang mit der unterlegten Lesart steht und die Gattungsbestimmung sich mit jeder eventuellen Veränderung der Rezeptionshaltung entsprechend wandelt – wenn wir überhaupt von einem stabilen Genre für den ganzen Text ausgehen wollen.

BM ist in jedem Fall ein fiktionaler Text. Er besteht in der Rede eines Mannes, die durch dessen besondere Lebensperspektive und Bedürfnisse geprägt ist. Für die folgende Analyse gilt es diese genau zu rekonstruieren.<sup>7</sup> Auf indirekte Weise, im Laufe seiner Rede, gibt der Mann Informationen über seine Herkunft, Ausbildung, seine Erfahrungen, über seinen Charakter und seine Weltsicht: Wir hören, dass er als

---

6 Nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Beim\\_Bau\\_der\\_Chinesischen\\_Mauer](https://de.wikipedia.org/wiki/Beim_Bau_der_Chinesischen_Mauer) (08.10.2023).

7 In einer biographischen Notiz zu Franz Kafka bemerkt Rainer Stach: »Sein Rat war nicht nur hilfreich, er war auch geprägt von außerordentlicher Empathie. Stets ging Kafka von der Lebensperspektive und den Bedürfnissen des anderen aus, Bedürfnisse, die er sich selbst dann genau vergegenwärtigen konnte, wenn es sich um eine Frau, einen Jugendlichen, oder um einen Menschen mit völlig anderem sozialen und religiösen Hintergrund handelte.« (Stach 2015: 298)

Chinesen auf dem Land, in einer dörflichen Gegend aufgewachsen sei, in vom Zentrum Peking und der Mauer weit entfernten südlichen Regionen. Die Zeit seines Lebens sei im ganzen Land und ihm persönlich durch den staatlichen Plan bestimmt gewesen, eine große Schutzmauer im Norden des Reiches zu bauen.<sup>8</sup> Schon im Kindergarten seien Mauern aus Kieselsteinen gebaut worden, die Bildung des Landes in dieser Zeit und auch sein eigener schulischer Werdegang sei auf das Mauerhandwerk ausgerichtet gewesen. Als Zeitzeuge berichtet er aus der Perspektive von einem, der »mit zwanzig Jahren die oberste Prüfung der untersten Schule abgelegt hatte« (KKAN I 340), der als gelernter Maurer und Vorarbeiter am Mauerbau mitgewirkt hat und hier auch die Möglichkeit hatte, durch das »Menschenmaterial« (ebd.: 355), mit dem er in Fühlung geriet, »durch die Seelen fast aller Provinzen zu reisen.« (Ebd.) Als einer, der beim Mauerbau dabei gewesen ist, hat er in seinem Leben den engeren Horizont seines Dorfes überschritten, ist zur Mauer durch andere Gegenden des chinesischen Reiches gefahren und hat sich »schon teilweise während des Mauerbaus und nachher bis heute fast ausschließlich mit vergleichender Völkergeschichte beschäftigt«. (Ebd.: 348) Der Zeitpunkt der Rede fällt somit in den Lebensabend des Mannes. Er blickt zurück, zurück gekehrt in seine dörfliche Heimat, und fragt sich nun selbst, aus der Perspektive einer gesicherten Existenz<sup>9</sup>, was das war, was er da erlebt hat.

Der Mann dieser Rede ist ein Mann vom Land, ein gewöhnlicher Mann. Häufig wechselt er in seinem Vortrag vom Ich zum Wir, von der individuellen zur kollektiven Perspektive. Während der objektive Bericht sich an die Ich-Perspektive bindet und von dieser ausgeht, deutet sich beim Übergang zum Wir in der Regel eine Emotionalisierung der Rede an. Dies geschieht explizit unter Verwendung des Wortes »Wir«: »Wir – ich rede hier wohl im Namen vieler – haben eigentlich erst im Nachbuchstabieren der Anordnungen der obersten Führerschaft uns selbst kennen-

- 
- 8 Die Inkongruenz zwischen den zeitlichen Dimensionen des historischen Baus der Chinesischen Mauer und Kafkas fiktionalem Mauerbau wird von Vladimir Biti sehr genau nachgerechnet, so dass er zu dem Schluss kommt: »Die chinesische Geschichte wird also stark zusammengedrängt, das Leben des Erzähler-Protagonisten über alle Maße ausgedehnt.« (Biti 2022: 20)
- 9 Benno Wagner hat ganz zurecht auf den in dieser *existentiellen* Hinsicht scharfen Kontrast zu einem weiteren zeitnah entstandenen China-Text Kafkas, nämlich EIN ALTES BLATT (1920), hingewiesen, der eine ganz andere Perspektive (und Rhetorik) nach sich zieht: »Die Weitwinkelperspektive des über das ganze Reich und seine Grenzen hinaus schweifenden Blicks des gebildeten Architekten-Völkerkundlers ist ersetzt durch Nahperspektive des halbgebildeten Augenzeugen, eines Schusters, der aus seinem Laden heraus das orgiastische Treiben der Nomaden auf dem Platz vor dem Kaiserpalast beobachtet und sorgenvoll erörtert.« (Wagner 2010: 250)

gelernt und gefunden [...] für das kleine Amt, das wir innerhalb des großen Ganzen hatten.« (Ebd.: 344) Oder das »Wir« wird implizit gebraucht – und kann sich bis zur Emphase kollektivistischer Vision steigern: »Einheit! Einheit! Brust an Brust, ein Reigen des Volkes, Blut, nicht mehr eingesperrt im kärglichen Kreislauf des Körpers, sondern süß rollend durch das unendliche China.« (Ebd.: 342)

Dieser gewöhnliche Mann vom Land ist also einerseits einer, der sich als Teil des Volkes präsentiert und sich zugleich für diese Volk engagiert, und er ist andererseits einer, der sowohl seine geistig-vernünftige wie seine seelisch-emotionale Existenz in den Vortrag einbringt.

Der Mann vom Land besitzt naturgemäß eine *begrenzte* Perspektive. Begrenzt meint hier zunächst, dass sein Blickwinkel durch die dörfliche Herkunft bestimmt ist. Seine Weltanschauung ist geprägt durch Sitte und Gewohnheit, die das Leben auf dem Dorf grundsätzlich regeln (»ich habe solche Sittenreinheit wie in meiner Heimat kaum jemals angetroffen«; ebd.: 354), und die auch seine phantastischen Vorstellungen und sein Urteil über das ferne Hofleben leiten: »Die kaiserlichen Frauen, überfüttert in seidenen Kissen, von schlaun Höflingen der edlen Sitten entfremdet, anschwellend in Herrschsucht, auffahrend in Gier, ausgebreitet in Wollust, verüben ihre Untaten immer wieder von Neuem« (ebd.: 353). *Begrenzt* dann aber auch in dem abstrakten Sinne, dass die menschliche Verstandeskraft grundsätzlich begrenzt ist, wessen sich der Mann vom Lande, gerade weil er erfahren, belesen und weit gereist ist, durchaus bewusst bleibt, und wozu er sich auch ausdrücklich und in verstärktem Maße selbst bekennt: »Die Grenzen, die meine Denkfähigkeit mir setzt, sind ja eng genug, das Gebiet aber, das hier zu durchlaufen wäre, ist das Endlose.« (Ebd.: 346) – Was ist nun dieses endlose Gebiet, über das dieser einfache Mann nachdenken und reden möchte?

Die »historische Untersuchung« des Maurers folgt einer *argumentativ-thematischen* Entwicklung. Rückblickend auf die angeblich abgeschlossene chinesische Mauer beginnt er mit einer *Beschreibung* des Verfahrens beim Mauerbau, dem Teilmauerbau (ebd.: 337-338). Bei seinen Ausführungen *problematisiert* er dieses Verfahren im Hinblick auf die Funktion der Mauer: »eine solche Mauer kann nicht nur nicht schützen, der Bau selbst ist in fortwährender Gefahr.« (Ebd.: 338) Es folgt eine erste rationale *Erklärung* für das problematische Verfahren: Mit Rücksicht auf die seelische Konstitution der Maurer konnte die Mauer nicht in einem Stück gebaut werden, denn »die Hoffnungslosigkeit solcher fleißigen, aber selbst in einem langen Menschenleben nicht zum Ziele führenden Arbeit hätte sie verzweifelt und vor allem wertloser für die Arbeit gemacht.« (Ebd.: 341) Dann aber wird mit Hinweis auf die *vorausgesetzte* Weisheit der Führerschaft – »in dieser Stube [der Führerschaft] kreisten wohl alle menschlichen Gedanken und Wünsche und in Gegenkreisen alle menschlichen Ziele und Erfüllungen« (ebd.: 345) – gerade diese Lösung des Problems wiederum *problematisiert*. Dabei wird dann auch das Wesen der Führerschaft zur Frage: »wo sie war und wer dort saß, weiß und wußte niemand, den ich fragte«

(ebd.). Durch eine *beispielhafte Erzählung* suggeriert der Redner, dass zwischen der vorausgesetzten idealen Weisheit der Führerschaft und den realen ganz willkürlich entscheidenden Mandarinen des Reiches ein wesentlicher Unterschied bestehen muss (vgl. ebd.: 348). Und dies führt ihn zu dem *Schluss* bzw. der nächsten *Annahme* einer tieferen und ideellen als bloß praktischen und realen *Erklärung* für die Weisheit der Führerschaft und den Mauerbau überhaupt, nämlich zu einer *transzendenten Einsicht*: »Vielmehr bestand die Führerschaft wohl seit jeher und der Beschluß des Mauerbaues gleichfalls.« (Ebd.) Die Entdeckung der Differenz zwischen Realem und Idealem, von sinnlicher Evidenz und unergründlicher Bedeutung, *überträgt* der Maurer-Völkerkundler dann auch auf die Erscheinung des Kaisers, den er von der Instanz des Kaisertums an sich unterscheidet. Vom chinesischen Kaiser und vom chinesischen Volk, dem der Maurer selbst zugehört, wird angenommen, dass sie ohnehin nicht sein können: »Außer den Feldgottheiten und ihrem das ganze Jahr so abwechslungsreich und schön erfüllenden Dienst galt unser aller Denken nur dem Kaiser.« (Ebd.: 349) Weiter berichtet der Maurer dann aber, dass der gewöhnliche Chinese von diesem Kaiser im Genaueren rein gar nichts wisse. Zwar möge der Kaiser ein Mensch sein, wie Du und Ich, die Institution des Kaisertums über jeden Zweifel erhaben, aber wer dieser Kaiser konkret sei, welcher Dynastie er angehöre und worin denn dieses Kaisertum eigentlich bestehe, sei im Volk ganz unbekannt oder man mache sich die geschichtlich unsinnigsten Vorstellungen, denn »[l]ängst verstorbene Kaiser werden in unseren Dörfern auf den Tron gesetzt und der nur noch im Liede lebt, hat vor Kurzem eine Bekanntmachung erlassen« (ebd.: 352). So kommt der Redner zu dem *paradoxen Schluss*: »Wenn man aus solchen Erscheinungen folgern würde, daß wir im Grund gar keinen Kaiser haben, wäre man von der Wahrheit nicht weit entfernt.« (Ebd.: 354) Und also führe das chinesische Volk »ein Leben, das unter keinem gegenwärtigen Gesetze steht und nur der Weisung und Warnung gehorcht, die aus alten Zeiten zu uns herüberreicht.« (Ebd.: 354f.)<sup>10</sup>

In *logischer* Hinsicht kommt die Erörterung des Maurers bis auf jenen letzten mythologischen Befund, der allerdings wiederum durch die rationale Untersuchung des Redners selbst konterkariert wird, zu gar keinem Schluss. Weder die Frage nach

---

10 Letzteres kann mit Mircea Eliade in *KOSMOS UND GESCHICHTE* (1949) schlicht als archaische Weltauffassung verstanden werden, die den Einbruch der Wirklichkeit, das Ereignis, nur insofern wahrzunehmen bereit ist, als es sich der totalitären mythischen Weltsicht einpasst: »Alle Beispiele, die in diesem Kapitel (= I.7. *Die Mythen und die Geschichte*) zitiert werden, machen uns dieselbe ›primitive‹ ontologische Vorstellung deutlich: ein Gegenstand oder eine Handlung werden wirklich nur in dem Maße, wie sie einen Archetyp *nachahmen* oder wiederholen. So wird die Wirklichkeit ausschließlich durch Wiederholung oder Teilhabe erworben; alles, was kein exemplarisches Vorbild besitzt, ist des ›Sinnes entblößt‹, das heißt, es besitzt keine Wirklichkeit.« (Eliade 1949/1994: 48)

dem Sinn der Mauer, dem Grund für den Teilmauerbau, der Notwendigkeit des Kaisertums oder dem Charakter des chinesischen Volkes erhält eine rational beständige Antwort.

Eher schon erfolgreich ist man mit der *thematischen* Bestimmung des ganzen Textes. Die motivische Reihe Mauerbau – Führerschaft – Kaisertum – Volk kann in einem thematischen Sprung<sup>11</sup> einfach unter dem Oberbegriff China zusammengefasst werden. Dieses China ist in *formaler* Rekonstruktion das einzige, das eindeutige Thema der Rede. *Inhaltlich* erweist sich diese Chiffre China allerdings wiederum als leer. Zu groß, zu unendlich vieldeutig ist dieses China. Weder im Ganzen noch in seinen Teilen lässt es sich erfassen: »So groß ist unser Land, kein Märchen reicht an seine Größe, kaum der Himmel umspannt es. Und Peking ist nur ein Punkt, und das kaiserliche Schloß nur ein Pünktchen.« (Ebd.: 350)

Setzt man das übergeordnete Thema China voraus, erweist sich, dass die *Dialektik* der Rede, die logische Betrachtungsweise ihres Gegenstandes, entweder dem Prinzip der metonymischen Verschiebung oder dem der metaphorischen Übertragung gehorcht.

*Metonymische Verschiebungen* haben wir etwa, wenn sich die Untersuchung jeweils vom Mauer- zum Teilmauerbau, vom Kaiser zum Kaisertum wendet, aber auch im Übergang vom Mauerbau zur Frage nach der Führerschaft, von der Führerschaft zum Kaisertum: Es ist, als ob der Mann vom Lande, indem er die verschiedenen Bausteine des chinesischen Reiches abklopft, das für ihn bestimmte Eingangstor in den Sinn oder das Gesetz zu seinem China sucht, aber nicht findet.

Eine *metaphorische Übertragung* können wir etwa da identifizieren, wo der Maurer seine Einsicht in die Differenz der sinnlichen Evidenz und geistigen Unergründlichkeit der Erscheinungen von seiner Behandlung des Problems der Führerschaft auf die Frage nach der Institution des Kaisertums überträgt. – Die *Arten von Erscheinungen* in diesem China können dabei in drei Kategorien eingeordnet werden: 1. Erscheinungen, die zwar nichts zur Lösung des gerade gestellten Problems beitragen, die aber selbstevident sind und das unendlich komplexe Bild von China vermitteln (um das es am Ende geht): Der Lehrer, der seinen Rock lüftet, um gegen die Kieselsteinmauer der Kindergartenkinder zu rennen, die erschöpften Maurer, die auf der Heimreise vom Mauerbau von verdienten Baumeistern mit Wimpeln ausgezeichnet werden, die Priester, die an rauchenden Altären, aktuelle Bekanntmachungen längst verstorbener Kaiser verlesen usw. usw. – ein unendliches Traumband. 2. Erscheinungen, die nach ihrem Grund und nach ihrer Bedeutung befragt werden und eine solche auch zu haben scheinen, die sich bei näherem Hinsehen dann aber auch wieder als zweifelhaft erweisen: Die Mauer ist die Mauer, d.h. sie ist eine Schutzmauer, aber

---

11 Vgl. die fünf Möglichkeiten der thematischen Progression nach Daneš in Eroms (2014: 48f).

da sie durch ein Teilmauersystem erbaut wurde, hat sie viele Lücken, bietet also keinen Schutz, den die Chinesen in dem weiten China ja auch gar nicht benötigen, und ist also keine Mauer. Die Mauer ist keine Mauer, sie ist ein Turm (vgl. ebd.: 343f.), sie ist das Fundament zu einem Turm, aber ein Halb- oder Viertelkreis kann doch nicht das Fundament zu einem Turm sein, also nicht zu einem wirklichen Turm, sondern zu einem nur geistigen Turm. Aber wozu dann eine wirkliche Mauer? Usw. usw. – Die Bedeutungen der realen Erscheinungen erweisen sich alle als immer nur temporär, begrenzt wie die Perspektive des Mannes vom Lande. Sie verschieben sich wie die motivischen Untersuchungsfelder. Und doch kann der Maurer nicht aufhören: »Den Gründen insbesondere der letztern Erscheinungen nachzuspüren, hat mich immer gereizt, reizt mich noch immer« (ebd.: 348). 3. Rein ideelle Erscheinungen (Kaiser, Volk, Führerschaft und Mauer), über die es sich als unmöglich erweist, etwas Bestimmtes zu sagen, ohne die aber die Rede von China schlichtweg unmöglich wäre.

In *ästhetischer*, die Weltwahrnehmung betreffender Hinsicht springt die Darstellung des Maurers zwischen den Dimensionen dieser Erscheinungen also ständig hin und her: Zwischen einer Unzahl von evident-fasslichen, für die logische Untersuchung aber nutzlosen Bildern (»Der lebendige Kaiser aber ein Mensch wie wir, liegt ähnlich wie wir auf seinem Ruhebett, das zwar reichlich bemessen, aber doch vergleichsweise nur schmal und kurz ist.« [Ebd.: 350]) und Erscheinungen, die sich in ihrer Bedeutung immer wieder entziehen (»Der Kaiser als solches allerdings, wiederum groß durch alle Stockwerke der Welt.« (Ebd.): Getrieben von dem Verlangen, *den Fragen nachzubohren* (vgl. ebd.: 342), und beseelt von der Bilderwelt des unendlichen Chinas fließt der Redefluss des Maurers und Völkerkundlers dahin.

## **DIE ENDLOSE REDE VON CHINA**

Die Rede des Maurers fragt die Frage: was ist die Bedeutung und der Sinn dieses Chinas, das ich erlebt habe? Hierbei kommt er im Ganzen zu keinem und bei Teilfragen höchstens zu temporären Schlüssen. Die Chiffre China erweist sich für ihn als unbestimmbar. Bei seiner Untersuchung geht er formal von Tatbeständen und Voraussetzungen aus. Die Erscheinungen ordnen sich – wie oben gezeigt – nach verschiedenen Typen. Der Bericht schreitet im Kontext des übergeordneten Themas China von Motiv zu Motiv nach dem Prinzip der metonymischen Verschiebung voran. Einsichten und Teilschlüsse werden nach dem Prinzip der Metapher von einem Gegenstand auf den anderen übertragen. – Soweit die thematisch-argumentative Analyse.

Nun ist schon des Öfteren festgestellt worden, dass Kafkas Texte die Art ihrer Rezeption vorwegnehmen.<sup>12</sup> Auch in Bezug auf BM kann diese Richtung bemerkt und aufgrund der obigen Themenanalyse näher beschrieben werden.

Die Sekundärliteratur zum Text, soweit ich sie überschaue, folgt insgesamt seiner thematisch-argumentativen Dimension, d.h. sie fragt mit dem Maurer nach der ›eigentlichen‹ Bedeutung der Chiffre China. Während hierbei bis in die 1960er Jahre Ansätze zu einer theologischen Deutung des Dargestellten bestanden,<sup>13</sup> herrscht mindestens seit den 1970er Jahren eine klar sozio-politische Tendenz<sup>14</sup> vor.

Gerhard Neumann z.B. meint in dem von Hartmut Binder 1979 herausgegebenen Kafka-Handbuch, in dem Text gehe es um »die Herausbildung eines sozialen Mythos (des Baus der Chinesischen Mauer) als Identifikationsrahmen einer Volksgemeinschaft«, wobei sich »als eigentliches Problem« »die Vermittlung von individueller und staatlicher Identität heraus[schäle]« (Neumann 1979: 324). Dieses Problem bzw. das von Neumann unterstellte Scheitern der anvisierten Identifikationsstiftung werde im (wiederum) »Mythos« der *kaiserlichen Botschaft* bildlich vor Augen geführt, da diese trotz aller staatlichen Maßnahmen beim Untertanen nicht ankommt, mit dem Effekt, dass sie »individuelle und staatliche Identität gleichzeitig aneinander bindet und ins Unendliche auseinandersprengt.« (Ebd.: 325) Der Grund für die Misere aber sei: »Staatliche und private Identität brechen auseinander, wo Macht ihre Vermittlung regelt.« (Ebd.: 325) – In eigenen Worten zusammengefasst, ist nach Neumann also die Aufschlüsselung der Chiffre China diejenige, dass in einem despotischen System staatliche und individuelle Identität notwendig differieren.<sup>15</sup>

Auf welche Textmerkmale stützt Neumann sich eigentlich bei seiner Auslegung? Mit der Annahme, der Sinn des Mauerbaus diene der Stiftung von Einheit, bezieht er sich auf eine von drei in der Rede des Maurers genannten möglichen Bedeutungszuschreibungen, wobei er diese allerdings einer staatlichen Intention unterstellt, während sie im Text als Erfahrung des begeisterten Maurers selbst präsentiert wird.

---

12 Berühmtes Beispiel dieses Phänomens ist das Gespräch des Gefängnisgeistlichen mit K. über den Sinn der parabolischen Legende VOR DEM GESETZ in dem Roman DER PROCESS, das in der Sekundärliteratur gewissermaßen fortgesetzt wurde und wird. Zuletzt hat Ulrich Stadler in seinem Buch KAFKAS POETIK (2019) dieses Phänomen, bei dem Kafka »die Lesenden in seine Nachfolge einreicht« (ebd.: 42) mittels des Begriffs der Autor-Legende begrifflich näher zu beschreiben versucht (vgl. Stadler 2019: 17-43).

13 Vgl. die Hinweise auf Sokol u.a. bei Neuman (1979: 325) und Wagner (2010: 252).

14 Nach der Einteilung von Kafkas Oeuvre durch Deleuze/Guattari würde sich dadurch amüsanterweise ergeben, dass BM der Gruppe der *Romanschriften* zuzuordnen wäre – ein weiterer Genrevorschlag (vgl. Deleuze/Guattari 2019: 54).

15 Auf die Tendenz dieser Aussage trifft man übrigens öfter – siehe auch die folgenden Ausführungen.



Er ignoriert oder hinterfragt also den Zeugen der Einheit. Die Bedeutung der Chiffre China wird bei ihm in einem Textausschnitt (dem von der kaiserlichen Botschaft) identifiziert, d.h. sie wird metonymisch (synekdochisch; pars pro toto) reduziert bzw. verschoben und anschließend als allgemeines Prinzip auf den gesamten Text zurückprojiziert – sie soll den Schlüssel für die Einführung aller Motive, ihre Aufschlüsselung, geben. Während dem Maurer das Ganze ein Rätsel bleibt, wird bei Neumann aus BM eine (sozial-politische) Allegorie mit festem Sinn. Der Interpret findet seine Antwort auf die Bedeutung von China in der von dem Maurer mitgeteilten kaiserlichen Botschaft, einer Antwort also, die der Maurer selbst schon gegeben haben soll, »ohne daß er sich dessen bewusst wird« (ebd.: 325), denn Neumann meint am Ende, die »Paradoxie seiner [des Maurers] eigener Rede« (ebd.) *erklären* zu können. Neumann interpretiert den Text also aus der Position eines »höheren« Wissens über den Zusammenhang von Macht, Kommunikation und Identität (»die Mauer ist ein Turm«) und überträgt dieses metaphorisch auf den ganzen Text, um dessen paradoxen Charakter aufzuschlüsseln. Damit scheint der Text erledigt.

Bei Rainer Stach, in seiner großen Kafka-Biographie, fällt insbesondere die Bruchstückhaftigkeit der Ausführungen auf – in Entsprechung zu dem Motiv des Teilmauerbaus in BM und in Gegensatz zu der zwar kurzen, aber in ihrem Charakter doch totalen und scheinbar definitiven Ausdeutung von Neumann. Stach meint nämlich erst, dass Genre und Thema schwer zu erkennen seien, gibt gleich anschließend dann aber doch einen entschiedenen Hinweis auf »die Funktion des Kaisers« (Stach 2015: 495), die ausbleibende »Verständigung zwischen Oben und Unten« (ebd.), die besondere Rolle von *EINE KAISERLICHE BOTSCHAFT* (1919), und kommt so scheinbar zu dem alles erklärenden Urteil: »eine weitere Variation seiner wichtigsten Metapher, jener Hierarchie von Instanzen, die sich als undurchdringliches Hindernis zwischen den Menschen und seine Bestimmung schiebt.« (Ebd.) Scheinbar ist diese Bestimmtheit deshalb, weil sofort auf der nächsten Seite ein neuer, ganz anders ausgerichteter Vergleich gezogen wird, nämlich der zwischen dem Verfahren des Teilmauerbaus und Kafkas eigenem Schaffen, womit das Verschiebungsspiel über die Textgrenze hinaus – die Mauer ist eine Schutzmauer, sie ist ein Mittel der Einheit, ein Turm, ein geistiger Turm, ..., die Mauer ist die Metapher eines undurchdringlichen Hindernisses, die Mauer ist Kafkas Werk – nur lustig in eine neue Richtung weiter fortgetrieben wird (und insofern gilt für Stach zumindest: es gibt hier kein »eigentliches Problem«):

»Man denkt hier unwillkürlich an Kafkas Schaffensprozess und an die zahllosen Bruchstücke und Splitter, mit welchen er seine Hefte füllt. Und ist nicht eben *DER PROCESS* auf eben diese Weise entstanden? [...] Und tritt man noch einen Schritt zurück, so zeigen sich die Umrisse eines umfassenden, in Fragmenten und noch mehr in Lücken sich andeutenden Lebens-Werks, eines Über-Baus, den man als »Kafkas Welt« oder »Kafkas Universum« bezeichnet hat.« (Ebd.: 496)

Ähnlich verhält es sich mit Peter-André Alt in dem Kapitel *Exotische Masken* seiner Kafka-Biographie (Alt 2005: 579-582). Hier beginnt er seine näheren Ausführungen zu BM, indem er den gesamten Text zur Allegorie erklärt: »China liefert dem Text die Chiffre für eine Darstellung der zionistischen Diskussion über die Schaffung des Nationalstaats und den Verlust der traditionellen Frömmigkeit.« (Ebd.: 580) Alt geht also vom Ganzen des Textes aus, für den er ein noetisches Prinzip formuliert, das dann metaphorisch auf alle Textteile übertragen werden soll: China ist der Zionismus, entsprechend kann man bei dem chinesischen Ost- und Westheer der Arbeiter an Ost- und Westjuden denken, die durch das gemeinsame chinesische Projekt (die Mauer) erfahrene Einheit ist gleich der neuen Verbundenheit unter den Juden in Hinblick auf das zionistische Ziel (den zu gründenden Staat Israel). Die chinesische »höhere« Idee hinter dem Mauerbau (die Mauer ist ein Turm) entspricht der zionistischen Hoffnung auf eine neue Frömmigkeit, denn sie sei »eine Anspielung auf Herzls Judenstaat mit seinem Postulat der Synthese aus Nationalidee und Glaubensidentität.« (Ebd.: 381) Alt treibt seine Auslegung im Stile einer klassischen Allegorese noch weiter, wenn er außerdem nicht nur den chinesischen Gelehrten, der in der Rede für den Gedanken vom Turmbau steht, mit Theodor Herzl identifiziert, sondern nun auch den Maurer mit der Person Kafkas gleichsetzt. Da dem Maurer nach Alt ein »ironisches« Verhältnis zu den Gedanken des Gelehrten zuzuschreiben sein soll, sei entsprechend Kafka ein skeptisches Verhältnis zur »Siedlerbewegung und deren Auffassung religiöser Praxis« zu unterstellen (vgl. ebd.: 381). Kafka illustriert also nach Alt die zionistische Bewegung nicht nur in einem Bild, er liefert gleichzeitig – so wie z.B. Christus in dem klassischen Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Mt 20,1-16) – einen Kommentar zu der Bewegung. Interessant ist nun weiter, dass Alt nach einem kurzen *Exkurs* (auch dies ein signifikantes Stilmittel des Ausgangstextes, das sich hier gleichsam überträgt) zu einem anderen Text Kafkas neu einsetzt und im Aufweis einer weiteren »sozialpolitischen Sinndimension« BM »zum Spiegel der sinkenden k. u. k.-Monarchie« werden lässt (Alt 2005: 381), um zuletzt den sich ewig entziehenden chinesischen Kaiser noch mit dem Vater Kafkas und Kafkas eigene Perspektive mit der des chinesischen Untertan, d.h. dessen, der nie an sein Ziel (der Vereinigung mit dem Kaiser) kommt, also die Perspektive des »ewigen Sohnes« Franz Kafka mit der des ewigen Juden Ahasver gleichzusetzen (vgl. ebd.: 382). – Man sieht: Nach einem ersten Versuch, die Rede konsequent als Allegorie des Zionismus zu deuten, die immerhin eine temporäre Plausibilität besitzt (wie der Gedanke »die Mauer ist eine Schutzmauer«), gerät die Auslegung in den Strudel immer weiterer und weiterer Verschiebungen und Übertragungen (des »unendlichen Chinas«).

Nun muss das Auffinden immer wieder neuer, mehr oder weniger stimmiger »Sinndimensionen«, aus denen heraus sich die Bedeutung der Chiffre China zumindest temporär und im praktischen Kontext erklärt, die Rede des Maurers semantisch bereichern (oder verdunkeln), insgesamt stellt sich dennoch durch diese Praxis auch ein Eindruck von Beliebigkeit (und damit »Sinnlosigkeit«) ein. Unter dem anderen

Namen der »Vielstimmigkeit« wird diese (semantische) Beliebtheit nun bei Benno Wagner (2010: 250-260) bis zu einem gewissen Grad selbst zum Prinzip erhoben:

»Ihr volles Potential als den Bereich des Ästhetischen überschreitende bzw. entgrenzende Intervention in die Machteffekte der zeitgenössischen Diskurse entfaltet Kafkas Schreibweise erst durch die spezifische Art und Weise, in der sie den Raum einer transtextuellen Vielstimmigkeit eröffnet und bewirtschaftet.« (Ebd.: 257)

Für Wagner ist »beispielsweise das zentrale Element der Schutzmauer (mit all seinen Teilaspekten) als Eingang in [...] einen ›offenen‹, nicht mehr durch die Autorintention begrenzten und geregelten intertextuellen Raum« zu betrachten (ebd.: 257), denn Kafkas Schrift scheine aus nichts anderem zu bestehen »als aus Zitaten und Umschriften der Medien, Diskurse und Texte der Tradition und Gegenwart.« (Ebd.)

Was aus dieser Produktions- bzw. Rezeptionsauffassung folgt, ist freilich auch wieder nichts anderes als Allegorese. Wagner deutet auf metaphorische und metonymische Knotenpunkte zwischen Kafkas Text und verschiedensten anderen Quellen hin. Die Vielstimmigkeit ist insofern eingeschränkt, als Wagner in Übereinstimmung mit der neueren Rezeptionsgeschichte zu BM weiterhin an einer historisch-zeitgenössischen und sozio-politischen Aktualisierung des Textes festhält: Kafka schreibe »über das österreichisch-ungarische Kaiserreich im Zeichen des chinesischen« (ebd.: 255), nur eben in den Horizonten sehr verschiedener Diskurse. Im Einzelnen präsentiert Wagner BM u.a. in vielen Punkten als »Mit- und Widerrede« zu Thomas Hobbes LEVIATHAN (1651) (vgl. ebd. 254f.), er entdeckt »verblüffend präzise Resonanzpunkte« (ebd. 255) im Kontext des zeitgenössischen Nationalitätenstreits (besonders zwischen Tschechen und Deutschen im zeitgenössischen Böhmen) mit seinem Zentralmotiv der Abgrenzung, verweist auf die verschiedenen Verwendungsweisen desselben Motivs (und der zugehörigen Metaphorik vom »Bollwerk« etc.) im Bereich der zeitgenössischen Sozial- und Unfallpolitik (vgl. ebd.: 255ff.) sowie bei Theodor Herzl im JUDENSTAAT (1896) und bei Karl Kraus in DIE CHINESISCHE MAUER (1910).

Und wozu das alles? Wagner antwortet:

»Es [Kafkas Schreiben] schließt sich an die Stigma-Metaphern der Kriegspropaganda an, um diese von *Medien der Dissoziation* (hier: Kultur vs. Barbarei) in *Medien der Assoziation* zu verwandeln – indem gerade die Diskursfigur der Abgrenzung (mit allen ihren internen Verzweigungen) als die gemeinsame Grundlage aller Völker und der Kultur überhaupt wahrnehmbar wird.« (Ebd.: 258)

Die Plausibilität dieses Resümées (wohl aus der Schule Foucaults) mag jeder für sich entscheiden. Festzustellen allerdings ist, dass sich bei so einer starken Schlussthese einerseits die Autor-Intention doch wieder durch die Hintertür einzuschleichen

scheint (vielleicht nicht die Kafkas, aber doch die einer ›obersten Autorschaft‹) und dass es sich andererseits hierbei tatsächlich um ein ›transtextuelles‹ Statement (von Wagner, nicht von Kafka) zu handeln scheint, da ich es so in der Rede des Maurers selbst nicht zu identifizieren wüsste.

Vladimir Biti schließlich betont in den einführenden Passagen seines Beitrags ZENTRUM UND PERIPHERIE. GESCHEITERTE INEINANDERÜBERSETZUNG IN FRANZ KAFKAS *BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER* (2022) die Fragwürdigkeit der bisherigen Deutungsgeschichte und insbesondere auch die von Wagner: »Wagner (2008) versucht ihn politisch zu lesen, bleibt aber früheren Versuchen treu, indem er ihn in eine bestimmte, d.h. österreichisch-ungarische Wirklichkeit ›übersetzt‹. Sobald aber eine Erzählung Kafkas in eine konkrete Wirklichkeit übersetzt wird, tauchen unübersetzte Reste auf.« (Biti 2022: 20) Genau dies aber – eine politische Interpretation, orientiert an den Kafka zeitgenössischen österreichischen Verhältnissen – bildet im Folgenden den Leitfaden seiner eigenen Lektüre (womit sich wiederum die in manchen Passagen von BM forcierte Paradoxie ironischerweise in den sekundären Text übersetzt): »Hätte der erforschte Gegenstand [China] also keinen Bezug zu heimischen politischen Zuständen gehabt, hätte er Kafka kaum interessiert.« (Ebd.: 22) Und tatsächlich deckt sich Bitis Darstellung in Vielem mit dem, was hier schon referiert wurde.

Auch Biti verweist auf historische staatsrechtliche Schriften (diesmal Montesquieu; vgl. ebd.: 20), verweist auf das nahende Ende der Donaumonarchie und die zeitgenössischen nationalen Spannungen zwischen Tschechen und Deutschen (vgl. ebd.: 21), betont den hierarchischen Aufbau des fiktionalen Staates und kommt zu dem Zwischenschluss: »Nicht also der Mauerbau an sich interessierte Kafka, sondern seine Auswirkungen: wie ihn die ›oberste Führerschaft‹ für politische Zwecke einsetzt.« (Ebd.) Von hier aus werden andere Texte Kafkas mit BM gleichgesetzt (*DER PROCESS, ZUR FRAGE DER GESETZE*), historische Maßnahmen Österreichs zur Disziplinierung der Nationen werden referiert (vgl. ebd.: 25), und dann, in der zweiten Hälfte des Beitrags (vgl. ebd.: 26-30), konzentriert sich alles auf die KAISERLICHE BOTSCHAFT bzw. ihren letzten Satz (»Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie [die kaiserliche Botschaft] dir wenn der Abend kommt.« [KKAN I 352]), wobei besonders die Wörter »Du« und »Abend« mit Hilfe von Freud, Adorno und Foucault semantisch schwer belastet werden.

In der Tendenz meint Biti (nach meinem Verständnis) in BM eine Analyse der Logik der Macht vor sich zu haben, bei der ein despotisches System gerade durch seine vollkommene bürokratisch-hierarchische Ausgestaltung (»Jenseits der Vergewärtigung verortet, können sich weder Despot noch seine Untertanen direkt einander vergewissern. Ihre Identität wird durch ihre Stellvertreter vermittelt.« [Biti 2022: 20]) zusehends unfähig und also entmachtet sieht, den eigenen souveränen Willen durchzusetzen, da vereinheitlichend gemeinte Maßnahmen (wie im Falle Österreichs der Eisenbahnbau oder die Schulbildung; vgl. ebd.: 25) einen zunehmend zentrifugalen Effekt erhalten. Das mundtote entmachtete Zentrum wird damit zur

Peripherie, während »am Abend« des Systems die vereinzelt Untertanen zu einer in all ihren Gliedern (»Dus«) souveränen Gemeinschaft erwachen sollen. Dass das möglich sei, beweise die Erzählung selbst, denn »[b]eide Erzähler [der Rahmen- und Parabelerzählung] verwandeln sich von festgenagelten Untertanen in höchst bewegliche Beobachter mit einem souveränen Blick.« (Ebd.: 32)

Hierin unterscheidet sich Biti nun tatsächlich von Wagner, bei ihm wird der Text noch einmal, wie am Anfang unseres Überblicks, auf seinen »wesentlichen« Aspekt, sein »eigentliches Problem« (Neumann) hin befragt. Biti meint, das Eingangstor in die Chiffre China gefunden zu haben: BM ist eine Analyse der Macht und eine »Anleitung« (vgl. ebd.: 32) zur Freiheit – so scheint es.

## CHINA EN PASSANT

In den vorgestellten Analysen und Interpretationen zu BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER schreibt sich die thematisch-argumentative (*Dispositio*) und teilweise auch die spezielle stilistische (*Elocutio*) Rhetorik des Ausgangstextes, die Art und Weise der Rede über die Chiffre China, fort. Alle Interpreten gehen von anfänglichen Hypothesen, einem Metaphernkonzept, für den ganzen Text aus. Wie der Maurer zunächst annimmt, die Mauer sei eine Schutzmauer, heißt es in der Interpretation etwa, unter der Chiffre China werden die Kafka zeitgenössischen österreichischen sozialpolitischen Verhältnisse dargestellt und kommentiert. Um das Metaphernkonzept zu differenzieren, eine engere Bedeutung zu bestimmen, um das »eigentliche Problem« zu formulieren und zu lösen, wird die Gesamtbedeutung auf die Bedeutung einer zentralen Stelle metonymisch verschoben. Wie der Maurer den Sinn der Chiffre China jeweils in einer ihrer wesentlichen Ideen (Mauer, Führerschaft, Kaiser, Volk) zu lokalisieren versucht, wird nun ein entscheidender Satz gesucht (wie »Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie [die kaiserliche Botschaft] dir wenn der Abend kommt.« [KKAN I 352]), ein explizites (die chinesische Mauer) oder ein implizites (unüberwindliche Hindernisse) Motiv zum Schlüsselmotiv erklärt. Und die interpretierte Bedeutung dieser Schlüsselstelle entsprechend (metaphorisch) zur Erklärung für die anderen Elemente der Textstruktur eingesetzt. Die Erklärung kann als definitiv präsentiert werden (Neumann, Biti), kann sich selbst durch alternative Ansätze relativieren (Stach, Alt) oder kann sich auf das grundsätzlich unabschließbare Verfahren selbst beziehen (Wagner). Alle Interpretationen sind auf die Aufschlüsselung der Gesamtbedeutung fokussiert. Die oben gemachte Unterscheidung der Erscheinungen (in ideelle, solche von relativer Bedeutung und in sinnliche Erscheinungen) spielt kaum eine Rolle. Mit Abstand betrachtet und unter der Voraussetzung der relativen Plausibilität aller vorgetragenen Positionen, kann allerdings – teilweise im Gegensatz zum Selbstverständnis der Interpreten, aber in Übereinstimmung mit dem

Maurer – davon ausgegangen werden, dass die Positionen einander aufheben. Wollen wir alle Positionen zusammenfassen, lässt sich nur sagen, dass über die Bedeutung der Chiffre China *nichts Bestimmtes* gesagt werden kann, das semantische Zentrum des Textes ist *leer*.<sup>16</sup>

Diese Leere ist aber nicht gleichzusetzen mit einer formalen Nichtigkeit (wie im Falle einer bloßen Kontradiktion), einer toten Leere. Vielmehr handelt es sich um eine spannende lebendige Leere. Wie diese Spannung erreicht wird und wie der Maurer seine rhetorische Intention, die Chiffre China zur Darstellung zu bringen, am Ende vielleicht doch erreicht, soll im Folgenden durch eine stilistische Betrachtung nahegelegt werden.

Nach meiner Einschätzung können *zwei Stilprinzipien* für die Gestaltung der Rede als dominant betrachtet werden. Zum einen geht es um das schon von Neumann hervorgehobene *Prinzip des Paradoxen*, das die bisher in der Hauptsache besprochene thematisch-argumentative Textschicht oder *das Diskursive* im Text organisiert. In Bezug auf die Hauptmotive der Rede ist ihre Anordnung in (hier im stilistisch engeren Sinne) Paradoxien bisher zumindest schon angedeutet worden: Die Mauer ist eine Schutzmauer – die Mauer hat Lücken und bietet also keinen Schutz; die Führerschaft ist allwissend – die Anordnungen der Führerschaft erscheinen unsinnig (»Bleibt die Folgerung, daß die Führerschaft etwas Unzweckmäßiges wollte. Sonderbare Folgerung, gewiß.« [KKAN I 345]); der Kaiser ist allmächtig (durch seine allmächtige Bürokratie) – der Kaiser kann seine Botschaft nicht vermitteln (wegen dieser Bürokratie); das Volk lebt in absoluter Verehrung des Kaisers – das Volk tut, was es selbst für richtig hält (es lebt nach den eigenen althergebrachten Gesetzen). Die starken Paradoxien, die das Diskursive des Textes strukturieren, bestehen in einander widersprechenden Thesen und werden durch eine *antithetische Anordnung* des Redestoffes auf den verschiedenen Textschichten vorbereitet, d.h. der Text wird vom Stilzug der Polarität geprägt, die sich durch verschiedene Stilelemente konkret am Text nachweisen lässt. Ein solches Stilelement lässt sich etwa in dem Bemühen des Maurers identifizieren, seine Argumentation *transparent* zu gestalten, wenn er ihre Verfahrensschritte explizit formuliert: »Zunächst muss man sich doch wohl sagen, [...]« (ebd.: 343), »*Dadurch also* wird das System des Teilmauerbaus verständlich, [...]« (ebd.: 341; Hervorhebung F. Ch.), während diese transparente Argumentation in deutlichem Kontrast zu den *verwirrenden* Schlüssen, den »sonderbare[n] Folgerung[en]« (ebd.: 345) steht. Weiter kann auf den Gegensatz der Welten in der Rede hingewiesen werden – zwischen den realen Augenzeugenberichten des Maurers (aus seiner Kindheit, vom Mauerbau) und seinen phantastischen Einlassungen (etwa über das Palastleben). Und genauso auf die Unterstreichung der hierarchischen sozialen

---

16 »Ihr müsst nicht fragen, was das soll«, mahnte etwa Tucholsky in der ersten Rezension der STRAFKOLONIE. »Das soll gar nichts. Das bedeutet gar nichts.« (Stach 2015: 406)

Verhältnisse in diesem China, die polare Beziehung zwischen ländlicher Peripherie und kaiserlichem Zentrum, den Widerspruch zwischen der mythischen Zeiterfahrung der Dorfbevölkerung und dem linearen rationalen Zeitbewusstsein des Berichterstatters. Gerade auch der Protagonist selbst ist gespalten: Einmal spricht er als volkstümlicher und engagierter Maurer, einmal als intellektueller Völkerkundler mit objektivem Abstand. Zuweilen kommt die *Antithese* im engeren stilistischen Sinne zur Anwendung: Die kaiserliche Botschaft etwa wird ›mir‹ gesendet – »dem winzig vor der kaiserlichen *Sonne* geflüchteten *Schatten*.« (Ebd.: 351; Hervorh. F. Ch.). Und an manchen Stellen wird die Polarität der Darstellung selbst zum Gegenstand des stilistischen Spiels: »So groß ist unser Land, kein Märchen reicht an seine Größe, kaum der Himmel umspannt es. Und Peking ist nur ein Punkt, und das kaiserliche Schloß nur ein Pünktchen.« (Ebd.: 350) Eine letzte rhetorische Figur, mit der die Relevanz des Stilprinzip des Paradoxen für die Textgestaltung in diesem Beitrag skizziert werden soll, ist die der *Ironie* in der Rede des Maurers. Die Ironie kann in subjektiver Form identifiziert werden, wenn der Maurer etwa das Entsetzen der zeitvergesenen Dorfbewohner über den Ausbruch längst vergangener Kriege schildert, sie tritt aber auch als objektive (dem Redner unbewusste) Ironie auf, wenn der Maurer etwa von den »wahrheitsgetreuen Bildern« der nomadischen Nordländer unschuldig meint: »gesehen haben wir sie nicht.« (Ebd.: 347)

Diesem Stilprinzip des Paradoxen korrespondiert nun ein *zweites gleichermaßen dominantes Stilprinzip*, das in der unter Punkt drei referierten Sekundärliteratur kaum<sup>17</sup> eine Rolle spielt, mit dem wir aber gewissermaßen wieder die Perspektive von Benjamin auf China in Kafkas Werk aufnehmen: das *Stilprinzip des Lebendigen*.

Dieses Stilprinzip wird im Text durch eine Fülle von Stilzügen und Stilelementen realisiert.<sup>18</sup> In makrostilistischer Hinsicht besteht die Rede in einer lebendigen

---

17 Hier ist einschränkend darauf hinzuweisen, dass Wagner (2010: 258f.) im letzten Abschnitt seiner bereits besprochenen Darstellung in Hinblick auf BM auch von einem »für Kafkas Schreiben konstitutive[n] Spannungsverhältnis zwischen positivem Wissen und Intuition, zwischen Empirie und Ekstase« (ebd.: 258) spricht und später davon ableitet: »Will man den Text auf dem Niveau seiner eigenen Funktionslogik, also im engeren Sinne literaturwissenschaftlich erschließen, so käme es darauf an, die beiden in ihm hinterlegten Wahrnehmungsweisen und Wissenstechniken im Hinblick auf das Kaisertum – die transversale des reisenden Beamten und die lokale des Dorfbewohners – miteinander zu verknüpfen.« (ebd.: 258f.) Wie diese intuitive Dorfbewohnerperspektive aber näher zu begreifen ist, wird von ihm nicht dargelegt – tatsächlich folgt sie meines Erachtens dem *Stilprinzip des Lebendigen*.

18 »[...] jedes sprachliche Mittel kann aufgrund seiner Funktion [seinem kommunikativen Effekt] im Text zum Stilelement werden.« (Fix 2003: 51) Der gemeinsame kommunikative

Abfolge aller vier basalen *Vertextungsstrategien*: Beschreibung, Erzählung, Argumentationen und Anweisung.<sup>19</sup> Durch den bunten Wechsel der thematischen Präsentation wird die Rede für den Hörer lebendig, weckt und bindet sein Interesse. Der hier zum Zuge kommende Stilzug der *Varianz* kann genauso in der Mischung der *Stilhöhe beim Wortgebrauch* des Maurers festgestellt werden. Während die Argumentation des Redners sich grundsätzlich einer leicht gehobenen wissenschaftlichen Sprache bedient, wird diese immer wieder entweder durch umgangssprachliche Ausdrücke, also eine niedrigere Ebene des Wortschatzes durchbrochen (»viele, die früher die oberste Höhe der ihnen zugänglichen Ausbildung erreicht hatten, [...] *verlotterten* in Mengen.« Ebd.: 340 [Hervorhebung F. Ch.]) oder aber der Maurer verfällt in einen dichterischen Duktus (vgl. etwa den hymnischen Bericht von der Regeneration der Arbeiter nach ihrer Erschöpfung durch den Teilmauerbau KAAAN I 341f) und übersteigt damit die eigentlich angemessene mittlere Stilhöhe. Dies zieht einen belebenden bis belustigenden Stileffekt nach sich, ein Verfahren, in dem in der zeitgenössischen Literatur u.a. auch Thomas Mann brillierte.<sup>20</sup> Der Stilzug des *Humoresken* kann auch in verschiedenen eingestreuten, bevorzugt dörflichen Anekdoten des Redners (etwa in dem Bericht von dem seinen Rock schürzenden und gegen die Kieselsteinmauer der Kindergartenkinder anlaufenden Lehrer [vgl. ebd.: 340]) oder in dem manieristisch anmutenden Spiel mit der Paradoxie, das der Redner passagenweise treibt (vgl. die Passage über Wissen und Unwissen in Bezug auf die »allerundeutlichste Einrichtung« des Kaisertums [ebd.: 349]), entdeckt werden.

So sehr BM ein gelehrter Vortrag über die Chiffre China ist, so sehr ist er auch eine Selbstdarstellung des Redners. *Subjektivierung* und *Emotionalisierung* sind damit weitere Stilzüge, die im Text dem Stilprinzip des Lebendigen zuarbeiten. Der sachliche Diskurs über die Grundbegriffe Chinas wird immer wieder durch Erinnerungen oder phantastische Vorstellungen des Maurers beispielhaft ergänzt oder unterbrochen, so dass die persönliche Erfahrung und der Charakter des Redners

---

Effekt verschiedener Stilelemente ist ihr Stilzug. »Stilprinzip: Ein S. ist die gemeinsame Funktion verschiedener Stilelemente und Stilzüge.« (Moennighoff 2009: 90)

19 Zu den basalen Vertextungsstrategien vgl. Eroms (2014: 83-110). – Die ersten drei Vertextungsstrategien dürften evident sein, die vierte Strategie der Anweisung lokalisiere ich (ähnlich wie Biti) in der Pointe der kaiserlichen Botschaft (»Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie [die kaiserliche Botschaft] dir wenn der Abend kommt.«; KKAN I 352). – Betrachten wir diese als Anweisung (*Erträume!*) und setzen wir den Akzent unserer Lektüre gerade auf diese Anweisung, ergibt sich für den ganzen Text übrigens auch eine neue Genreperspektive: Er wird für den Leser zum *literarischen Manifest*, zur ästhetisch-poetischen Anweisung, wie mit den Paradoxien der Wirklichkeit umzugehen ist.

20 Vgl. die gelungene Stilanalyse zu DAS GESETZ (1944) von Thomas Mann in Eroms (2014: 240-243).



thematisch werden. Die traumhafte Vorstellung vom Arbeitszimmer der obersten Führerschaft (»In der Stube der Führerschaft [...] kreisten wohl alle menschlichen Gedanken und Wünsche und in Gegenkreisen alle menschlichen Ziele und Erfüllungen, durch das Fenster aber fiel der Abglanz der göttlichen Welten auf die Pläne zeichnenden Hände der Führerschaft.« [Ebd.: 345]) oder die Erinnerung an die Inspektion eines staatlichen Beamten im Dorf (vgl. ebd.: 353f.) sind – je nach Länge – Beispiele für *Exkurse* oder *Digressionen*, die dem Bericht einen emotionell-assoziativen Charakter verleihen. Die Exkurse werden teilweise explizit eingeleitet (»Und wenn ich mir einen solchen Gedanken über die Führerschaft erlauben darf, [...] [ebd.: 348]) und evozieren somit die persönliche *Gesprächsform*, was sich durch eine stellenweise gebrauchte Frage-Antwort-Rhetorik noch verstärkt (»Gegen wen sollte die Mauer schützen? Gegen die Nordvölker.« »Warum [...] verlassen wir die Heimat? Warum? Frage die Führerschaft.« [Ebd.: 347]). Die assoziative Gedankenführung und die imaginierte Gesprächsform verleihen der Rede dieses Redners Engagement, Eindringlichkeit und die Lebendigkeit der *mündlichen Sprache*. Die Wichtigkeit des Emotionellen für das Leben insgesamt wird dabei vom Maurer *eigens hervorgehoben*, wenn er seine Bedeutung gerade auch für die scheinbar entgegengesetzten Bereiche der geistigen Erkenntnis und des Verstandes reklamiert, denn der Bau erfordere »einen im Baufach gebildete[n] Mann, der imstande war, bis in die Tiefe des Herzens *mitzufühlen*, um was es hier ging« (ebd.: 339), Männer, »die sich dem Bau gewissermaßen verwachsen *fühlten*«, und der Völkerkundler bemerkt: »besonders bei dem Mauerbau gab das Menschenmaterial dem *Fühlenden* Gelegenheit, durch die Seelen fast aller Provinzen zu reisen.« (Ebd.: 355; alle Hervorhebungen F. Ch.) – Auch auf mikrostilistischer Ebene, im Rahmen der Satzgrenze, sind Subjektivierung und Emotionalisierung der Rede in Menge nachweisbar. Hier ist besonders an die *Verwendung von Adjektiven* zu denken (etwa an die »kaiserlichen Frauen, *überfüttert* in den seidenen Kissen, von *schlaunen* Höflingen der *edlen* Sitte entfremdet, *anschwellend* in Herrschsucht, *auffahrend* in Gier, *ausgebreitet* in Wollust« [ebd.: 353]), die Verwendung von Vergleichen (Nomaden »wie Heuschrecken«; ebd.: 339), Phraseologismen (einer »Frage nachbohren«; ebd.: 342), Topoi »Das menschliche Wesen, leichtfertig in seinem Grunde, [...] [ebd.: 344]) und bevorzugt dörflichen Metaphernkonzepten, die das Unbegreifliche begreiflich oder in seiner Unbegreiflichkeit erklären sollen (»Peking selbst ist den Leuten im Dorf viel fremder als das jenseitige Leben. Sollte es wirklich ein Dorf geben, wo Haus an Haus steht, bedeckend Felder, weiter als der Blick von unserem Hügel reicht und zwischen diesen Häusern stünden bei Tag und bei Nacht Menschen Kopf an Kopf?« (Ebd.: 354)

Durch die bisher angeführten Stilzüge und -elemente mag ausreichend skizziert sein, wie die Rede des Maurers die lebendige Wahrnehmung affiziert. Diese nicht »diskursive«, sondern »intuitive« Wahrnehmung ist traumhaft, sie bezieht sich auf das

›Bildliche‹ von Situationen,<sup>21</sup> Posen, Konstellationen, Perspektiven,<sup>22</sup> Gesten oder eindrucklichen Bildern im engeren Sinne. Wie schon in vielen der genannten Zitate deutlich wurde, wird durch die lebendige Darstellung der Stilzug der *Anschaulichkeit* forciert. Im Bildlichen der Anschaulichkeit besteht der eigentlich kommunikative Aspekt des Stilprinzips des Lebendigen. Die Dominanz des Stilprinzips der Lebendigkeit führt dazu, dass das Bild nicht einfach in seiner Bedeutung aufgeht. *Das Bild und mit ihm seine intuitive Wahrnehmung gewinnen stattdessen Autonomie*. Hierin ankert Kafkas *Traumpoetik*. – Es gibt weitere Stilmittel in der Rede, die die Anschaulichkeit vergrößern. Solche sind etwa die *detaillierte Beschreibung*, insbesondere da, wo sie für den Sinn des Gesagten gar nicht nötig ist (die *Ausmalung* von Gedanken und Begriffen, etwa statt ›viele Arbeiter: »Tagelöhner aus dem Volk, Männer, Frauen, Kinder, wer sich für gutes Geld anbot« (ebd.: 339) oder – wie man es auch etwa von Heinrich von Kleist kennen mag – *überbordende hypotaktische Satzkonstruktionen*, die die Aufmerksamkeit des Hörers vom Gesamtsinn des Satzes zur Einzelbedeutung der Wörter umorientieren (man denke hier etwa an die Beschreibung der Regeneration der »zu Tode erschöpften« Maurer nach Fertigstellung ihres Teilmauerbaus, die sich über fast 1,5 Seiten in einem einzigen Satz (!) hinzieht [ebd.: 341f]).<sup>23</sup>

Als letztes mag in dieser bloßen Skizze zum Stilprinzip des Lebendigen noch die Bedeutung von *Rhythmus/Intonation*, *Climax* und *Euphonie* angedeutet werden, die den Vortrag des Maurers mit Atem, Puls und Lautempfinden des Hörers koordiniert:<sup>24</sup>

»Der Kaiser, so heißt es, hat gerade Dir [Chiasmus s.u.], dem einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem [Epizeuxis] winzig vor der kaiserlichen Sonne [Antithese s.u.] in die fernste Ferne geflüchteten [Alliteration, Figura etymologica] Schatten [Antithese s.o.], gerade Dir hat der Kaiser [Chiasmus s.o.] [/] von seinem Stérbebett aus eine Bótschaft geséndet.« (Ebd.: 351)

21 Z.B. der gesicherten oder der bedrohten Existenz, des Frei- oder Gefesselt-Seins usw.

22 Vgl. den Versuch von Deleuze/Guattari (2019: 8ff.), Kafkas Ästhetik mittels der Opposition erhobener Kopf/ gesenkter Kopf zu rekonstruieren.

23 Der tschechische Ästhetiker Jan Mukařovský ist dem Spiel mit der Überlastung des Satzsinnens insbesondere in der Literatur der Moderne mittels der begrifflichen Unterscheidung von statischer und dynamischer Bedeutungskonstruktion nachgegangen, etwa in seinem Aufsatz O JAZYCE BÁSNICKÉM [Über die dichterische Sprache] (1940) – vgl. Mukařovský (2007a: 58ff.)

24 Zur allgemeinen Bedeutung der Intonation bei Kafka vgl. auch das Kapitel »Ein Satz« in Kunderas VERRATENEN VERMÄCHTNISSEN (1993) (Kundera 1994: 97-116).

## CHINESISCHE PROVINZEN

Zwei Stilprinzipien regieren also die Rede des Maurers, zwei Denkweisen, zwei Provinzen dieses chinesischen Reiches. Sie sind gleichursprünglich, nicht voneinander abzuleiten. In ihrer Verbindung und ihrer Realisierung durch die genannten Stilzüge, Stilelemente und produzierten konkreten Bilder besteht die Originalität des Textes, seine *semantische Geste* als dasjenige, was die Bedeutungen des Textes organisiert und gleichzeitig dasjenige, was sich diesen Bedeutungen entzieht.<sup>25</sup> In beständigem Wechsel folgt der Redefluss einmal der Logik des Paradoxen, dann wieder der Ästhetik des Lebendigen.

Das Stilprinzip des Paradoxen ordnet die argumentativ-thematische Textschicht, er repräsentiert das diskursive Denken in der Rede. Ziel ist es hier die Chiffre China, d.i. die Welt des Maurers, mittels ihrer zentralen Ideen (Mauer, Führerschaft, Kaiser, Volk), d.i. mit Hilfe von Begriffen, ohne die China undenkbar wäre, in ihrem Sinn zu bestimmen. Die Erfahrung des Maurers ist aber die, dass sich diese Begriffe immer nur paradox bestimmen lassen. So ergibt sich für die Chiffre China ein leeres semantisches Zentrum, das immer nur widersprüchliche semantische Bestimmungen erzeugt – der Text sagt nichts.

Interpretationen oder Analysen, die dem Textdiskurs folgen, die die Chiffre China in ihrem Sinn bestimmen wollen, stoßen auf diese semantische Leere und suchen auf sie eine Antwort. Entweder versuchen sie sie aufzulösen (Neumann, Biti) oder sie füllen sie aus (Alt, Stach) oder sie versuchen sie – transtextuell – zu instrumentalieren (Wagner).

Das Stilprinzip des Lebendigen hingegen zielt auf die Autonomie des Bildes. Bei seinem diskursiven Bemühen produziert der Maurer *en passant* Bilder. Gerade durch die Verzweiflung über die immer wieder neuen paradoxen Schlüsse gewinnen diese

---

25 Der Begriff der semantischen Geste wurde in den 1930er Jahren von Jan Mukařovský als Prinzip der Bedeutungsorganisation im literarischen Kunstwerk in die Literaturtheorie eingeführt. In seinem letzten bedeutenden Beitrag *ZÁMĚRNOST A NEZÁMĚRNOST V UMĚNÍ* [Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit in der Kunst] (1943) unterscheidet Mukařovský eine doppelte Wirksamkeit des Kunstwerks einmal als Werk-Zeichen, einmal als Werk-Ding und erweitert damit auch seinen Begriff der semantischen Geste. Diese erscheint nun einerseits variabel: dasselbe Kunstwerk vermag je nach interpretativer Entscheidung durch verschiedene semantische Gesten begriffen werden, andererseits doppelt wirksam, indem die semantische Geste im Kunstwerk nun sowohl eine semantische wie eine dingliche Wirkung entfalten bzw. eine entsprechende Rezeption erlauben soll (vgl. Mukařovský 2007: 353-388, vgl. Schmid 2019: 89-136). – An diese späte Auffassung von 1943 wurde hier – unter der Voraussetzung einer sowohl diskursiven wie intuitiven Erfahrbarkeit der literarischen Darstellung in Hinblick auf ihre Bildlichkeit – frei angeknüpft.

Bilder eine besondere Dringlichkeit. Es sind traumatische Bilder, Bilder, die sich semantisch nicht auflösen lassen, und die deshalb nicht vergessen werden können. Die Bilder quellen hervor, sie erfüllen den Kosmos dieses China. Diese Bilder sind es, was stehen bleibt, was vor uns, die Leser oder Hörer, hingestellt wird, was uns affiziert. Assoziativ kommen sie aus dem Maurer hervor, und intuitiv werden sie von uns aufgenommen.

Benjamin, der in seiner Kafka-Lektüre besonders diesem zweiten Stilprinzip folgt, erkennt in den Bildern, und nicht im allegorischen Bemühen, das, worum es in diesem Text geht – er nennt es die Gesten. Jedes Bild ist Geste, insofern es sich zunächst selbst darstellt. Darüber hinaus ist der Ehrgeiz jedes literarischen Bildes, authentisch zu sein, zu zeigen,<sup>26</sup> wie es ist. Gerade dieser Ehrgeiz aber korrumpiert in der Regel die Darstellung, macht sie kokett. Vielleicht ist die Eindringlichkeit der Bilder des Maurers gerade dem Bemühen zu verdanken, intentional eigentlich etwas ganz anderes zu verfolgen, nämlich den letzten Fragen nachzuboahren. Seine Bilder entstehen unbewusst, ohne Ehrgeiz, und so stellt er sie vor uns hin, und so gelingt es ihm vielleicht doch, ohne dass er es wüsste, ohne dass wir es unbedingt wüssten, sein China zu erklären, in Gesten, wahren Bildern, in gewöhnlichen Bildern – und wir staunen.

Der Maurer jedenfalls, unser Mann vom Lande, die semantische Geste dieses gesamten Textes, verkörpert beide Prinzipien. Er hält uns gebannt, *den letzten Fragen nachzuboahren* (vgl. ebd.: 342), und er gibt dem »Fühlenden Gelegenheit, durch die Seelen fast aller Provinzen zu reisen.« (Ebd.: 355)

---

26 Die Opposition von »sagen« und »zeigen« ist über Kafka hinaus signifikant für die Weltwahrnehmung in der Moderne; vgl. Ludwig Wittgenstein im TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS (1918): »7. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.« und »6.522 Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.« (Hervorhebung F. Ch.) Und Jan Mukařovský beendet 1939 eine Serie von Analysen über das Werk Karel Čapeks mit der Bemerkung: »Úkol básnictví není uvádět veškerenstvo v systém, ale odhalovat člověku vždy nově skutečnost; [...]« [Aufgabe der Dichtung ist es nicht, dass All in ein System zu überführen, sondern dem Menschen immer wieder neu die Wirklichkeit zu entdecken.] (Mukařovský 2007: 480; Hervorhebung F. Ch.)

## LITERATUR

- Alt, Peter-André (2005): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: Beck.
- Benjamin, Walter (1991): »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« [1934], in: Ders.: Gesammelte Schriften II.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 409-438.
- Biti, Vladimir (2022): »Zentrum und Peripherie. Gescheiterte Ineinanderübersetzung in Franz Kafkas *Beim Bau der chinesischen Mauer*«, in: *Brücken* 29/2, S. 17-34.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2019): Kafka. Für eine kleine Literatur [1975]. 19. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eliade, Mircea (1994): Kosmos und Geschichte [1949]. Frankfurt a.M.: Insel.
- Eroms, Hans-Werner (2014): Stil und Stilistik. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt.
- Fix, Ulla/Poethe, Hannelore/Yos, Gabriele (2003): Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Frankfurt a.M.: Lang.
- Gadamer, Hans-Georg (1993): »Kunst und Nachahmung« [1967], in: Ders.: Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Gesammelte Werke, Bd. 8. Tübingen: Mohr, S. 25-36.
- Kundera, Milan (1994): Verratene Vermächtnisse. Essays. München: Carl Hanser.
- Moennighoff, Burkhard (2009): Stilistik. Stuttgart: Reclam.
- Mukařovský, Jan (2007): Studie I [Studien I]. Brno: Host.
- Mukařovský, Jan (2007a): Studie II [Studien II]. Brno: Host.
- Neumann, Gerhard (1979): »Beim Bau der Chinesischen Mauer«, in: Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Kröner, S. 324f.
- Schmid, Herta (2019): »Die ›semantische Geste‹ als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus«, in: Dies.: Literatur als Kunst: Studien zum tschechischen Strukturalismus. Hrsg. v. Birgit Krehl. Berlin: Peter Lang, S. 89-136.
- Stach, Reiner (2015): Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Stadler, Ulrich (2019): Kafkas Poetik. Zürich: De Gruyter.
- Wagner, Benno (2010): »Beim Bau der chinesischen Mauer«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 250-260.
- Weiner, Richard (1991): Der Bader. Eine Poetik [1929]. Aus dem Čechischen von Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse.
- Wittgenstein, Ludwig (1994): Tractatus logico-philosophicus [1918]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

## Landarzt vs. Stadtarzt

Anmerkungen zur (Un-)Ordnung in Franz Kafkas *Ein Landarzt*  
und Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*

---

MANFRED WEINBERG

Wie man weiß, fand Franz Kafka seine Erzählung EIN LANDARZT recht gelungen; so schrieb er am 25. September 1917 in sein Tagebuch: »Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie ›Landarzt‹ noch haben, vorausgesetzt, daß mir etwas derartiges noch gelingt (sehr unwahrscheinlich) Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann«. (KKAT 838) Das ist für Kafkasche Verhältnisse eine fast schon euphorische Einschätzung, die sich ja auch der Tatsache ablesen lässt, dass er den Band, in dem die Erzählung erschienen ist, nach ihr benannt hat.

Wenn man allerdings den Anspruch, die Welt »ins Reine, Wahre, Unveränderliche« zu heben, auf die LANDARZT-Erzählung bezieht, gerät man in Schwierigkeiten. Kaum eine Erzählung Kafkas ist von so großen Unstimmigkeiten und radikalen Veränderungen geprägt wie diese; keine widersetzt sich ähnlich hartnäckig einer Ordnung.<sup>1</sup>

---

1 Christian Schärf schreibt, die LANDARZT-Erzählung sei »der schwierigste und dunkelste aller Kafka-Texte« (Schärf 2000: 153). Axel Hecker formuliert: »Frank Kafkas Erzählung ›Ein Landarzt‹ stellt eine besondere Herausforderung für Literaturwissenschaft und Germanistik dar, da sie – mehr als die meisten anderen Erzählungen aus seiner Hand – durch das Hermetische der Komposition und den surrealen Charakter der Handlung sich üblichen Deutungsmustern weitgehend entzieht.« (Hecker 2004: 287) Bei Peter André Alt heißt es: »Die Zeichen, die der Text arrangiert, bleiben [...] ambivalent, weil sie gleitende Verschiebungen durchlaufen, die ihnen stets neue, zuweilen auch widersprüchlich erscheinende Sinnmöglichkeiten erschließen« (Alt 2008: 502).

## UNORDNUNG UND ORDNUNGSVERSUCHE

Ein Landarzt muss eines Morgens dringend zu einem »Schwerkranke[n]« in einem »zehn Meilen entfernten Dorfe« (KKAD 252), doch ist sein Pferd »infolge der Überanstrengung in diesem eisigen Winter [...] verendet« (ebd.: 252f.); das Dienstmädchen versucht vergeblich, Ersatz zu beschaffen. Der Arzt stößt »zerstreut, gequält [...] mit dem Fuß an die brüchige Tür des schon seit Jahren unbenutzten Schweinestalls« (ebd.: 253) (eine unbewusste Geste, deren Folgen sich als ähnlich gravierend erweisen werden wie der SCHLAG ANS HOFTOR im so benannten Tagebuch-Fragment). Im Stall finden sich daraufhin zwei Pferde samt Knecht.<sup>2</sup> Die zehn Meilen zum Dorf überwindet der Arzt, »als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken« (ebd.: 255).<sup>3</sup> Eine Erklärung der Überwindung von zehn Meilen in einem Nu findet sich nicht, es sei denn, man will den Hinweis, dass ihm »Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen dringenden Sausen erfüllt sind« (ebd.), als Verweis auf eine Ohnmacht oder eine andere Trübung des Bewusstseins nehmen.<sup>4</sup> Die Rückfahrt verläuft ganz anders, obwohl der Landarzt sich des gleichen Ausrufs »Munter!« (ebd.: 261) bedient, mit der der Knecht die Pferde zur rasanten Fahrt zum anderen Hof bewegt hatte: »langsam wie alte Männer zogen wir [die Pferde und er; M.W.] durch die Schneewüste« (ebd.). Das hat Folgen, die den Landarzt potenziell zu einem Heimatlosen machen: »Niemals komme ich nach Hause« (ebd.), denkt er.

Soweit die Rahmung der Erzählung, die aus Ankunft und Abfahrt besteht. Im Haus des Kranken stellt der Landarzt zunächst die Diagnose, dass der Junge gesund ist, nur »ein wenig schlecht durchblutet, von der sorgenden Mutter mit Kaffee durchtränkt, aber gesund, und am besten mit einem Stoß aus dem Bett zu treiben« (ebd.: 256). Diese Diagnose hat jedoch nicht lange Bestand. Zwischenzeitlich ist der Landarzt allerdings »irgendwie bereit, unter Umständen zuzugeben, daß der Junge doch

- 
- 2 Im Tagebuch verallgemeinert dies Kafka später: »Hier allerdings gibt es Überraschungen, das muß der trostloseste Mensch zugeben, es kann erfahrungsgemäß aus Nichts etwas kommen, aus dem verfallenen Schweinestall der Kutscher mit den Pferden kriechen.« (KKAT 563) Das »Hier« bezieht sich konkret auf seinen Aufenthalt in Spindlermühle, also auf dem Land.
  - 3 Peter André Alt weist darauf hin, dass es sich um ein »aus Alexander Eliasbergs Sammlung chassidischer Geschichten stammendes Motiv« (Alt 2008: 504) handelt. Es fragt sich allerdings, ob einen das Anführen solcher »Quellen« in der Interpretation wirklich weiterbringt.
  - 4 Man könnte auch von einer Überlagerung der Wahrnehmung durch den Gedanken an Rosa ausgehen. Gerade zum Moment, als »der Wagen [...] fortgerissen« wird, heißt es: »noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechts birst und splittert« (KKAD 255).

vielleicht krank ist« (ebd.: 258).<sup>5</sup> In einer weiteren Wendung wird er dann finden, dass der Junge sterbenskrank sei; wobei er nicht zuletzt eine »handtellergroße Wunde« entdeckt, die lauter Würmer, »an Stärke und Länge meinem kleinen Finger gleich«<sup>6</sup> (ebd.), enthält. Nun glaubt er, dass dem Jungen nicht mehr zu helfen sei.

Auch das Verhalten des Jungen ist uneinheitlich. Zunächst äußert dieser: »Doktor, lass mich sterben.« (Ebd.: 255) Als der Arzt aber zu dem Schluss gekommen ist, dass er tatsächlich sterben wird, flüstert er schluchzend: »Wirst du mich retten?« (Ebd.: 258) Unstimmig ist auch das Verhalten der beiden Pferde, die mitten in der Erzählung ihre Köpfe durch ein Fenster ins Innere des Hauses stecken und »den Kranken betrachten« (ebd.: 256). Rosa, das Dienstmädchen, das er jahrelang »kaum beachtet« hat, nun aber als »schönes Mädchen« (ebd.: 257) erkennt, wird zum Hauptgegenstand der Sorge des Landarzts.<sup>7</sup>

Zuletzt ist auch der Rahmen unstimmig:<sup>8</sup> Wenn die Schlussdiagnose lautet: »Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen« (ebd.: 261), dann liest sich das wie ein Kommentar zum ursprünglichen Anlass seines am Ende wohl endlosen Zugs durch die Schneewüste. Am Anfang der Geschichte aber hatte ja gar keine Nachtglocke geläutet; der Arzt war vorab informiert worden, dass ein Schwerkranker auf ihn wartet. Im Versuch der Kafka-Forschung, die Erzählung zu ordnen, wird auch das immer mal wieder überlesen. So heißt es im LANDARZT-Beitrag von Juliana Blank im von Manfred Engel und Bernd Auerochs herausgegebenen KAFKA-HANDBUCH: »Zwar ist es von Anfang an erklärtes Ziel des Landarztes,

---

5 Die Mutter beißt sich »tränenvoll in die Lippen«, die Schwester schwenkt »ein schwer blutiges Handtuch« (KKAD 257f.).

6 Die Form der »Würmer« (ebd.: 258) bietet sich natürlich für eine psychoanalytische Deutung als Phalli oder »Spermien« (Alt 2008: 506) an. Zudem wird die Wunde, die sich nach Alt als »Bild für das Geschlechtsteil der Frau« (ebd.: 505) lesen lässt, mit dem Dienstmädchen verknüpft, insofern sie als »Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig« (KKAD 258), beschrieben wird. Indem das Wort für die Farbe an den Anfang des Satzes gerückt wird, kommt es durch die Großschreibung zur vollständigen Identität mit dem Namen des Dienstmädchens. Daraus schließen manche Interpreten, dass der Arzt sein Haus gar nicht verlassen habe: die Fahrt führe »von Rosa nur zu Rosa hin[]« (Hiebel 1983: 157); Kremer unterstellt sogar eine Fahrt »im eigenen Hause« (Kremer 1989: 159).

7 Der Wechsel von ihrer bloßen Benennung als Dienstmädchen zum Namen Rosa vollzieht sich bemerkenswerterweise gerade nach dem resp. durch die Vorstellung vom »Übergriff« des Pferdeknechts.

8 Axel Hecker schreibt von einer »Explosion des Rahmens« (Hecker 2004: 302).



dem Ruf der Nachtglocke zu folgen« (Blank 2010: 279) – nur ist eben am Anfang der LANDARZT-Erzählung von der Nachtglocke noch gar nicht die Rede.<sup>9</sup>

Man könnte fortfahren; es finden sich jedenfalls übermäßig viele Unstimmigkeiten für eine so kurze Erzählung. Und diese Erzählung soll (wenn auch nicht voll umfänglich – ›Befriedigung‹ statt ›Glück‹) die Welt »ins Reine, Wahre, Unveränderliche« gehoben haben?

Man kennt solche Unstimmigkeiten natürlich von Kafka. In DAS NÄCHSTE DORF äußert der Großvater, dass das Leben erstaunlich kurz sei und er kaum begreife, »wie ein junger Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, daß [...] schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht« (KKAD 280). In diese Kurzerzählung scheint mir die Forschung allerdings mehr hineingeheimnisst zu haben, als sie enthält. Denn der Grund des Verwunders des Großvaters wird sehr genau benannt: In der Erinnerung drängt sich ihm sein Leben so zusammen, dass er sich wundert, wie man auch nur den Plan eines Ritts ins nächste Dorf haben kann.<sup>10</sup> Die Erzählung sagt also etwas über die Zeitordnung der Erinnerung, nicht über die des Lebens; und auch die Struktur des Raumes sowie die Entfernung zwischen den Orten bleiben im Grunde unerwähnt. Der junge Mensch kann losreiten und ankommen, wie es wohl auch der Großvater einmal getan hat. Dem Alten aber ist das Leben in der Erinnerung so kurz geworden, dass in ihm nicht einmal Zeit für einen Ritt ins nächste Dorf zu sein scheint.

Eine ähnliche, die Unstimmigkeit auflösende einheitliche Hinsicht findet sich im LANDARZT jedoch zunächst nicht. Insofern liegt der Versuch nahe, die Unstimmigkeiten noch präziser zu bestimmen. Ich versuche das in einem Vergleich mit einem anderen Arzt der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts: Fridolin in Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE.

---

9 Noch deutlicher wird diese falsche Zuschreibung in der Formulierung: »Die Verlegenheit des Arztes resultiert aus seiner Unfähigkeit, dem Läuten der Glocke Folge zu leisten, die ihn zur Erfüllung seiner Pflicht [...] ruft.« (Blank 2010: 228)

10 Es heißt wörtlich und eindeutig: »Jetzt in der Erinnerung [Hervorh. von mir; M.W.] drängt es [das Leben; M.W.] sich mir so zusammen, daß ich zum Beispiel kaum begreife [...]« (KKAD 280). Eine präzise Analyse der beiden ganz unterschiedlichen Interpretationen dieser Kurzerzählung durch Walter Benjamin und Bertolt Brecht bietet Mosés (1986).

## LAND VS. STADT

Zunächst: Der ländliche Raum erscheint bei Kafka (nicht nur) in der Erzählung vom Landarzt als ganz anders strukturiert als der städtische bei Schnitzler. Zwar lässt sich die Entfernung zwischen eigenem Hof und Dorf des Schwerkranken genau angeben – »zehn Meilen« –, doch: »starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm« (KKAD 252) und macht diesen undurchdringlich. Dieser Raum ist zudem nicht stabil: Die Hinfahrt vollzieht sich im Nu, als gäbe es keinen räumlichen Abstand; die Rückfahrt, von der unklar bleibt, ob sie überhaupt ans Ziel führt, dauert Ewigkeiten. Die konkrete Berechenbarkeit und Planbarkeit der Fahrt, die sich eigentlich auf Grundlage der genauen Angabe der Entfernung vornehmen ließe, wird somit im Akt der Raumdurchquerung wieder aufgehoben. Ganz anders der Raum in Schnitzlers TRAUMNOVELLE: »Von Fridolins Wohnung in der Josefsstadt nahe dem Allgemeinen Krankenhaus, war es kaum eine Viertelstunde in die Schreyvogelgasse« (Schnitzler 1961: 440)<sup>11</sup>. Dieser geordnete Stadtraum erfährt bei Schnitzler keine Infragestellung.

Schon der Ruf zu einem Schwerkranken ist in der TRAUMNOVELLE viel geordneter:

»Das Dienstmädchen trat ein und meldete, die Hausbesorgerin aus der Schreyvogelgasse sei da, den Herrn Doktor zum Hofrat zu holen, dem es wieder sehr schlecht gehe. Fridolin begab sich ins Vorzimmer, erfuhr von der Botin, dass der Hofrat einen Herzanfall erlitten und sich sehr übel befinde; und er versprach unverzüglich hinzukommen.« (Ebd.: 439)

Auch hinsichtlich des Kranken in der TRAUMNOVELLE herrscht also weit größere Ordnung: Fridolin kennt dessen Erkrankung, weiß um die aktuelle Lage – und als er ankommt, sieht er »sofort, dass er zu spät gekommen ist« (ebd.: 440).

Das Land erscheint im LANDARZT als Raum archaischer Geschlechterrollen. Der Pferdeknecht umfasst das Dienstmädchen »und schlägt sein Gesicht an ihres«, woraufhin ihn der Landarzt ein »Vieh« (KKAD 254) nennt. Während er losfährt, hört er noch, »wie die Tür [s]eines Hauses unter dem Ansturm des Knechts birst und splittert« (ebd.: 255); eine Vergewaltigung wird also als unmittelbar bevorstehend imaginiert. Später fragt sich der Landarzt, wie er Rosa retten könne: »Wie ziehe ich sie unter diesem Pferdeknecht hervor« (ebd.: 256)? Während hier rohe Sexualität vorgeführt wird, findet sich in Schnitzlers TRAUMNOVELLE etwa eine Darstellung der unerfüllten Triebe der Tochter des Gestorbenen, Marianne: ihre Lippen sind »wie von vielen ungesagten Worten schmal« (Schnitzler 1961: 440); ihre Augen glänzen

---

11 Da die TRAUMNOVELLE noch nicht in der Historisch-Kritischen Ausgabe erschienen ist, wird sie nach den GESAMMELTEN WERKEN von 1961 zitiert.

fiebrig. Allerdings verbleiben diese Triebe im Rahmen der bürgerlichen Sitten; und auch die leichte Übertretung der klaren Rollenverhältnisse bleibt dem bürgerlichen Anstand verhaftet. Marianne ringt sich zu einem Geständnis Fridolin gegenüber durch: »ich will in Ihrer Nähe leben« (ebd.: 443) – und schließlich: »Ich liebe dich.« (Ebd.) Fridolin diagnostiziert: »natürlich ist auch Hysterie dabei« (ebd.).

Ähnliches zeigt sich bei Schnitzler im Umgang mit der Natur: Als der Arzt die Fenster öffnet, scheint die Luft, »indes noch wärmer und frühlingshafter geworden, einen linden Duft aus den erwachenden fernen Wäldern mitzubringen« (ebd.), obwohl man gestern Nacht noch im Schneegestöber unterwegs gewesen sei. Die frühlingshaftere Luft steht für das idyllische Naturverständnis der Bürger, wenn das nächtliche Schneegestöber auch andeutet, dass solche Idyllik Entscheidendes ausblendet. Im LANDARZT hört das »starke[] Schneegestöber« (KKAD 252) zwar nach der Ankunft im Dorf auf, doch es herrscht weiter »endlose[r] Winter« (ebd.: 257).

Bei Schnitzler finden sich zudem geordnete Familienverhältnisse: Marianne wird den – ungeliebten – Dozenten für Geschichte an der Wiener Universität, Dr. Roediger, heiraten, der sich bald einstellt und sich ganz der Situation entsprechend benimmt; am Ende werden das auch die erscheinenden Tante und Onkel tun. Bei Kafka gibt es zwar auch eine Kleinfamilie des erkrankten Jungen – Mutter, Vater, Schwester –, doch kommen Dorfälteste und ein »Schulchor mit dem Lehrer« (ebd.: 259) hinzu und vermischen sich mit der Familie. Der Schulchor leitet mit seinem Gesang auch das archaische Ritual an, den Arzt zu entkleiden und ins Bett des Kranken zu legen. Das Lied droht: »Und heilt er nicht, so tötet ihn! / 'Sist nur ein Arzt, 'sist nur ein Arzt.« (Ebd.)

Schnitzler zeigt also in der TRAUMNOVELLE eine vermeintlich geordnete bürgerliche Welt in der Stadt, deren Brüchigkeit allerdings fortgesetzt andeutet wird – etwa in Fridolins Begegnung mit dem ihn anrempelnden Corps-Studenten, mit der Prostituierten Mizzi oder den unerkennbaren Regeln des Maskenballs. Dass DER LANDARZT eben auf dem Dorf und in einer feindlichen Natur spielt, ermöglicht Kafka dagegen, tief in die viel grundsätzlicheren existenziellen Bedingtheiten des Menschen einzudringen und diese auf die für ihn übliche Weise zu zersetzen. Hier gibt es keinen bürgerlich-städtischen Firnis, sondern es herrschen die Urgewalten menschlichen Lebens. Natürlich finden sich auch in der TRAUMNOVELLE radikale Unstimmigkeiten, aber sie sind versammelt in Albertines Traum,<sup>12</sup> also einer markierten Gegenwelt zur geordneten bürgerlichen Welt.

---

12 In der Forschung ist immer wieder auf die ›Traumlogik‹ der LANDARZT-Erzählung hingewiesen worden.

## LEKTÜRESCHLÜSSEL

Die Kafka-Forschung hat mit verschiedenen Leseschlüsseln (humanistischen, theologischen, politischen; vgl. Hecker 2004: 290)<sup>13</sup> versucht, Ordnung in der Erzählung vom Landarzt zu stiften – immer wieder auch mittels psychoanalytischer Kategorien.<sup>14</sup> Da wird dann zwangsläufig der Pferdeknecht zum Es des Landarztes. Dazu passt zwar, dass das Dienstmädchen sagt: »Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Haus vorrätig hat« (KKAD 253), was schon sehr nach Sigmund Freuds im Jahr der Entstehung der LANDARZT-Erzählung gestellten Diagnose, dass das Ich nicht Herr im eigenen Haus sei (Freud 1986: 11), klingt. Zurückhaltender war man bei der Identifizierung eines Über-Ich, wofür mir letztlich aber nur die beiden Pferde in Frage zu kommen scheinen. Diese werden in manchen Interpretationen zwar als Männlichkeitssymbole verstanden, wohl weil sie als »mächtige flankenstarke Tiere« (KKAD 253) eingeführt werden. An anderen Stellen aber werden sie – freilich aus Figurenperspektive – ans Göttliche herangerückt: »in solchen Fällen helfen die Götter, schicken das fehlende Pferd, fügen der Eile wegen noch ein zweites hinzu, spenden zum Übermaß noch den Pferdeknecht« (ebd.: 255f.), äußert etwa der Landarzt, wodurch allerdings auch der Knecht auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt wird. Der Lärm, den die Pferde zwischenzeitlich machen, wird als »höherm Orts angeordnet« (ebd.: 258) benannt. Am Ende werden sie noch einmal deutlich als »unirdische[] Pferde« (ebd.: 261) angesprochen. In der Mitte der Erzählung betrachten sie mit durch die Fenster in den Raum hineingestreckten Köpfen den Kranken, überwachen damit aber auch die Arbeit des Arztes.<sup>15</sup>

Thorsten Valk hat davor gewarnt, dass sich die Erzählung bei einer von der Psychoanalyse inspirierten Interpretation allzu leicht in ein »ödipales Kuriositätenkabinett« (Valk 2003: 352) verwandeln könne. Zudem geht eine solche Lektüre nicht auf: So passen die Tatsachen, dass der Knecht aus einem Schweinestall hervorkriecht,

---

13 Natürlich finden sich – wie bei Kafka-Lektüren üblich – auch solche, die dem Text eine selbstreferentielle Bedeutung zuschreiben. So versteht Walter Busch ihn als »Metaphern-diskurs« (Busch 2004: 36) resp. als »meta-metaphorischen Diskurs« (ebd.: 39). Oliver Jahraus sieht im Landarzt ein Sinnbild des Schriftstellers und die den Kranken umgebende Gemeinschaft als einen Druckapparat auf den Schriftsteller (vgl. Jahraus 2006: 359); der nicht endende Heimweg ist für ihn das »Bild für eine sinnlose Schriftstellerexistenz« (ebd.: 380).

14 Eine solche Lektüre wird durch die Widmung des Erzählbandes – »Meinem Vater« (KKAD 249) – durchaus nahegelegt.

15 Allerdings ließe sich gegen die Deutung der Pferde als Symbole des Über-Ich gerade auch Freuds Diktum, dass das »Verhältnis des Ichs zum Es mit dem des Reiters zu seinem Pferd« (Freud 1974: 514) verglichen werden könne, anführen.

dass er die Pferde »Bruder« und »Schwester« (KKAD 253) nennt und vom Landarzt »Du Vieh« (Ebd.: 254) gescholten wird, nicht zuletzt sein triebhaftes Verhalten, zu seiner Identifizierung als »Es«, nicht aber die Beschreibung, dass er ein »offenes blau-äugiges Gesicht« (ebd.: 253) habe.

Man hat zudem private Anspielungen erkennen wollen: Kafka sei zu der Erzählung möglicherweise durch seinen Onkel Siegfried Löwy inspiriert worden, der in einem kleinen Ort in Mähren als Landarzt arbeitete.<sup>16</sup> Auf intertextuelle Bezüge ist ebenso hingewiesen worden – so etwa zu Walter Hasenclevers expressionistischem Drama DER SOHN, zur ILIAS des Homer (die Pferde des Achill) und zu Kleists MICHAEL KOHLHAAS (das Motiv der Pferde in einem Schweinestall) sowie vielen Weiteren (Shakespeare, Hofmannsthal, Füllbi, Čechov, Flaubert etc.) (vgl. Borgstedt 2010: 67-81). Peter-André Alt erkannte am Ende der LANDARZT-Erzählung den Mythos »vom ewigen Juden Ahasver, der dazu verdammt ist, unerlöst durch die Fremde zu streifen« (Alt 2008. 501).<sup>17</sup> Wirklich weiter hilft das alles nicht, weil es im Stolz auf die vermeintliche Verifizierung eines Einflusses die von Kafka geschaffenen Zusammenhänge aus dem Blick verliert.

Zudem finden sich in der LANDARZT-Erzählung Motive, die sich nicht in eine psychoanalytische Lesart integrieren lassen. Die Unstimmigkeit resp. Unordnung wird etwa ins Soziale transponiert: »in dem engen Denkgebäude des Alten [des Vaters des Patienten; M.W.] wird mir übel« (KKAD 256), denkt der Landarzt. Mit Bezug auf die Familie heißt es: »ja, was erwartet denn das Volk[?]?« (ebd.: 257). Der Landarzt fühlt sich »allen überlegen« und »bleib[t] es auch« (ebd.: 259); am Ende schimpft er, dass »keiner aus dem beweglichen Gesindel des Patienten [...] den Finger« (ebd.: 261) rührt. Zwischendrin erfolgt eine Transponierung des Unstimmigen auch ins Religiöse: »Den alten Glauben haben sie verloren; der Pfarrer sitzt zu Hause und zerzupft die Meßgewänder« (ebd.: 259). Gleichwohl überhöht der Landarzt die Wunde ins Biblische: »Viele bieten ihre Seite an« (ebd.: 260). In der Forschung ist auf Jakobs Wunde aus dem Kampf mit dem Engel (vgl. Emrich 1970:

---

16 Hinsichtlich der Wunde des Jungen wurde auf Kafkas Tagebucheintrag vom 9.10.1911 verwiesen, in dem er die Wunde einer Prostituierten im Bordell schildert: sie zeige »siegellackrote[] Kreise mit erblassenden Rändern und dazwischen Spritzern« (KKAT 72). Außerdem wird aus biographischer Perspektive immer wieder Kafkas Aussage in einem Brief an Max Brod vom 5.9.1917 angeführt: »Auch habe ich es [den Blutsturz vom 13.8.1917 als Folge seiner Lungentuberkulose; M.W.] selbst vorausgesagt. Erinnerst Du Dich an die Blutwunde im »Landarzt?«« (KKAB III 160).

17 Dabei ist die Anspielung auf Ahasver offensichtlich. Die Frage ist eben nur, was sich in der Interpretation damit anfangen lässt.

131) und die Seitenwunde Christi (vgl. Sokel 1964: 280) verwiesen worden.<sup>18</sup> Die Dorfbewohner halten sich derweil an archaische Rituale: »Entkleidet ihn, dann wird er heilen« (KKAD 259). Ganz am Ende findet sich allgemein Kulturkritisches, wenn vom »Froste dieses unglücklichsten Zeitalter« (ebd.: 261) die Rede ist.

## NICHTLINEARITÄT UND DAS FEHLEN EINER ›SPERRKLINKE‹

Andreas Reckwitz hat in einem Essay unter dem Titel DAS ENDE IST ZIEMLICH NAH auf »sozialwissenschaftlich ausgerichtete[] Theorien« hingewiesen, die »seit den 1980er Jahren eine zentrale Eigenschaft komplexer sozialer Zusammenhänge thematisieren: Die Eigenschaft der Nichtlinearität« (Reckwitz 2023). Das meint: »viele kleine Ursachen können kaskadenhaft eine [...] große, womöglich katastrophische Konsequenz haben« (ebd.). Am bekanntesten ist wohl der vom Meteorologen Edward Lorenz schon in den 1970er Jahren ins Spiel gebrachte ›Schmetterlingseffekt‹: der Flügelschlag eines Schmetterlings kann auf der anderen Seite der Welt eine Wetterkatastrophe auslösen. Reckwitz kommentiert, der Alltagsverstand beruhige sich häufig dadurch,

»dass er Stabilität und Chaos einander diametral entgegenstellt: Wenn die Verhältnisse stabil sind, dann scheinen sie weiter vom Zusammenbruch entfernt. Die Theorien der Nichtlinearität behaupten jedoch das Gegenteil: Gerade technische oder soziale Zusammenhänge, in denen scheinbar wohlgeordnet die Rädchen ineinandergreifen, sind äußerst fragil, nur wenige Schritte von der Katastrophe entfernt.« (Ebd.)

Nichts liegt mir ferner, als Kafka wieder einmal hellseherische, die Zukunft vorwegnehmende Fähigkeiten – hier auf sozialwissenschaftliche Theorien der zweiten

---

18 Wie weit der Interpretationshorizont gedehnt werden kann, zeigt sich etwa bei Hans H. Hiebel, bei dem man liest, dass die »unheilbare[] und tödliche[] Wunde [...] [s]eines Erachtens nur eine Metapher für das Eheproblem darstellt« (Hiebel 2015: 138). Für Gerhard Kurz ist sie »ineins Ausdruck erotischen Begehrens und des Todes« (Kurz 1980: 127). Die Reise des Arztes versteht er als »Aufbruch eines Todeswunsches« (ebd.: 124). Weiterhin heißt es bei Kurz: Die bei Kafka häufig auftretenden »Seiten- und Fußwunden zitieren nicht das Hinken des Teufels, sondern das Hinken des klumpfüßigen Ödipus. Sie sind ödipale Wunden« (ebd.: 127). Das mag für die Fußwunden bei Kafka gelten. Was aber hat eine Seitenwunde, von der die LANDARZT-Erzählung berichtet, mit Ödipus zu tun? Nach Hiebel wiederum handelt die ganze Erzählung »von der Macht und Ohnmacht des Arztes, vom nackten Körper und vom Begehren, der symbolischen Kastration und dem Tod« (Hiebel 1984: 34).

Hälfte des 20. Jahrhunderts – zu attestieren. Dennoch sehe ich in der LANDARZT-Erzählung eine literarische Inszenierung solcher Nichtlinearität. »Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen« – oder anders, näher am tatsächlich Erzählten: Einmal ein Pferd für die Fahrt zum Patienten vermisst und schon kann die ganze individuelle und soziale Ordnung zusammenbrechen. So heißt es am Ende der Erzählung:

»Niemand komme ich so nach Hause; meine blühende Praxis ist verloren; ein Nachfolger bestiehlt mich, aber ohne Nutzen, denn er kann mich nicht ersetzen; in meinem Hause wütet der ekle Pferde knecht; Rosa ist sein Opfer; ich will es nicht ausdenken. Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich alter Mann umher.« (KKAD 261)

Wenn die Diagnose eines Umschlagens von vermeintlich stabiler Ordnung in Chaos als Grundmuster der LANDARZT-Erzählung aber nur halbwegs stimmt: Warum sollte sie Kafka auf nur ein Register beschränken? Warum sollten sich in dieser Perspektive (im Sinne der Psychoanalyse gedeutetes) Individuelles, Soziales, Religiöses und Kulturelles gegenseitig ausschließen? Wird nicht die Schilderung der nur vermeintlichen Ordnung der Welt durch die Vielzahl der Register nur noch angemessener?

Andreas Reckwitz hat für das Unvermögen, sich auf das Nichtlineare einzulassen, auch »traditionsreiche[] sozialwissenschaftliche[] und philosophische[] Grundannahmen« (Reckwitz 2023) verantwortlich gemacht – unter anderem die Metapher der »Sperrklinik«: »Seien Demokratie, Marktwirtschaft und Multilateralismus einmal installiert, dann wirke gleichsam der Effekt einer Sperrklinik, der vor dem Rückfall schütze.« (Ebd.) Vor diesem Hintergrund wird die Diagnose relevant, dass sich im LANDARZT häufig das Bild des Sich-Öffnens findet: der Schweinestall öffnet sich nach einem unbewussten Stoß des Landarztes, die von Rosa verschlossene und mit einer Kette gesicherte Tür des Hauses öffnet sich dem »Ansturm des Knechtes« (KKAD 255), die Wunde hat sich vor den Augen des Arztes »aufgetan« (ebd.: 258); die »Gäste« kommen »durch den Mondschein der offenen Tür« (ebd.) in das Zimmer des Kranken. Oder (ganz zu Beginn): Es ist, »als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken« (ebd.: 255). Anders gesagt: In Kafkas Text gibt es keine »Sperrkliniken«; das sich Öffnende steht vielmehr für die dauernde Möglichkeit eines Umschlags von vermeintlicher Ordnung in Unordnung.

Dazu passt im Übrigen auch die Diagnose, dass es in der LANDARZT-Erzählung keinerlei Absätze gibt, worauf in den Interpretationen befremdlicherweise nur selten hingewiesen wird. Der Text ist nicht unterteilt: er zeigt keine Abgrenzungen, hinter

die dann nicht mehr zurückzugehen wäre.<sup>19</sup> Nichts ist in ihr ›geschlossen‹, alles im Fluss.<sup>20</sup>

## NOCH EINMAL: LAND VS. STADT

Dies bildet auch eine entscheidende Differenz zum Stadtarzt Fridolin aus Schnitzlers TRAUMNOVELLE. Zwar verbergen sich auch hier unter der stabilen bürgerlichen Ordnung Unstimmigkeiten und Infragestellungen, aber sie kommen eben nicht an die Oberfläche, was schon am Anfang programmatisch über das Gespräch von Albertine und Fridolin gesagt wird: Sie gerieten »in ein ernsteres Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen« (Schnitzler 1961: 434). Die Unordnung ist im Verborgenen da, wird sich aber letztendlich nicht Bahn brechen, was das *happy end* der Erzählung erlaubt: Albertine und Fridolin liegen »einander traumlos nah« im Bett – »bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zimmertüre klopfte, und mit den gewohnten Geräuschen von der Straße her, einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann« (ebd.: 503). Trotz aller zwischenzeitlichen Infragestellungen ist die (bürgerliche) Ordnung erhalten geblieben. Wie anders bei Kafka: »Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen« (KKAD 261), und man zieht nackt durch ein endloses Schneegestöber.

Damit Kafka dieses ganz andere Verhältnis von Ordnung und Unordnung erzählen kann, muss er die Handlung aus der Stadt herausverlegen, aufs Land, das ja schon in HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE für eine unbekannte Ordnung steht:

---

19 Die Erzählung ist zudem von einer besonderen Zeitordnung bestimmt: Sie beginnt im Präteritum, schlägt dann bei der Attacke des Pferdeknechts auf Rosa ins Präsens um, das erhalten bleibt, bis der Arzt an seine Rettung denkt, dann geht es wieder weiter im Präteritum, um im letzten Absatz noch einmal ins Präsens zu wechseln.

20 Thomas Borgstedt hat in der LANDARZT-Erzählung ein »kubistisches Erzählen« (Borgstedt 2010) erkennen wollen. »Da sich die Verständnisschwierigkeiten beim *Landarzt* aus erzählerischen Brüchen und Sprüngen ergeben, erscheint die Analogie zu einem kubistischen Erzählen nicht abwegig.« (Ebd.: 619) Dieser Vergleich aber ignoriert die besondere Zeitlichkeit des Textes. Insgesamt bleibt – nach Lessing – ohnehin fraglich, ob sich Merkmale der ›Raumkunst‹ Bild auf die ›Zeitkunst‹ Literatur übertragen lassen. Borgstedt unterstellt, man habe es mit »Linien und Flächen aus Worten« (ebd.) zu tun, obwohl doch literarische Texte nur aus Worten bestehen, die eben keine tatsächlichen Linien und Flächen zu bilden vermögen. Wenn überhaupt scheint mir eine literarische Simulation des Kubismus bei Texten wie Carl Einsteins BEBUQUIN diskutabel, nicht aber für Kafkas LANDARZT-Erzählung.



Eduard Raban fragt sich, im Landstädtchen angekommen, »was besser sei, gleich auszusteigen oder zu warten bis der Wirt zum Wagen komme. Wie der Gebrauch in diesem Städtchen war, das wußte er nicht« (KKAN I 41). Die LANDARZT-Erzählung geht einen Schritt weiter: Selbst der auf dem Land praktizierende Arzt weiß nicht wirklich um die alltägliche Ordnung<sup>21</sup> der Dinge seines eigenen Lebens, die jederzeit in Unordnung umschlagen kann – und das in vielen Registern: individuell, psychisch, sozial, religiös, kulturell. Im Individuellen wird das etwa daran deutlich, dass der Landarzt erst im Nachhinein realisiert, dass Rosa für ihn eine wichtige Person ist; zuvor hatte er sie jahrelang »kaum beachtet« (KKAD 251); sie lebten also ohne Klärung des Verhältnisses nebeneinander her. Ebenso im Sozialen: Zwar ist auch der Landarzt auf dem Hof des Kranken in gewisser Weise ein Fremder, zuletzt bedürfte es dazu aber einer sozialen Struktur, die es erlaubt, ihn als Fremden der eigenen Gruppe gegenüberzustellen;<sup>22</sup> diese ist auf dem Hof nicht zu erkennen: Möglicherweise durch den Rückzug des Pfarrers, der »zu Hause« Meßgewänder zerzupft, sind die Hofbewohner aus einer sozialen Ordnung in eine archaische Unordnung zurückgefallen (oder umgekehrt: weil sie den »alten Glauben [...] verloren« haben, hat sich der Pfarrer zurückgezogen). Jedenfalls gibt es keine geregelte soziale und religiöse Ordnung mehr resp. ein bloßes ›Weiterlaufen‹ einer nicht verstandenen, archaischen Ordnung. Der Arzt ist zwar eine bekannte Gestalt und hat so seinen angestammten Ort, aber nicht zu den Bedingungen der ländlichen Gemeinschaft: »'Sist nur ein Arzt, 'sist nur ein Arzt.«<sup>23</sup> Er ist bereit, diese Rolle mit allen Konsequenzen anzunehmen:

- 
- 21 Es gibt wenige Interpretationen, die die LANDARZT-Erzählung in dieser Weise von ihrer Struktur her entziffern. Eine Ausnahme bildet Lawrence O. Frye, der allerdings eine andere Struktur herausarbeitet: »My own approach is basically structural in nature: I find the text is composed on the principle of a modified self-reiterating structure. The action falls into two scenes, plus denouement (attempted return home). Components of the first scene are reconstructed in the second scene; appearances are new but the mechanics are comparable.« (Frye 1983: 321). In der Folge parallelisiert er entscheidende Tatbestände der von ihm postulierten zwei Teile. Diese Lektüre übersieht meines Erachtens die Absatzlosigkeit der Erzählung; zwei streng aufeinander bezogene Teile wären wohl doch durch einen Absatz getrennt worden.
- 22 Das ist bei der ersten Begegnung des Landarzts mit dem Pferdeknecht anders. In seiner (vermeintlich) geordneten Welt ist dieser rasch als Fremder identifiziert: Nach dem Ausruf »Du Vieh« und der Frage: »Willst Du die Peitsche?«, besinnt sich der Landarzt »gleich, daß es ein Fremder ist; daß ich nicht weiß, woher er kommt, und daß er mir freiwillig aushilft, wo alle anderen versagen« (KKAD 254).
- 23 Das bedingt umgekehrt, dass der Arzt keine Grundlage für ein Gespräch mit der Familie des Patienten findet: »sich mit den Leuten verständigen ist schwer« (KKAD 257).

»verbraucht ihr mich zu heiligen Zwecken, lasse ich auch das mit mir geschehen« (ebd.: 259).

## UNEINDEUTIGKEIT STATT VEREINDEUTIGUNG DURCH ALLEGORESE

Nach meinem Verständnis steht der Kafka-Forschung also in der angemessenen Auseinandersetzung mit der LANDARZT-Erzählung ihr Willen zur Eindeutigkeit entgegen, die aus ihrem Grundmuster der Allegorese stammt: Alles soll sich in einer (und nur einer) Hinsicht enträtseln. So aber kommt man der LANDARZT-Erzählung nicht bei. Die einzige Hinsicht, die sich zur Ordnung anbietet, ist die der umfassenden (möglichen) Unordnung, vor der keine Konstellation gefeit ist. Alles kann im nächsten Moment ganz anders sein, und so geschieht es in der LANDARZT-Erzählung ja auch: Keine Pferde und dann doch welche; ein gesunder Junge, der dann doch sterbenskrank ist; die gleiche Strecke wird auf der Hinfahrt im Nu überwunden und dehnt sich auf der Rückfahrt ins Unendliche.<sup>24</sup> Man kann an die BESCHREIBUNG EINES KAMPFES denken, in der Kafka ja schon früh die Erzählbarkeit eines völlig Ungeordneten erprobt hatte.<sup>25</sup> Der Unterschied aber liegt darin, dass sich diese (jederzeitige

---

24 Hans H. Hiebel schreibt: »Wir haben gesehen: Die Verdichtungen der Erzählung sind so komplex, die Parallelen und Korrespondenzen so vielfältig, die textinternen Beziehungen und logischen Implikationen so vielsinnig, dass man dem Text letztlich, wenn überhaupt, nur in einer Satz-für-Satz-Interpretation gerecht werden kann.« (Hiebel 1984: 149) Dem stimme ich grundsätzlich zu und habe entsprechende Interpretationen von DAS STADTWAPPEN und SCHAKALE UND ARABER vorgelegt (Weinberg 2012 und 2019). Im Text EIN LANDARZT scheint es mir aber noch wichtiger, auf die inhaltlichen Brüche und Verschiebungen zu achten, die sich im ununterbrochenen Fluss dieser Erzählung ereignen.

25 In der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES diagnostiziert der Dicke im Gespräch mit dem Beter bei diesem eine »Seekrankheit auf festem Lande« – und fügt hinzu: »Deren Wesen ist so, daß ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in aller Eile zufällige Namen schüttet« (KKAN I 89). Das benennt den Unterschied zu EIN LANDARZT: Hier scheint zwar auch zunächst alles festgefügt, doch wird dem nicht die Diagnose einer umfassenden und real herrschenden Unordnung entgegengestellt. In der LANDARZT-Erzählung geht es vielmehr um eine vermeintlich feste Ordnung, die jederzeit in Unordnung umschlagen kann. Unordnung erscheint hier jeder Ordnung inhärent, nicht aber die grundsätzliche Verfasstheit der Welt; andernfalls wäre ein vergleichsweise so »ordentliches« Erzählen nicht möglich. In der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES wird die bloß sprachliche Verfasstheit der Welt vorausgesetzt, im LANDARZT dagegen eine Ordnung der Welt und diese immer wieder als nur scheinbare, weil jederzeit veränderliche ausgestellt.

Möglichkeit zur) Unordnung bei der LANDARZT-Erzählung in einem durchaus (oberflächlich) ›ordentlichen‹ Erzählen verbirgt. Während in der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES zwischenzeitlich die Landschaft nach den Phantasien des Erzählers willkürlich verändert wird (und sich so sogar von den physikalischen Gegebenheiten entfernen kann), bleibt hier alles im Rahmen einer Erzählordnung, die sich nur bei näherer Betrachtung als unstimmig erweist. Diese Unstimmigkeit aber bestimmt den Inhalt dieser Erzählung, die den Protagonisten von einer vermeintlichen Ordnung zu deren völliger Abwesenheit führt. Dem kommt jedoch niemand auf die Spur, der sich auf einzelne Inhalte einen allegorischen ›Reim‹ macht.<sup>26</sup> Die Zuordnungen werden dabei, wie bei den vorstehenden Verweisen auf die bisherige Forschung deutlich geworden sein sollte, leicht beliebig und rein assoziativ. Gelegentlich werden die ganz unterschiedlichen Ergebnisse der Interpretationen als Stärke der Kafkaschen Texte behauptet, die eben viele Deutungen zuließen. Dem widerspricht aber, dass jede Deutung für sich behauptet, den richtigen Schlüssel gefunden zu haben. Diese Behauptung wird durch die anderen Deutungen jedoch allemal desavouiert. Es wäre also an der Zeit, sich – wie schon mehrfach ›ausgerufen‹ und, soweit ich sehe, nur selten realisiert – endgültig von der Allegorese als Deutungsmuster der Texte Kafkas zu verabschieden. Dabei gibt es sicher kein patentes Gegenrezept: Man wird sich von den jeweiligen Texten vorgeben lassen müssen, ob eher eine Satz-für Satz-Analyse

---

26 Dies tut in besonderer Weise Marcel Krings in seiner Lektüre der LANDARZT-Erzählung. Zunächst verortet er die Erzählung im Umfeld des Chassidismus, wofür ihm ›Hof, Pferdgespann, Dorf, Kärghlichkeit und bittere[r] Winter‹ einstehen, zudem trage »Kafkas Mediziner [...] wie gläubige Ostjuden einen ›Bart‹« und der Schulchor erinnere »an jiddisch *schul*, also eine Synagoge« (Krings 2017: 48) etc. pp. Die 1:1-Übersetzung von Gesagtem und angeblich Gemeintem ist hier überdeutlich. Am Ende steuert Krings zielsicher auf seine eigentliche Pointe zu: Man habe »den Landarzt nicht allein als medizinischen Ratgeber, sondern als religiösen Retter [...] [gerufen], als jenen jüdischen Heilsbringer, der Messias genannt wird« (ebd.: 60). Zum Entkleiden des Landarztes heißt es: »Der Verweis auf die Evangelien ist klar. Sie berichten, wie man Jesus die Kleider vor der Kreuzigung abnahm und verlorste.« (Ebd.: 64). Das Lied des Schulchors – Anleitung eines atavistischen Rituals – wird zwar danach zitiert; aber dessen Archaik tue nichts zur Sache; der Ritus soll nur an Jesus erinnern. Kurzum: Die Erzählung »parodier[e] Opfertod und Auferstehung« (ebd.: 67) von Christus. Der Landarzt ist also Jesus – das Rätsel ist gelöst. Henriette Herwig dagegen sieht im Gespräch des Arztes mit dem Patienten zwar auch »an den Vers in Jesu Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl« erinnert, schlussfolgert dann aber: Damit nehme »der Arzt als *falscher* Messias [Hervorhebung von mir, M.W., und ein Unterschied ums Ganze zu Krings' Interpretation] eine symbolische Aufwertung der Wunde zur Auszeichnung vor« (Herwig 2017: 512). Warum der Arzt deshalb gleich zum ›falschen Messias‹ werden muss, erschließt sich allerdings ebenfalls nicht wirklich.

naheliegt oder man sich – wie vorstehend – von inhaltlichen und formalen Eigenschaften leiten lassen sollte. Mir scheint jedenfalls in der LANDARZT-Erzählung nichts gewonnen, wenn die Wunde des Patienten immer wieder als (genau und nur) dieses oder jenes Eine identifiziert wird etc. Wichtiger ist in dieser Erzählung das Zusammenspiel von Ordnung und untergründiger Unordnung, die aber jederzeit zur bestimmenden werden kann.

## LITERATUR

- Alt, Peter André (2008): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. 2. Aufl., München: C.H. Beck.
- Blank, Juliana (2010): »Ein Landarzt. Kleine Erzählungen«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, S. 218-240.
- Borgstedt, Thomas (2010): »Kafkas kubistisches Erzählen. Multiperspektive und Intertextualität in *Ein Landarzt*«, in: Irmgard M. Wirtz (Hg.): Kafka verschrieben. Göttingen/Zürich: Wallstein, S. 53-96.
- Busch, Walter (2004): »Die Krankheit der Metaphern. Über die Wunde in Kafkas ›Ein Landarzt‹«, in: Elmar Locher/Isolde Schiffermüller (Hg.): Ein Landarzt. Interpretationen. Bozen: Studienverlag, S. 23-40.
- Emrich, Wilhelm (1957): Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition. Bonn: Athenäum.
- Freud, Sigmund (1974): »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge«, Studienausgabe, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1986): »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: Ders.: Gesammelte Werke, hrsg. von Anna Freud et al., 18 Bde., Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 3-12.
- Frye, Lawrence O. (1983): »Reconstructions: Kafka's *Ein Landarzt*«, in: Colloquia Germanica, Band 16, Nr. 4, S. 321-336.
- Hecker, Axel (2004): »Das Loch der Zeit. Über Franz Kafkas ›Ein Landarzt‹«, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 12, S. 287-326.
- Herwig, Henriette (2017): »Der Hausarzt als ohnmächtiger Heiland in Franz Kafkas Erzählung ›Ein Landarzt‹«, in: Zeitschrift für Allgemeinmedizin 12, S. 511-515.
- Hiebel, Hans H. (1983): Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka. München: Fink.
- Hiebel, Hans H. (2015): »Ein zeitloses Dilemma: Franz Kafkas *Ein Landarzt*«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 45. Jg., 178 (2), S. 132-152.
- Jahraus, Oliver (2006): Kafka – Leben, Schreiben, Machtapparate. Stuttgart: Reclam.
- Kremer, Detlef (1989): Kafka. Die Erotik des Schreibens. Frankfurt a.M.: Philo.

- Krings, Marcel (2017): »Messias-Parodie und Freiheit in der *Landarzt*-Erzählung«, in: Ders.: Franz Kafka: Der ›Landarzt‹-Zyklus. Freiheit – Schrift – Judentum. Heidelberg: Winter, S. 47-71.
- Kurz, Gerhard (1980): Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler, S. 120-131.
- Mosés, Stéphane (1986): »Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten«, in: Ders./Albrecht Schöne (Hg.): Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 237-256.
- Reckwitz, Andreas (2023): »Das Ende ist ziemlich nah«, in: Die Zeit 13/2023. Online: <https://www.zeit.de/2023/13/krisen-katastrophen-film-literatur-theorie>.
- Rösch, Ewald (1973): »Getrübte Erkenntnis. Bemerkungen zu Franz Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*«, in: Rainer Schönhaar (Hg.): Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnungen. Berlin: Schmidt, S. 205-243.
- Hasan-Rokem, Galit (2021): »The Specter of Ahasver«, in: Jewish Quarterly Review 111/2, S. 318-321.
- Schärf, Christian (2000): Franz Kafka. Poetischer Text und Heilige Schrift. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schnitzler, Arthur (1961): Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften, 2 Bände, Band 2. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 434-503.
- Sokel, Walter H. (1964): Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller.
- Valk, Thorsten (2003): »Und heilt er nicht, so tötet ihn!«. Subjektzerfall und Dichtertheologie in K.s Erzählung *Ein Landarzt*«, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 11, S. 351-373.
- Weinberg, Manfred (2012): »Franz Kafkas ›Das Stadtwappen‹ mit Libuše Moníková gelesen«, in: Peter Becher/Steffen Höhne/Marek Nekula (Hg.): Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 299-322.
- Weinberg, Manfred (2019): »Zu Franz Kafkas Erzählung *Schakale und Araber*«, in: Steffen Höhne/Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 281-302.

# Alfred Kubins Bilder zum *Landarzt*

## Grotesker Realismus und künstlerischer Primitivismus in Kafka-Illustrationen der Zwischenkriegszeit

---

CHRISTIAN DROBE

Graphik ist seit jeher die Kunstgattung, die der Literatur am nächsten steht. Sie widmet sich oft kleinen geschlossenen Formen, die einen klugen Einfall, eine Pointe, Moral oder interessante Beobachtung in den Mittelpunkt stellen (vgl. Koschatzky 1980). Dabei greifen graphische Werke häufig zur Illustration eines einzelnen Sachverhalts, eines stillgestellten Moments, dessen Wiedergabe intellektuellen oder schriftstellerischen Tätigkeiten ähnelt (vgl. Lang 2005). Alfred Kubin war ein Meister der Gattung Illustration und galt nicht zuletzt durch seinen Roman *DIE ANDERE SEITE* (1909) als wichtige Doppelbegabung, d.h. als bildender Künstler und Schriftsteller in einem (vgl. Mildenerger/Seemann/Dahme 2021).<sup>1</sup> Seine berühmte *WEBER-MAPPE* in München ließ ihn zum Star der Szene werden. Diese Mappe aus dem Jahr 1903 bündelte die wichtigsten Blätter des Frühwerks und wurde vom befreundeten Verleger und Kunstmäzen Hans von Weber herausgegeben.<sup>2</sup> Die dunklen, grotesken Szenen, die in einem scharfen, akzentuierten Stil gestaltet sind, entfalteten in der Kunstszene in München rasch eine große Wirkung. Im Anschluss an den Symbolismus und die *Décadence* führten sie die Tradition der fantastischen Graphik fort. Der aus Böhmen stammende Kubin, der später dem konservativen Denken nahestand, zog sich trotz seines Erfolges in die ländliche Provinz nach Österreich zurück, nach Zwickledt nahe Passau, wo er den Rest seines Lebens verbrachte (vgl. Peters 2008).

---

1 Vgl. zu Kubins Illustrationen Louis (2009), Marks (1977), Horodisch (1949).

2 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu Kubin exemplarisch: Assmann (2011). Kubins Werke werden sehr häufig auf Ausstellungen gezeigt, wo aber zumeist das bekanntere Frühwerk im Vordergrund steht. Vgl. zuletzt Wipplinger (2022). Große Werkbestände finden sich im Lenbachhaus in München sowie im Landesmuseum Oberösterreich in Linz.

In bewusster Absetzung vom hektischen Großstadtleben pflegte er auf dem Land einen intellektuellen Eskapismus, der zugleich auch mit einem Wandel seines Zeichenstils einherging. Dort entstand das umfangreiche, bis heute wenig beachtete Spätwerk, das besonders nach 1918 mit vielen Literaturillustrationen aufwarten kann, etwa zu Werken von Edgar Allen Poe, Voltaire oder Elias Canetti. Seine Briefwechsel und Texte zeigen dabei eine Leidenschaft für die schwarze Romantik sowie für Okkultes und Esoterisches. Und sie zeigen ein starkes persönliches Interesse an den Texten Kafkas, dessen »Werke«, so schreibt es Kubin im Jahr 1935 in einem Brief an den Künstler Hans Fronius, »noch gar nicht in vollen Massen ihrer Leistung gewertet« (Kubin/Fronius 1999: 24) seien.

Etwa drei Jahre zuvor, gegen Ende des Jahres 1932, schuf Kubin insgesamt sechs Illustrationen zu Kafkas LANDARZT, die allerdings zu Lebzeiten nicht für eine Buchausgabe genutzt und auch nicht in anderer Form als Graphikmappe publiziert wurden. Sie erschienen erst posthum 1997 in einer von Andreas Geyer besorgten Ausgabe von Kurzgeschichten Kafkas (vgl. Geyer 1997). Kubin hatte 1927 mit Begeisterung Kafkas Werke DAS URTEIL sowie DAS SCHLOSS gelesen und erstellte zunächst ohne Auftrag einige Illustrationen zu diesen Texten. 1929 erhielt er schließlich eine entsprechende Order für den LANDARZT, fertigte aber erst 1932 die Illustrationen an (Bozal 2009: 74). In seiner Autobiographie vermerkt Kubin, dass er gern mehr in diesem Kontext gemacht hätte, sich aber damals niemand für das illustrierte Buch interessiert hätte (Kubin 1974: 75f.). Bemerkenswerterweise gibt es, abseits eines spanischsprachigen Aufsatzes von Sela Bozal (2009) und einigen Anmerkungen in Einleitungen zu aktuellen Textausgaben des LANDARZTES, bisher kaum Forschungsliteratur, die sich konkret mit diesen Illustrationen Kubins auseinandersetzt. Dabei ermöglicht eine solche Auseinandersetzung doch zumindest zweierlei: einen Einblick in das Spätwerk des berühmten Graphikers Kubin mitsamt seinen thematischen Setzungen und stilistischen Erwägungen sowie zugleich auch einen erweiterten Blick auf frühe Kafka-Interpretationen und -Aneignungen im Medium der künstlerischen Graphik. Kubins Illustrationen können als durchaus stilprägend und stellvertretend für die künstlerische Kafka-Rezeption im Zentraleuropa der Zwischenkriegszeit gelten.<sup>3</sup> Das gilt paradoxerweise trotz der Tatsache, dass die LANDARZT-Illustrationen

---

3 Kubins Werke zu Kafka lenken damit auch den Blick auf Literaturillustrationen in Zentraleuropa, eine Region, die von nationalen Interessen überschattet wurde und selten vergleichend bearbeitet wird. Tschechen, Polen und andere Minderheiten fühlten sich unter Habsburger oder preußischer Herrschaft über Jahrzehnte und Jahrhunderte unterdrückt, ein Umstand, der im Nationalismus des 19. Jahrhundert unablässig befeuert wurde und immer wieder zu Anfeindungen und Auseinandersetzungen führte. Mit der Neuordnung der zentraleuropäischen Staatenwelt nach 1918 und der Unabhängigkeit vieler Völker der Region wurde das Problem gelindert, aber nicht aus der Welt geschafft. Welche Nation den

zu jener Zeit noch gar nicht veröffentlicht waren. Denn die Graphiker kannten durchaus auch die private und nicht-veröffentlichte Produktion der jeweils anderen, da sie häufig untereinander Blätter zirkulieren ließen. Das kennzeichnete den Austausch der Gleichgesinnten.

## KUBIN UND KAFKA

Zunächst zu den Fakten. Kubin hat Ende September 1911 im Beisein von Max Brod Franz Kafka in Prag getroffen (Zimmermann 2004: 104-111). Das Treffen verlief kurz und beiderseitig wohlwollend, rief aber nur einige wenige Reaktionen in ihren jeweiligen Tagebüchern und Briefen hervor. Kafka verzeichnete die Episode einige Male in seinem Tagebuch, unter anderem am 26. September (vgl. KKAT 40), wo er vermerkt, dass Kubin ihm bei dem Treffen ein Abführmittel empfohlen habe (Federmair 2012: 181). Er gewann wohl keinen besonders guten Eindruck von dem Künstler. Kafka erwähnt außerdem, dass Kubin bei ihrem Treffen eine Anekdote erzählte, deren Sinn oder Witz sich ihm nicht erschlossen habe (Rother 2008: 56). Außerdem reflektiert er die Physiognomie seines Gegenübers.<sup>4</sup> Auch bei Kubin scheinen sich keine großen Sympathien entwickelt zu haben. 1914 schickte Kafka jedoch eine Postkarte an Kubin, in der er Interesse für die Arbeit des anderen bekundet. Die germanistische Forschung hat sich nicht nur aufgrund dieses kurzen Kontakts auf die Beziehungen zwischen den beiden gestürzt. Vor allem der potenzielle Einfluss von Kubins alptraumhaft-dystopischen Roman *DIE ANDERE SEITE* auf Kafkas *DAS SCHLOSS* wurde dabei in den Vordergrund gestellt (vgl. Federmair 2012, Neuhäuser 1998). Wesentliche Elemente wie die bedrängenden Zustände in der Stadt Perle, in

---

jüdischen Schriftsteller Franz Kafka aus Prag für sich vereinnahmen konnte, war heiß umkämpft. Lange fand, bis auf wenige Ausnahmen, keine Rezeption seiner Werke in der tschechischen Kultur statt (Čermák 1969). Die Unterschiede und teils harten Grenzen in der tschechisch-deutschen Literaturwelt der Stadt sorgen bis heute für Diskussionen in der Forschung (vgl. Becher/Knechtel 2010). Trotz vieler Vorurteile, auch im Kreis um Kubin, traten diese Probleme in der gemeinschaftlichen *Res publica literaria* oft in den Hintergrund.

- 4 So schreibt er im Tagebuch: »Kubin selbst: sehr stark, aber etwas einförmig bewegtes Gesicht, mit der gleichen Muskelanspannung beschreibt er die verschiedensten Sachen. Sieht verschieden alt, groß und stark aus, je nachdem er sitzt, aufsteht, bloßen Anzug oder Überzieher hat« (KKAT 41). Bemerkenswerterweise ähnelt diese Beschreibung auch derjenigen des Beamten Klamm aus Kafkas *Schloss*, der immer wieder – je nachdem, ob er schläft oder wacht, ins Dorf kommt oder es verlässt, Bier trinkt oder spricht – »ganz anders ausseh« soll (vgl. KKAS 278).



der die Handlung in Kubins Roman zum größten Teil spielt, und die abgründigen, fantastischen Räume des fiktiven Ortes – in dem sich nicht zuletzt auch ein Schloss, das ebenfalls eher abweisend und unergründlich ist, befindet – hätten einen großen Einfluss auf Kafka ausgeübt (vgl. Lehmann 2010). Das kann als ein möglicher Ausgangspunkt der gegenseitigen Beeinflussung verstanden werden, die die beide Werke in die Nähe des anderen rückt<sup>5</sup> und auch noch für die Bearbeitung des *LANDARZTES* prägend ist.

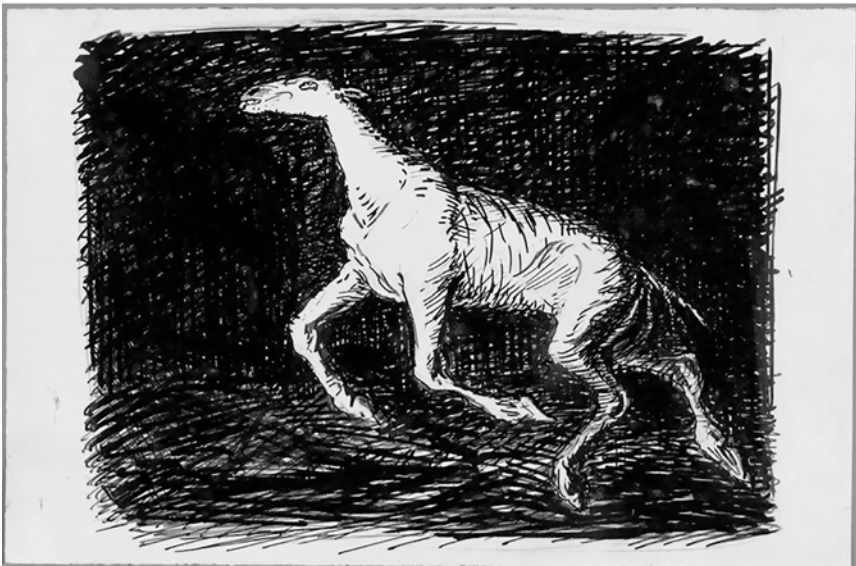
Kubins Roman erzählt die Geschichte der Traumstadt Perle, einer fiktiven Kleinstadt in Asien, eklektisch aus verschiedensten Baustilen zusammengebaut, die ständig im Dunkeln liegt und einer großen Katastrophe entgegengeht. Die Protagonisten, neben dem Erzähler-Ich (der starke Züge von Kubin trägt und als Alter Ego des Künstlers gesehen werden kann) der Amerikaner Herkules Bell und der ominöse Herrscher Patera, versinnbildlichen dabei prototypisch die Auseinandersetzung zwischen dem beginnenden Amerikanismus und dem Kollektivismus im Osten (vgl. Peters 2012). All das geschieht im lebendigen Bild einer traumhaft-verwunschenen Zivilisation, deren Lebensart als durch und durch anachronistisch bezeichnet und die zugleich auch als Ausdruck der grundlegenden Anti-Modernität der Traumstadt – die sich etwa ebenso in ihrer Kleidung, Architektur und Topographie spiegelt – verstanden werden kann. Damit ist sie wohl auch Ausdruck des Konservatismus Kubins. Das Werk arbeitet hierbei mit Versatzstücken der Kunstgeschichte, besonders der Architektur, und hatte gleichzeitig großen Einfluss auf die Fantastik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Erzählstil ist einfach und handlungsreich. Der Inhalt bzw. das Dargestellte erzeugt mittels bekannter literarischer Tropen den Eindruck des Fantastischen: vom spukenden Brunnen über ein rastlos hetzendes Pferd bis zu furchteinflößenden nächtlichen Geräuschen. Es finden sich ebenfalls »kafkaeske« Phänomene wie eine undurchschaubare Bürokratie, eine traumartige Logik der Ereignisse, die sich mit gewohnten kausalen Ordnungen nicht erklären lassen, oder der »Uhrbann« genannte Kult, in dem die Bewohner dem Herrscher Patera die Treue schwören, ohne ihm entkommen zu können.

---

5 Zuletzt erfuhr auch Kafka als Zeichner wieder größere Aufmerksamkeit (Kilcher 2021). Andreas Kilcher konnte aufgrund neu aufgetauchter Zeichnungen aus dem Kafka-Nachlass die Verbindungen des Schriftstellers zur bildenden Kunst auf eine neue Basis stellen. Kafkas Zeichnungen waren nicht nur Beiwerk, sondern stehen nicht zuletzt durch seine breite Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst gleichberechtigt neben den Texten (vgl. Kilcher 2020, Fellner 2014, Kotalik 1994, Rothe 1979 sowie Ladendorf 1961/1963). Stilistisch führen sie durchaus in die Nähe Kubins und des Expressionismus in Prag, sind aber zumeist abstrakter und fragmentarischer geformt. Es besteht hier also eine starke Wechselbeziehung zwischen den Gattungen.

Kubin hat den Roman mit 52 Zeichnungen illustriert, die zumeist dunkle Straßenszenen oder etwa einen grotesken Menschenhaufen zeigen. Diese Blätter visualisieren das dunkle Fatum der Traumstadt. Hinzu kommt das Porträt Pateras als blinder Prophet und andere Einzelszenen. Auch ein Stadtpanorama sowie einen Stadtplan mit Legende hat Kubin entworfen, die zwar nicht direkt den Aufbau einer konkreten Stadt spiegeln, aber auf das Interesse an einer imaginativen Stadtopographie hinweisen. Dazu finden sich Tierszenen mit geisterhaften oder verwirrt umherirrenden Pferden, die entfernt an den LANDARZT denken lassen. Bei den Illustrationen zur ANDEREN SEITE lassen sich Gestaltungselemente wie die dicken Strichhäufungen (LOKOMOTIVE IM SUMPF), die Lichtführung (LATERNE), die mysteriöse Stimmung (LEICHNAM) und das Kreatürliche der dargestellten Figuren (MANN AM SPIESS (DR. LAMPENBOGEN)) sowie das Unheimliche (GEISTERPFERD, Abb. 1) erkennen, die Elemente erahnen lassen, die auch die spätere Bearbeitung des LANDARZTES ausmachen. Die Illustrationen von 1909 stehen mit ihren klar konturierten Linien stilistisch aber noch stärker für das Frühwerk. Außerdem zeigen sie eine größere Reichweite an Bildthemen und Darstellungsweisen als die thematisch engeren Illustrationen zum LANDARZT.

Abb. 1: Kubin: *GEISTERPFERD*, Illustration zu *DIE ANDERE SEITE*, 1909.



Kubin 1909

Es lässt sich nicht nachweisen, dass Kafka den Roman gelesen hat, der Gedanke liegt aber nahe, dass er stark von der geheimnisumwitterten Atmosphäre des Textes vereinnahmt war (Federmair 2012: 181). Das schließt auch Kommentare zu Kubins

Illustrationen zur ANDEREN SEITE aus, auf der Postkarte von 1914 bezieht sich Kafka aber allgemein auf seine Zeichenkunst (ebd.). Außerdem bezieht er sich in einem Brief an seinen Verleger Kurt Wolff in positiver Weise auf Kubin, als es um die in seinen Augen etwas altbackene Illustration für seine Erzählung DER HEIZER geht, die von einem anderen Künstler gewählt wurde und die der von Kafka anvisierten Modernität des Textes entgegenstand (Kilcher 2020: 135).<sup>6</sup> Eine weitere wechselseitige Beeinflussung Kafkas und Kubins ist darüber hinaus nicht zu belegen, nurmehr die Lektüre von Kafkas Werken durch Kubin ab den 1920er Jahren. Es lässt sich festhalten, dass Kubins Roman stark von der düster-zauberhaften Stadtopographie Prags inspiriert war (vgl. auch Cersowsky 1989), spiegelt er doch einige Elemente und Einflüsse zeitgenössischer stadtopographischer Diskurse, die mit der oft als geheimnisvoll und verwunschen dargestellten Großstadt verbunden waren (vgl. Weinberg/Wutsdorff/Zbytovský 2018). Die ersten Skizzen zur ANDEREN SEITE hatte Kubin eigentlich für Gustav Meyrinks DER GOLEM angefertigt, dem später berühmten, fantastischen Prag-Roman. Sie wurden jedoch deshalb nicht für diesen verwendet, weil Meyrink – dessen Roman schließlich erst im Jahr 1915 erschien – in dieser Zeit mit dem Schreiben ins Stocken geriet. Kubin hat dann einige derjenigen Illustrationen, die zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt waren, für seinen eigenen Roman verwendet, den er vergleichsweise rasch in einer Phase der persönlichen Krise niederschrieb.

Diese direkten Bezüge ergeben sich auch aus Kubins böhmischer Herkunft und seinen Aufhalten in der Stadt, aber vor allem durch die Einflüsse der Prager Literatur- und Kunstszene. Wenn sich beides aus der gleichen Wurzel entwickelt hat, Kubins Traumstadt Perle und Kafkas spätere Wortkunst als Surrogate Prags, dann ist das erklärungsbedürftig. Die Gruppe Jung-Prag und das Caféhaus als Treffpunkt der damaligen Subkultur sowie die vielen Wort-Bild-Verhältnisse und intermedialen Beziehungen wurden zuletzt umfassend von Veronika Schmeer untersucht, auf die hier aber nur vereinzelt eingegangen werden kann (Schmeer 2015). Kafkas Nähe zur

---

6 Überhaupt herrschte lange Zeit die Vorstellung, tradiert über Kafkas Freund Gustav Janouch, dass der Schriftsteller aus seiner jüdischen Identität heraus Bildern eher abgeneigt gewesen wäre (Kilcher 2020: 117f.). Janouchs GESPRÄCHE MIT KAFKA, die zuerst auf Tschechisch, dann 1951 auf Deutsch erschienen, basieren auf seinen Notizen, die der Sohn eines Arbeitskollegen Kafkas nach dem Krieg zu einem Buch machte. Sie galten zunächst als glaubwürdige biographische Quelle und wurden aber bald kritischer bewertet. Teilweise wurden dennoch von Janouch ungenaue Einschätzungen Kafkas zu Kunst und Literatur kolportiert. Janouch war allerdings auch derjenige, der Ende der 1920er Jahre Kafka stärker in der tschechischen Kultur und Verlagswelt bekannt machte. Demgegenüber sprach bereits Max Brod recht früh »die Besonderheit des Kafkasche Denkens, das in Bildern, nicht diskursiv vor sich ging« (Brod 1980: 169), an.

Prager Moderne wurde dabei häufig relativiert, da sich der Schriftsteller laut Reiner Stach vor allem sprachlich von der dortigen Literaturszene absetzen würde (Stach 2002: 222; vgl. Federmaier 2012: 181/188). Gerade der Stil der deutschsprachigen Prager Autoren setzte stärker auf Ausschmückungen und dichte Metaphern als der nüchtern-bürokratische Tonfall Kafkas.

Kubins Stadtimago aus *DER ANDEREN SEITE* hingegen lässt auf starke Einflüsse schließen, und zwar auch insofern immer wieder unterschiedliche Grade der Fantastik auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene beobachtet werden können. Ohnehin wechselten die Einflüsse und Rezeptionen der »Prager Moderne« hin und her, wie z.B. Hartmut Binder herausgearbeitet hat, der auf Autoren wie Hermann Ungar oder den Deutschböhmen Johannes Urzidil verweist (vgl. Binder 1988). Unter anderem hat Peter Handke (2000: 11) Kafkas *VERWANDLUNG* als Alt-Prager Schauergeschichte interpretiert. Gleichzeitig sollen die Illustrationen, die Kubin zu Meyrinks *GOLEM* geschaffen hat, dem Schriftsteller schlussendlich doch dabei geholfen haben, sein im jüdischen Viertel Prags spielendes Werk abzuschließen (Binder 2009: 386). Offiziell wurde das Werk aber dann von Hugo Steiner-Prag illustriert. Es lässt sich fragen, ob es eine österreichisch-ungarische Schule der Fantastik gab, der Literaten wie Paul Leppin, Gustav Meyrink und die bildenden Künstler in einen Zusammenhang stellt. Die Schriftsteller Camill Hoffmann oder Victor Hadwiger gehörten beispielsweise zu dem Umfeld der Fantastiker, ebenso der Illustrator Richard Teschner. Auch die tschechischen Literaten der Zeitschrift *MODERNÍ REVUE*, Arnošt Procházka und Jiří Karásek ze Lvovic, standen dem nicht fern. Wie Andreas Kilcher nachgewiesen hat, versuchte Max Brod außerdem eine Zeit lang, Kafka als Zeichner in der tschechischen Kunstszene zu lancieren, vor allem in der Gruppe *OSMA (DIE ACHT)* um Künstler wie Otakar Kubín, Willy Nowak und Bohumil Kubišta (Kilcher 2020: 127). Die Prager Szene erzeugte also, wie vielfach in der Forschung dargestellt wurde, eine große Sogwirkung und stellte sich weniger disparat dar als lange angenommen. Sie befruchtete den Austausch zwischen Kunst und Literatur sowie konkret das intermediale Arbeiten, und fand auch einen Niederschlag in Kafkas Schreiben und Kubins Zeichnen.

## **KUBINS ILLUSTRATIONEN ZU KAFKAS *LANDARZT***

Kafkas Erzählung war zum ersten Mal 1918 in der Zeitschrift *DIE DICHTUNG* erschienen und handelt von einem alten Landarzt, der nachts zu einem Schwerkranken gerufen wird, aber keine frischen Pferde finden kann, um die Strecke zu bewältigen (vgl. zur Deutung des Werks etwa jüngst Krings 2017). Nach einer düsteren Episode mit dem Dienstmädchen Rosa, die er dem Schicksal eines Stallknechts überlassen muss, bringen ihn zwei plötzlich wie zufällig gefundene, unwirklich gesunde Pferde

blitzschnell zu dem Kranken. Der zögernde und wie abwesend wirkende Arzt wird dort aber angesichts einer tiefen Wunde nur den herannahenden Tod des Patienten konstatieren können. Die Dorfbewohner legen den Arzt daraufhin, einer alten Tradition folgend, nackt ins Bett neben den Kranken. Er sagt dem Patienten, dass die Wunde nicht so übel sei und sinnt gleichzeitig darüber nach, wie er aus dieser Situation entkommen könnte. Er flüchtet aus dem Haus, doch die einstmals überirdisch starken Pferde tragen ihn, der halbnackt auf ihnen sitzt, nur noch mit größter Langsamkeit durch die Landschaft. Die Geschichte endet mit resignativen Gedanken über den Zustand bzw. die Gesundheit der Pferde und über Rosa, die er immer noch in den Händen des Knechts weiß. Kafka hat sich biografisch wohl an seinem Onkel Siegfried Löwy orientiert, der als Landarzt auf einem kleinen Dorf in Mähren arbeitete. Die Geschichte kann als Anti-Parabel<sup>7</sup> gelten, die die Geworfenheit des Menschen in ein dunkles Fatum formuliert, dem weder der Kranke, der Landarzt noch Rosa entkommen können. Diese Verlorenheit an ein übermächtiges Schicksal spiegelt sich stark symbolisch aufgeladen in den Pferden.

Kubin besaß scheinbar eine große Affinität zu dieser existenziellen Erzählung, denn er hat sie mit eindringlichen Blättern illustriert, die im Folgenden kurz vorgestellt und analysiert werden sollen. Der groteske Realismus,<sup>8</sup> ein Stil, der sich stark von Kubins Frühwerk unterscheidet, zeigt die zurückgeschraubte Verwendung fantastischer Elemente. Die Blätter präsentieren exemplarische Momente von Kafkas Geschichte, aber nicht notwendig alle entscheidenden Szenen bzw. Details der literarischen Narration, die der Schriftsteller selbst akzentuiert hat. Gegenüber der literarischen Vorlage rückt die Wirkungsabsicht des Illustrators in den Vordergrund. Ihre korrekte Reihenfolge wurde nicht von Kubin bestimmt, da damals keine Publikation zustande kam. Die Abfolge, die Andreas Geyer für seine Ausgabe bestimmt hat, ist also eine nachträgliche. Peter Höfle änderte die Reihenfolge der Bilder geringfügig für seine Ausgabe des *LANDARZTES* für die Insel-Bücherei (vgl. Höfle 2003).

---

7 Daran knüpfen sich in der Forschung Überlegungen zu Kafkas Bildbegriff an, da seine Geschichten häufig die Darstellbarkeit von Ereignisketten verneinen (vgl. Kilcher 2020: 140).

8 Der Begriff des Grotesken lässt sich auf den russischen Theoretiker Michail Bachtin zurückführen, der damit die Lachkultur der Renaissance in Frankreich bei François Rabelais beschreibt (vgl. Bachtin 1987). Dazu gehörten beispielsweise die skatologischen Details, aber überhaupt jegliche Grenzüberschreitungen des guten Geschmacks. Hier wird der Begriff im Sinne eines Realismus ohne Idealisierung verstanden, der zugleich offen ist für Abseitiges. In diesem Sinne fand er mitunter Verwendung in der Forschung zur Literatur des 19. Jahrhunderts (vgl. dazu Günter 2008: 262-286).

Das mutmaßlich erste Blatt der Serie (Abb. 2) zeigt den Landarzt in voller Montur auf einem Pferd, mit Tasche und Brille vor dem Dorf im Hintergrund. Der Auftritt führt den Hauptcharakter mit all seinen Attributen ein und entfaltet eine große emblematische Wirkung, passend für den Auftakt der Serie. Durch das leicht verzerrt dargestellte Gesicht des Landarztes und seine zierliche Armhaltung wird bei Kubin jedoch schon ein erster grotesk-komischer Moment eingeführt. Höfle hat die Szene ganz ans Ende der Bildfolge gestellt, vielleicht um den Landarzt am Ende unerschüttert vom Geschehen und in voller Größe zu zeigen, was jedoch nicht mit der Ereignisfolge von Kafkas Textvorlage übereinstimmt. Die einzige alternative Positionierung des Blattes wäre an zweiter Stelle, wenn der Landarzt laut der Geschichte im Vollbesitz seiner Kräfte auf einem gesunden Pferd zum Kranken reitet. Sela Bozal (2009: 77) hat jedoch den einführenden Charakter des Blattes betont und vorgeschlagen, die Darstellung des Landarztes mit Kubins Selbstporträt als Zeichner in Beziehung zu setzen, das der Künstler zu Beginn seines Romans *DIE ANDERE SEITE* abgedruckt hat. Es zeigt den jungen Künstler mit Stift an einem Stehpult sowie einem umgekehrten Zylinder, also ebenfalls die Attribute seiner Profession bzw. seines Standes. Durch den Vergleich würden sich hier das Erzähler-Ich, also der Landarzt, und das Zeichner-Ich verbinden (auch wenn von einer direkten Identifikation Kubins mit dem Landarzt sicher nicht die Rede sein kann). Mit diesem mutmaßlich ersten Blatt führt Kubin den Protagonisten überlebensgroß und im vollen Besitz seiner Kräfte ein. Damit sorgt er für eine gewisse Fallhöhe für die Ereignisse der restlichen Serie.

*Abb. 2 und 3: Kubins LANDARZT-Illustrationen: die (mutmaßlich) ersten beiden Blätter.*



Kubin 1932

Das zweite Blatt (Abb. 3) zeigt den Arzt im Hintergrund vor dem toten Pferd, das er leblos auffindet und das ihn somit ohne Transportmöglichkeit zurücklässt. Der Leser erfährt, dass das Tier in der Nacht zuvor durch Erschöpfung gestorben war. Kubin nimmt diese Spur auf: Er rückt das erste geschundene Wesen in den Vordergrund, bevor der eigentliche Kranke auftritt. Kubin gibt das Tier mit offenen, wie geisterhaften Augen wieder und stellt es gewissermaßen wie vor Verzweiflung blöd dar. Mit wenigen Strichen erzeugt er eine unheimliche Atmosphäre, in die der nur schemenhaft dargestellte Landarzt eintritt. Verwaist steht in der Bildmitte der führerlose Wagen.

Die nächste Szene (Abb. 4) zeigt Rosa bedrängt von dem Stallburschen, und über ihr der Arzt, der wie ein Racheengel mit Peitsche zur Rettung naht. Das Blatt lebt von seinem nahsichtigen Bildausschnitt und dem Hell-Dunkel-Kontrast, von dem Spiel zwischen Vorder- und Hintergrund. Die Gestalt des Arztes wirkt jetzt unheimlich, obwohl er Kafkas Erzählung nach in diesem Moment als gütiger (wenngleich wirkungsloser) Retter auftritt. Sein dämonisches Antlitz unterscheidet sich stark von der komischen Erscheinung des ersten Blattes. Vielleicht verbildlicht Kubin damit die Ambivalenz der Szene, das Aufblitzen der Gewalt, die letztlich ohne Konsequenz bleibt. Er macht sich in der Erzählung schließlich unfreiwillig auf den Weg, ohne Rosa helfen zu können; und muss sie daher ihrem Schicksal überlassen. Erst später erinnert er sich an ihr Verhängnis und auch an ihre Reize als Frau.

*Abb. 4 und 5: Kubins LANDARZT-Illustrationen: die dritte und vierte Szene.*



Kubin 1932



Die vierte Illustration (Abb. 5) zeigt den Kranken, wie er sich um den Hals des Arztes klammert und ihm in Kafkas Text zuflüstert, er solle ihn sterben lassen. Anders als in der Erzählung tritt bei Kubin im rechten Hintergrund ein Zuschauer auf, der die Szene beobachtet. Kubin stellt den Patienten viel kleiner und jünger als den Landarzt dar, kindlich und verletzlich gegenüber dem väterlich dreinschauenden Retter. Wieder setzt der Künstler damit einen Moment der Überlegenheit ins Bild, wie zuvor in der Szene mit dem Stallburschen, den der Landarzt zur Räson bringen will. Wie der Stallbursche nach Rosa greift, so suchen jetzt die Arme des Patienten die schützenden Schultern des Landarztes, worauf dieser mit einer abwehrenden Geste reagiert. In beiden Bildern entsteht damit eine Konstellation, in der es um die Einnahme von aktiven und passiven Rollen geht. Kubin gestaltet beide Szenen mit drei Figuren, dabei gibt es immer zwei, um die die aktive Handlung abläuft, und eine Figur, die den Ausgang des Geschehens beobachtet oder die Avancen zurückweist. An dieser Konstellation scheint sich Kubin bei der Gestaltung der mittleren drei Blätter stark zu orientieren. Er zeigt jeweils Arzt und Patient, Mensch und Tier, Mächtigen und Unwürdigen, Paarkonstellationen, die von einem Dritten observiert oder begleitet werden und bei denen es auch um Machtansprüche geht. Darin drückt sich womöglich der gesellschaftliche Rahmen bzw. die Fremdwahrnehmung der Situationen aus, die Rezeption des Geschehens durch Dritte. Mit Niklas Luhmann ließe sich von Beobachtungen zweiter und dritter Ordnung sprechen.

So lässt sich auch die fünfte Szene (Abb. 6) verstehen, in der der Arzt erneut den Patienten behandelt, laut Text auf Drängen der Familie, die die Aussichtslosigkeit der Lage nicht akzeptieren will. Dass der Vater mit der Rumflasche in seiner Hand vielleicht sorgenvoll, aber auch recht jovial und fröhlich auftritt, sein Sohn, der Patient, aber mittlerweile eher wie ein Gerippe wirkt, ein nackt Dahinsiechender, das ist der große, effektvolle Kontrast, den Kubin gewählt hat. Die Standuhr im Hintergrund, die im Text nicht erwähnt wird, verweist auf die verrinnende Zeit, ein klassisches *memento mori*. Anders als Kafka verzichtet Kubin auf die explizite Darstellung der Wunde, die im Erzähltext großen Raum bekommt. Bei Kafka findet der Arzt die Wunde nach erneuter Inspektion voller Gewürm vor, was literarisch sehr plastisch ausgestaltet wird. Die illustrative Darstellung bei Kubin bleibt hingegen realistisch und wird nicht drastisch visualisiert. Kein Body Horror, nur die Gegenwart des gebrechlichen Körpers, ein weiterer Moment, der auf den grotesken Realismus verweist. Kubins Illustrationen treten als kleine geschlossene Szenen auf, fast schon wie eng gezimmerte Kästen, die die Enge der Verhältnisse zeigen. Der Vater steht vertikal über dem Landarzt, der sich wiederum über den Patienten beugt. Darin liegt das Groteske.



Abb. 6 und 7: Kubins LANDARZT-Illustrationen: die fünfte und sechste Szene.



Kubin 1932

Im letzten Blatt (Abb. 7) lugen die beiden Pferde wie zwei Köpfe einer Hydra in das Haus hinein. Dies kann als Verweis auf das Kreatürliche des Menschen, seine Geworfenheit in das blinde Fatum, das jederzeit auch in sein Haus einbrechen kann, verstanden werden. Mit den Scheuklappen deutet Kubin stark auf die Blindheit des menschlichen Wirkens, das kopflose Treiben. Der nackte Arzt liegt in diesem Blatt verzweifelt auf seinem Lager unter den Pferden, scheinbar immer noch dem Ritual des Dorfes gehorchend und in diesem Zustand nurmehr an seiner Arzttasche zu erkennen. Aber anders als bei Kafka liegt der Landarzt eben nicht neben dem Kranken. Kubin isoliert ihn, macht die Szene existenzieller, der gebrechliche Körper fragil auf der Bettstatt gelagert, mit der Hand ans Gesicht fahrend, verzagend. Wenig später im Text wird der Landarzt versuchen, mit den Pferden zu fliehen. Kubin hat es mit seinem letzten Bild darauf angelegt, dass er als Nackter die Gestalt des Kranken annimmt, dem Dahinsiechenden und Verlorenen gleichend, der nicht mehr entkommen kann. Die letzte Szene des Texts, die Flucht, stellt er nicht mehr dar.

## DAS SYMBOL DES PFERDES UND DER KÜNSTLERISCHE PRIMITIVISMUS

Pferde waren für viele Jahrtausende Begleiter des Menschen, elegant und zugleich ein wichtiges Statussymbol vom Adel bis zum Bürgertum, vom Schlachten- bis zum Rennpferd. Durch die Nähe zum Menschen verbanden sich beider Schicksale; und

das Pferd wurde zum kulturellen Symbol, das auch in Kunst und Literatur Einzug hielt, wie etwa als Geisterwesen in Theodor Storms SCHIMMELREITER. Kubin hat zu Beginn der Zwischenkriegszeit Illustrationen zu Edgar Allen Poe angefertigt, der häufig Tiere als dämonische Wesen oder Unheilsbringer nutzt. Als Zeichen menschlicher Abgründe oder satanischer Triebe wurden sie zum gesuchten Motiv im Symbolismus und in der Decádence. Dieser Tradition folgend, finden sich in Kubins Oeuvre, das aus über 20.000 Blatt besteht, unzählige Tiere und darunter auch immer wieder Pferde (siehe auch Abb. 1). Das Interesse artikuliert sich u.a. in seiner graphischen Mappe WILDE TIERE aus dem Jahr 1920 (vgl. Kubin 1920). Der Künstler war zudem begeisterter Käfersammler und Naturkundler. 1928 entstand der zwölfteilige Zyklus ALI, DER SCHIMMELHENGST. SCHICKSALE EINES TATARENPFERDS, in dem Kubin angeblich eine Affäre verarbeitete. Die Serie wurde häufig autobiographisch gelesen. Es zeigt den Hengst von seiner Jugend an Abenteuer bestehend bis zu seinem Niedergang, mehr oder weniger anthropomorph konzipiert als kondensierter Lebenslauf. In einem Brief an das befreundete Künstlerehepaar Koepfel beschreibt Kubin seinen Zustand während der Entstehung des Zyklus als dämonisch (vgl. Boll 1972). Kubin stilisierte seine künstlerische Arbeit häufig mit solchen Metaphern. Weiter heißt es, dass er Pferde schon seit seiner Kindheit liebte, aber auch immer Angst vor ihnen gehabt hätte. Der Hengst sei für ihn der Inbegriff der Maskulinität. Der in dunklen Szenen gestaltete Graphikzyklus lässt erkennen, wie der Künstler solche Ideen umsetzte, immer als starken Kontrast mit einem weißen Pferd. Zumeist erscheint der Hengst heldenhaft und viril, auch in Kampfsszenen, sich aufbäumend oder springend. Nur auf den letzten Blättern stellt Kubin ihn abgezehrt und geschlagen dar. Auch in der ab 1935 entstehenden Graphik-Serie PHANTASIEN IM BÖHMERWALD findet sich das Bild eines, und zwar auch im Titel so bezeichneten, verendeten Pferdes.

*Abb. 8 und 9: Kubins verendete Pferde in ALI, DER SCHIMMELHENGST und PHANTASIEN IM BÖHMERWALD.*



Kubin 1928 und Kubin 1935

Die Deutung von Kubins Kafka-Illustrationen kann an diese Serien anschließen, denn in drei von sechs Blättern geht es um die Beziehung von Mensch und Pferd, die auch in Kafkas Text eine wichtige Rolle spielt. Das leidende Tier wurde seit jeher von Menschen als schicksalhaftes Symbol angesehen, als Zeichen seiner eigenen Geworfenheit. Tiere sind häufig schutzlos Leid ausgesetzt, dem sie nicht entkommen können. Kubins Gestaltung der animalischen Elemente in Beziehung zum Menschen ist ein wesentlicher Faktor in der Umsetzung des grotesken Realismus der Illustrationen. Mit ihnen überzeichnet Kubin die Gegensätze, ohne aber gänzlich ins Fantastische überzuwechseln. Er setzt das übermächtige, dienende und tote Pferd neben den flehenden, triebgesteuerten und starken Menschen. Grotesk wirken sie, weil sie überzeichnet und fast geisterhaft dargestellt werden, und weil sie die klaustrophobe Atmosphäre der Blätter unterstützen. So macht der Künstler auch in den restlichen Blättern die Illustrationen zu kurzen prägnanten Gegensätzen: der kindliche Kranke und der biedere Doktor, der Lüstling und der dämonische Retter, das tote Tier und der zu spät kommende Arzt, der joviale Hausherr und der Dahinsiechende, und zuletzt der krankhaft ausgelieferte Arzt unter den vitalen, aber blinden Tieren. Die Kunst, diese Gegensätze kurz und prägnant modellieren zu können, macht das Illustrationstalent Kubins aus. Er setzt nicht die ganze Drastik von Kafkas Geschichte bildlich um, sondern bleibt bei einem realistischen Stil mit grotesken Elementen. Er stilisiert mittels der Pferde das kreatürliche Schicksal der Charaktere und setzt so als Graphiker bei der intermedialen Übertragung zwischen Wort und Bild eigene Schwerpunkte.

Der groteske Realismus Kafkas und Kubins kann vor allem in der Konzentration auf das Kreatürliche des Menschen und seine Geworfenheit in sein Schicksal beschrieben werden. Sie bilden zentrale Elemente der modernen Kunst und Literatur im frühen 20. Jahrhundert, in der sich eine verstärkte Auseinandersetzung mit Identitäts- und Sprachkrisen sowie der Zersetzung des Ichs angesichts der vielfältigen Transformationsprozesse beobachten lässt. Das wurde in der Forschung im Rahmen des Expressionismus beschrieben und würde im Falle von Kafka und Kubin ihre Wurzeln in der Prager Literaturszene einschließen, die als semantisch dicht besetzte Metropole wiederum auf gotisch-romantische Ursprünge zurückblickt. Aber natürlich waren die stilistischen Entscheidungen der Zeit ungleich vielfältiger. Mit Samuel J. Spinners Arbeiten zum jüdischen Primitivismus (vgl. Spinner 2021), unter dem er auch den Stil Kafkas subsumiert, ließe sich ein weiterer gemeinsamer Rahmen für den Text und seine künstlerischen Bearbeitungen konstruieren, also ein Vergleichspunkt zwischen den Medien finden. Der Primitivismus war bekanntlich eine Erscheinung der Moderne um 1900, in der Künstler neue kreative Potenziale in der ›exotischen‹ Kunst außerhalb Europas suchten. Maler wie Paul Gauguin propagierten die unschuldige schöpferische Kraft, die sie in fremden, mithin ›primitiven‹ Kulturen vorfanden, bei dem Franzosen beispielsweise in den einfachen, unverbrauchten Formen der Südsee-Kulturen Tahitis. Aus heutiger Sicht stark als koloniale Appro-

priation kritisiert, blieb der Einfluss der ›primitiven‹ Kunst bis weit ins 20. Jahrhundert hoch. Spinners Argument ist nun, dass jüdische Autoren wie Kafka (oder auch Else Lasker-Schüler oder Uri Zvi Greenberg) aus ihrer eigenen Kultur heraus primitivistische Stilelemente entwickelten, sie sich also gewissermaßen selbst exotisierten, um kritisch auf ihre Fremdartigkeit und prekäre Rolle in den europäischen Gesellschaften hinzuweisen – ihre Identität als Außenseiter.

Das ging einher mit der jüdischen Renaissance zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die etwa durch die jiddische Kultur neue, moderne Impulse empfing (vgl. Fishman 2010). Wenn Peter André-Alt und andere Autoren Kafkas Landarzt mit Ahasver in Verbindung bringen, mit dem ewigen Wanderer, dem rastlosen Juden, dann lässt sich an diese Beobachtung anschließen. Kubins Blätter sind freilich keine Selbsterkundungen jüdischer Identität, bezeugen aber vielleicht eben jenen Prozess, den Kafka in seinem Text stark gemacht hat, eine Selbstentfremdung des modernen Individuums mit sich und seiner Umwelt, eine Erfahrung, die auch eine jüdische ist. Dazu zählte für Kubin sicherlich auch das Bedürfnis nach spiritueller Sinnsuche, die sich an Kafkas existenzialistischen Werken entzündete.

## **AUSBLICK: LANDARZT-ILLUSTRATIONEN VON HANS FRONIUS UND ALBERT SCHAMONI**

Trotz seiner räumlichen Isolation in Zwickledt arbeitete Kubin in einem Netzwerk Gleichgesinnter, mit denen er sich immer wieder auch über die Kunst der Graphik austauschte. Er unterhielt ein umfangreiches Netz an Briefpartnern, das einen engen Austausch mit Künstlern, die ähnliche stilistische Vorlieben oder Einflüsse pflegten, ermöglichte (Holešovský 1983). An den Stil Kubins knüpfte etwa, ohne dessen Illustrationen zum LANDARZT zu kennen, der junge österreichische Künstler Hans Fronius an, der heute als einer der bedeutendsten Kafka-Illustratoren gelten kann. 1931 nahm er zum ersten Mal Kontakt mit Kubin auf, aber erst 1935 entwickelt sich ein reger Briefwechsel und eine enge Freundschaft. Damit einher ging eine lange Diskussion um das Thema Kafka und die Kunst. Beide Künstler tauschten Graphiken aus und besprachen diese in ihren Briefen. Am 6. Dezember 1935 kommt Kubin auf seine sechs Blätter zum LANDARZT zu sprechen (Kubin/Fronius 1999: 34), die er dem jüngeren Kollegen zuschicken will. Am 13. Januar 1936 würdigt Fronius diese Werke als graphische Lehrstücke, deren gestalterische Einheitlichkeit und besondere Tonalität er hervorhebt (ebd.: 40). Mit dem Hinweis auf seine schon länger zurückliegende Kafka-Lektüre legt Fronius nun retour seine Blätter zum LANDARZT bei, die schon 1927, also einige Jahre vor ihrer Bekanntschaft, entstanden waren.

Abb. 10 und 11: Fronius' LANDARZT-Illustrationen: DIE WUNDE / DIE HEIMFAHRT



Fronius 1927

DIE WUNDE (Abb. 10) zeigt den Landarzt über den Patienten gebeugt, hinter ihm in doppelter Pose die gereckten Hälsen der Pferde. Eindringlich wirkt die dunkle Atmosphäre des Holzschnittes, die Kerze auf der rechten Seite wirft nur ein schales Licht. Obwohl Fronius im Unterschied zu Kubin mit seinem Bildtitel direkt auf die in Kafkas Texte so bedeutsame Wunde Bezug nimmt, lässt sie sich in der Illustration kaum erkennen. Er setzt sie also ebenfalls nicht direkt ins Bild. Der Betrachter sieht einen versehrten Körper, der vor dem alt wirkenden Landarzt aufgebettet ist. Sein linker Arm ergibt eine Linie mit der hellen Schulterpartie des Kranken, so dass Fronius formal die unterstützende Haltung der erfolglos bleibenden Behandlung andeutet. Der Landarzt wird so zu einem dunklen Propheten, der über dem Patienten steht. Damit erinnert das Werk an den Holzschnitt des deutschen Expressionismus, der häufig einen religiös-apokalyptischen Gestus einnahm. Im Vergleich zu Kubin wird ein größerer Ernst auffällig, der die Visitation des Patienten isoliert von den Verwandten zeigt und damit weniger ins Groteske zieht. Fronius geht es um die Erzeugung einer existenziellen Stimmung, die durch das Hell-Dunkel und klare bildparallelen Kompositionslinien der Schultern und Arme sowie der gereckten Pferdehälsen hergestellt wird.

DIE HEIMFAHRT (Abb. 11) erinnert mit dem einsamen nackten Reiter an einen traurigen Wanderer oder Ahasver. Wieder verfährt der Künstler kleinteiliger, zurückhaltender. Es geht nach Hause, aber kein Haus wartet im Hintergrund, keine Siedlung ist zu sehen, nur ein helles Nirgendwo, in das der nackte Landarzt in gebeugter Haltung verschwinden wird. Kubin hat im Vergleich dazu das Bild des einsamen Reiters im Schlussteil seiner Serie vermieden. Fronius macht aus der Szene das melancholische Bild einer archaischen Welt, in die der Mensch nur wie hineingeworfen wirkt und ziellos herumirrt. Nicht zuletzt dank des Austausches mit Kubin wird Fronius immer wieder auf die Texte und Themenkreise Kafkas zurückkommen und sich schließlich auch zu einem der größten Illustratoren von Kafkas Werken – er

produzierte insgesamt mehrere hundert Bildwerke zu den Texten des Autors – entwickeln.<sup>9</sup>

Seit 1934 bzw. dann enger seit 1936 war auch der aus Düsseldorf stammende Künstler Otto Coester Teil des Netzwerks Kubins. Er bildet einen wichtigen Vermittlungspunkt. Der gut 25 Jahre jüngere Coester stammte aus Westfalen und hatte Innenarchitektur und Kunstgeschichte studiert. Später arbeitete er in München, Österreich und dann der Tschechoslowakei. Coester fertigte 1928 sechs Blätter zur VERWANDLUNG, die als Teil einer von Gustav Janouch übernommenen Übersetzung von Kafkas TRAUM im Druckhaus des tschechischen Verlegers und Schriftstellers Josef Florians herauskam (Čermák 1969: 366). Florian hatte als einer der wenigen Vertreter der tschechischen Literaturszene in den 1920er Jahren versucht, Kafkas Werke in Übersetzung herauszugeben. Coester entwickelt fantastischer wirkende Szenen als Kubin in seinen Bearbeitungen des LANDARZTES. In der Zuspitzung auf zentrale Momente lassen sich aber Ähnlichkeiten feststellen. Da der Briefwechsel und die Bekanntschaft Coesters mit Kubin ebenfalls erst später – nach der Entstehung der Kafka-Illustrationen – einsetzten, lässt sich nicht von einer gegenseitigen Beeinflussung sprechen, wohl aber von einer künstlerischen Affinität zueinander. Beide fanden zu den Werken Kafkas produktive Zugänge und wurden so zu Briefpartnern und Freunden.

Der heute kaum noch bekannte, ebenfalls in Westfalen geborene Graphiker Albert Schamoni illustrierte ebenfalls eine tschechische Ausgabe des LANDARZTES, schon im Jahr 1931, also ein Jahr früher als Kubin. Schamoni studierte ab 1925 an der Kunstakademie in Düsseldorf, wo er sich mit Otto Coester angefreundet hatte (Mrázová 1992). Schon als Schüler stand er in Kontakt mit dem tschechischen Verleger und Schriftsteller Josef Florian, wohl auf die Vermittlung des Künstlers Wilhelm Wessel, der ebenso zu den frühen Illustratoren der tschechischen Kafka-Ausgaben gehörte (Čermák 2007: 84-95). Florian, der einen Ein-Mann-Verlag mit dem Namen DOBRÉ DÍLO (»Das Gute Werk«) betrieb, hatte Anfang der 1920er Jahre Kontakt zu Künstlern in Deutschland gesucht, zunächst zu Eberhard Viegner (Čermák 2007: 84). 1926 schrieb sich Schamoni an der Universität Wien ein und reiste zum ersten Mal zu Florian nach Stará Říše in Mähren; Besuche, die sich dann bis 1928/29 wiederholen sollten (Mrázová 1994). Sein Frühwerk kann ebenfalls mit dem Begriff grotesk-primitiver Realismus bezeichnet werden. 1928 fertigte er die erste Kafka-Illustration an, und zwar zur kurzen Erzählung EIN ALTES BLATT (Schamoni 1935). Im Jahr zuvor nahm er zum ersten Mal Otto Coester mit nach Mähren und ermöglichte so die Herausgabe von Coesters Illustrationen zu Kafkas

---

9 Siehe dazu etwa den Ausstellungskatalog von Peter Assmann und Joachim Lachinger, die Fronius' umfangreiche Beschäftigung mit Kafka dokumentieren (Assmann/Lachinger 1997).

VERWANDLUNG. 1929 folgen Schamonis Illustrationen für EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE und 1931 eben für die Buchpublikation zum LANDARZT, die von Josef Portman, gewissermaßen dem Nachfolger Florians als Herausgeber von Kafkas Werken in Tschechisch (Čermák 1969: 366), in Litomyšl besorgt wurden. In ähnlicher Weise hat Schamoni später für Otto F. Babler in Svatý Kopeček bei Olomouc gearbeitet, ein weiterer wichtiger Verleger und Bibliophiler der Zeit, der später selbst Forschungen zu dieser Epoche vorlegte (Babler 1956/1961).

Abb. 12 und 13: Schamonis LANDARZT-Illustrationen.



Schamoni 1931

Die Spuren des grotesken Realismus werden bei Schamoni in zwei zentralen Blättern der längeren Serie ersichtlich. Bei dem ersten Beispiel ist der Landarzt gerade bei dem Patienten angekommen und wird offensichtlich schon von dessen Mutter entkleidet (Abb. 12). Die Pferde lugen zum Fenster hinein, wie es in Kubins letzter Szene zu sehen ist. Das zweite Bild Schamonis zeigt den nackten gebrechlichen, schutzlos der Kälte ausgelieferten Landarzt nach seiner Flucht vom Haus des Kranken (Abb. 13). Dieses Blatt strahlt die existenzielle Not des Doktors in einer stark verdichteten, wie emblematisch wirkenden, grotesk-primitiven Bildsprache aus. Schamonis kurze Bildserie verkleinert die Protagonisten mit den Mitteln der Karikatur, ohne sie ins Lächerliche zu ziehen. Bewusst vereinfacht er die menschlichen Figuren.

Es lässt sich argumentieren, dass bei der illustrativen Beschäftigung mit Kafkas Werken bestimmte Stiloptionen überwogen und zusammenkamen. Dazu gehört der von Kubin bevorzugte Rückgriff auf die symbolistische Tradition sowie eine

groteske und teils bewusst primitivistische Bildsprache; was sich in vergleichbarer Weise auch in den existenzialistisch ausgerichteten Illustrationen von Fronius und Schamoni zeigt. Bei Kubin ist diese Bildsprache auch an seinen ländlichen Fantasien ausgerichtet, die mit seinem Interesse für den Böhmerwald verbunden waren (vgl. Timm 1985, Klínková 2009) und dann in den PHANTASIEN IM BÖHMERWALD, in denen er mit einem großen Anteil Folklore das Dämonische und Abseitige lokaler Geschichten thematisiert, ihren Ausdruck fanden.

Die späten 1920er und 1930er Jahre sind eine Art Übergangsphase sowohl für Kubin als auch für die anderen Graphiker. Allesamt zeigen sie in ihren Literaturillustrationen Themen des Untergangs und der Ich-Zersetzung, aber angesichts der sich wandelnden politischen Umstände in Europa, dem Aufstieg des Faschismus und Nationalsozialismus, ließ sich dies auch nicht umstandslos mit dem Repertoire der Klassischen Moderne, also etwa den Mitteln des Expressionismus und der Prager Moderne, fortsetzen. Der groteske Realismus und die primitivistischen Anklänge sind Reaktionen auf diese Zwangslagen. Es galt, die Abgründe der Menschheit zu bearbeiten, die nun immer konkreter und tiefer zu werden schienen – und vor allem auch, sie überhaupt erst einmal in Szene zu setzen. Kafkas LANDARZT bot sich dafür exemplarisch an.

## LITERATUR

- Assmann, Peter (2011): Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick. Wetzlar: Phantastische Bibliothek.
- Assmann, Peter/Lachinger, Joachim (1997) (Hg.): Hans Fronius zu Franz Kafka. Bildwerke von 1926 bis 1988. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Babler, Otto F. (1956): »Frühe tschechische Kafka-Publikationen«, in: Der Bibliophile. Internationale Zeitschrift für Bücherfreunde 7/8, S. 181(13)-182(14).
- Babler, Otto F. (1961): »Albert Schamoni. Ein deutscher Illustrator im Dienste des tschechischen Buches«, in: Der Bibliophile. Internationale Zeitschrift für Bücherfreunde 5/6, S. 118(6)-122(10).
- Bachtin, Michail (1987): Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Becher, Peter/Knechtel, Anna (2010) (Hg.): Praha – Prag 1900-1945. Literaturstadt zweier Sprachen. Adalbert Stifter Verein. Passau: Verlag Karl Stutz.
- Binder, Hartmut (1988) (Hg.): Franz Kafka und die Prager deutsche Literatur. Deutungen und Wirkungen. Bonn: Kulturstiftung der Dt. Vertriebenen.
- Binder, Hartmut (2009): Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie. Prag: Vitalis.
- Boll, Walter (1972) (Hg.): Die wilde Rast. Alfred Kubin in Waldhäuser. Briefe an Reinhold und Hanne Koeppel. München: Nymphenburger Verlagshandlung.



- Bozal, Sela (2009): »Franz Kafka / Alfred Kubin: Ein Landarzt. La parábola sin clave«, in: *Revista de Filología Alemana* 1, S. 73-88.
- Brod, Max (1980): *Über Franz Kafka*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Čermák, Josef (1969): »Die tschechische Kultur und Franz Kafka: Die Kafka-Rezeption in Böhmen 1920-1948«, in: *Monatshefte* 61/4, S. 361-375.
- Čermák, Josef (2007): »Franz Kafka und seine ersten Illustratoren (Karel Votlučka und Wilhelm Wessel)«, in: *Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* 1/2, S. 71-99.
- Cersowsky, Peter (1989): *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik« insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. 2., unveränd. Aufl., München: Fink.
- Federmaid, Leopold (2012): »Das leere Zentrum der Macht. Kubins ›Andere Seite‹ und Kafkas ›Schloss‹«, in: *Weimarer Beiträge* 58, S. 181-194.
- Fellner, Friederike (2014): *Kafkas Zeichnungen*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Fishman, David E. (2010): *The rise of modern Yiddish culture*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Geyer, Andreas (1997) (Hg.): *Franz Kafka: Ein Landarzt*. Wien/Leipzig: Karolinger.
- Günter, Manuela (2008): *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.
- Handke, Peter (2000): *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeilen [1994]*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Höfle, Peter (2003) (Hg.): *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. Frankfurt/Leipzig: Insel-Verlag.
- Holešovský, František (1983) (Hg.): *Alfred Kubin und die tschechische Kunst. Ein Briefwechsel aus den Jahren 1942 bis 1951*. Linz: Magistrat der Landeshauptstadt.
- Horodisch, Abraham (1949): *Alfred Kubin als Buchillustrator*. Amsterdam: Verlag der Erasmus-Buchhandlung.
- Kilcher, Andreas (2020): »Bilder/Schrift. Zeichnen und Schreiben bei Franz Kafka«, in: *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 7/1, S. 117-146.
- Kilcher, Andreas (2021): *Franz Kafka: Die Zeichnungen*. 2. Aufl., München: C.H. Beck.
- Klínková, Hana (2009): *Šumava (Böhmerwald). Alfred Kubín, Josef Váchal*. Praha: Arbor Vitae.
- Koschatzky, Walter (1997): *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. 12. Aufl., München: DTV.
- Kotalik, Juri (1994): »Franz Kafka und die bildende Kunst«, in: Kurt Kropol/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag*, 24.-27. November 1992. Berlin/New York: de Gruyter, S. 67-81.

- Krings, Marcel (2017): Franz Kafka: der ›Landarzt‹-Zyklus. Freiheit – Schrift – Judentum. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kubin, Alfred (1920): Wilde Tiere. München: Hyperion Verlag.
- Kubin, Alfred (1974): Aus meinem Leben. München: Spangenberg.
- Kubin, Alfred (1975): Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. München: Edition Spangenberg.
- Kubin, Alfred/Fronius, Hans (1999): Alfred Kubin – Hans Fronius, eine Künstlerfreundschaft. Briefwechsel. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Ladendorf, Heinz (1961): »Kafka und die Kunstgeschichte I«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23, S. 293-326.
- Ladendorf, Heinz (1963): »Kafka und die Kunstgeschichte II«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25, S. 227-262.
- Lang, Lothar (2005): Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch. Stuttgart: Hiersemann.
- Lehmann, Marco (2010): »Ausweitung der Zwischenzone. Phantastische Raumkomposition bei Kubin und Kafka«, in: Matthias Däumer (Hg.): Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript, S. 341-373.
- Louis, Eleonora (2009) (Hg.): Die andere Seite. Alfred Kubin – Zeichner und Illustrator. Ausstellung, Museum der Moderne Salzburg, Rupertinum, 25.04.-12.07.2009. Weitra: Verlag Publication PN°1 Bibliothek der Provinz.
- Marks, Alfred (1977): Der Illustrator Alfred Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchkünstlerischen Arbeiten; mit 2361 Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers. München: Ed. Spangenberg.
- Mildenberger, Hermann/Seemann, Annette/Dahme, Stephan (2021) (Hg.): »Die andere Seite«. Das Phänomen der Mehrfachbegabung in den Künsten. Frankfurt a.M./Weimar: Edition Fichter; Klassik Stiftung Weimar.
- Mrázová, Marcela (1992): Albert Schamoni 1906–1945. Praha: Památník Národního Pisemnictví.
- Mrázová, Marcela (1994): »Josef Florian a vestfálští umělci«, in: Umění XLII, S. 171–174.
- Neuhäuser, Renate (1998): Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane »Die andere Seite« und »Das Schloss«. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Peters, Olaf (2012): »Eklektizismus zwischen Historismus und Amerikanismus. Alfred Kubins phantastischer Roman ›Die andere Seite‹«, in: Doris H. Lehmann/Grischka Petri (Hg.): Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst. Hildesheim/Zürich u.a.: Olms, S. 259-279.
- Peters, Olaf (2008): »›Staubdämonen‹. Alfred Kubin zwischen Wiener Moderne und Konservativer Revolution«, in: Annegret Hobert (Hg.): Alfred Kubin. Zeichnungen 1897-1909. New York: Neue Galerie, S. 107-121.
- Rothe, Wolfgang (1979): Kafka in der Kunst. Stuttgart: Belser.

- Rother, Andrea (2008): »Hier muss ich mich festhalten...«. Die Tagebücher von Franz Kafka: Ein literarisches Laboratorium 1909-1923. Berlin: Dissertation.de.
- Schamoni, Albert (1935): »Moje české knížky« (= Meine tschechischen Bücher). Übers. O. F. Babler, in: *Bibliofil* 4, S. 60-62.
- Schmeer, Veronika (2015): *Inszenierung des Unheimlichen. Prag als Topos – Buchillustrationen der deutschsprachigen Prager Moderne (1914-1925)*. Göttingen: V&R.
- Spinner, Samuel J. (2021): *Jewish Primitivism*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Stach, Reiner (2002): *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt: Fischer.
- Timm, Werner (1985): *Alfred Kubin. Der Traum vom Böhmerwald. Zeichnungen, Graphik, illustrierte Bücher*. Regensburg: Stiftung Ostdeutsche Galerie.
- Weinberg, Manfred/Wutsdorff, Irina/Zbytovský, Štěpán (2018) (Hg.): *Prager Moderne(n). Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: transcript.
- Wipplinger, Hans-Peter (2022) (Hg.): *Alfred Kubin. Bekenntnisse einer gequälten Seele*. Ausstellung Leopold Museum, 16.04.-24.07.2022. Köln: Walther König.
- Zimmermann, Hans Dieter (2004): *Kafka für Fortgeschrittene*. München: Beck.

## ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Alfred Kubin: Das Geisterpferd, 1909, Illustration zu DIE ANDERE SEITE, in: Kubin (1975: 99).
- Abb. 2-7: Alfred Kubin: Ein Landarzt, Blatt 1-6, 1932, in: Höfle (2003: 11, 13, 15, 17, 19, 21).
- Abb. 8: Alfred Kubin: Ali, der Schimmelhengst, 1928, in: Marks (1977: 234-237).
- Abb. 9: Alfred Kubin: Phantasien im Böhmerwald, Verendetes Pferd, 1935, in: Marks (1977: 304).
- Abb. 10-11: Hans Fronius: Ein Landarzt: Die Wunde & Die Heimfahrt, 1927, in: Assmann/Lachinger (1997: 252, 253).
- Abb. 12-13: Albert Schamoni: Ein Landarzt, 1931.

# Traumhafte Bilderwelten vom ›Land‹

*Ein Landarzt im Spiegel neuerer visueller Inszenierungen*

---

MONIKA SCHMITZ-EMANS

## ÜBER REALE, IMAGINÄRE UND KÜNSTLERISCH RE-INSZENIERTE »LAND«-WELTEN

Literarische Darstellungen ländlicher Welten basieren nicht nur auf faktualen Erfahrungen, wie etwa auf persönlich-biographischen Erlebnissen und Eindrücken, auf mündlich, schriftlich, fotografisch oder filmisch dokumentierten Beobachtungen Anderer oder auf allgemein verfügbaren topographischen, historischen und kulturellen Informationen. Sie haben vielmehr auch andere Quellen<sup>1</sup>: Zu diesen anderen und wirkmächtigen Quellen gehören persönlich-individuelle sowie kollektive Vorstellungsbilder vom »Land« samt den mit Wörtern wie »Dorf«, »Landschaft«, »Bauern« etc. verbundene Assoziationskomplexen – also vielfältige kulturelle Überlieferungen, Geschichten und Phantasien rund um ein gedachtes, diskursiviertes und imaginiertes »Land«.<sup>2</sup> Sein Bild kann stark an konventionellen kollektiven Ideen und Phantasmen, Semantisierungen und (Vor-)Urteilen orientiert sein, sich aber auch auf eine individuelle Weise ausgestalten, die persönlichen Wahrnehmungs- und Deutungsmustern entspricht. Zwischen dem als faktual erfahrenen Land im Sinn eines ruralen Raums und imaginierten »Land«-Bildern besteht eine spannungsvolle Wechselbeziehung. Das jeweils eine beeinflusst und kontaminiert das andere – ›rein‹ ist keines von

---

1 Wobei die Differenzierung zwischen den verschiedenen Quellentypen schwierig und hinsichtlich einer klaren Distinktion zwischen empirischen Erfahrungen und Vorstellungsmustern problematisch sein kann.

2 Herkunftsländer sind (meist) politisch und geographisch definierte, distinkte Gebilde, »Heimatländer« hingegen auf (meist) diffuse Weise semantisch aufgeladen, »Sehnsuchtsländer« Projektionen oder Phantasmen.

ihnen zu haben: kein ›Bild‹, kein Konzept ohne Erfahrung, keine ›Erfahrung‹ ohne sie organisierende Schemata. Wünsche, Ängste, Projektionen, aber auch bewusste Konstruktionen verklammern wahrgenommenes und vorgestelltes »Land« miteinander.<sup>3</sup>

Im ruralen Raum, so eine geläufige Konnotation, ist man dem Zyklus von Werden und Vergehen in besonderer Weise ausgesetzt; Jahreszeiten und Klima bestimmen das Leben stark. Kälte und Dunkelheit sind folgenreicher als in der Stadt; der Tod von Menschen und Tieren ist oft sichtbarer. Gebirge, Gewässer, Wälder und andere Erscheinungsformen von Landschaft sind mehr als nur vermessbare, kartographisch erfassbare und erschließbare Räume; das »Land« hat in seinen verschiedenen Bereichen jeweils eigene »Geister«. Auf dem »Land«, so will es ein weiterer geläufiger Topos, ist man oft in kleinen Gemeinschaften isoliert und kulturell rückständig, ›hinter der Zeit zurück‹; die Uhren gehen hier anders; Raumvorstellungen gestalten sich anders als in urbanen Lebenswelten. Das (angeblich) ›einfache‹ Land-Leben erscheint ambig: Einerseits gelten Land-Welt und Land-Leben einer von rousseauistischen Konzepten beeinflussten Moderne als authentischer, naturverbundener, gesünder, als weniger belastend im Vergleich zum Leben in der komplexen, turbulenten Stadt, etwa auch als ein Ort der Erholung und möglichen Heilung (als Ferien- oder Kurort). Andererseits ist das Land befremdlich, wenn nicht beunruhigend, vor allem für die Städter, auf einer abstrakteren Ebene aber für alle: Im Eigenen, Beherrschten, Bewussten macht sich gerade in der urtümlich-›ländlichen‹ Welt manches geltend, das sich der intellektuellen Beherrschung entzieht: eine in ihrer Archaik nicht völlig begreifliche Lebenswelt und eine fremde Innenwelt der atavistischen Impulse, der Triebe. Heimatliches und Bedrohliches stehen in einem oszillierenden Verhältnis. Kafkas oft ausdrucksstarke Sprachbilder und Szenerien setzen auf die Polysemie dessen, was sie evozieren, auch bei der Nutzung von »Land«-Motiven. Seine Figuren ›vom Land‹ sind wiederholt befremdlich und haben gleichsam Befremdliches im Gefolge.

Vorstellungen vom »Land« sind seit dem 19. Jahrhundert verstärkt verbunden mit Diskursen über Altertümliches und Prärationales, wie es sich in Märchen, Mythen und Ausprägungsformen des Volks- und Aberglaubens manifestiert. *Erstens* erscheinen Land-Welten in überlieferten Geschichten als den Welten des Wundersamen affin; Märchenhaftes, Magisches, Mysteriöses situiert sich an ländlichen Orten, ist assoziiert mit entlegenen Schlössern, dünn besiedelten Räumen. Hier trifft man Tiere

---

3 Zu bedenken ist im Übrigen die Polysemie der Vokabel »Land« samt ihren assoziativen Potentialen. Sie bezeichnet nicht nur Lebensräume, Gelände, Topographien, sondern ist etwa auch ein Synonym für die Erde, die man bearbeitet, die die Menschen ernährt und die sich, gemäß der Formel »Erde zu Erde«, schließlich zurückholt, was zu ihr gehört. Dabei geben Kafkas Texte manchen Anlass, sich an solche Semantisierungen zu erinnern.

als Akteure (die manchmal sprechen können oder über übernatürliche Kräfte verfügen), Hexen, Zauberer, Ungeheuer, Spukerscheinungen sowie allerlei Übergangswesen zwischen Lebendigem und Totem. *Zweitens* gilt die »Land«-Bevölkerung als stärker dazu disponiert, Märchenhaft-Wundersames als real zu betrachten und an seine Wirkmächte zu glauben; man ist auf dem »Land« abergläubisch, praktiziert seltsame Kulte und Rituale, Schutz- und Abwehrzauber, ›lebt‹ mit imaginären Kräften und Wesen, erfährt die natürliche Welt als ›animiert‹.<sup>4</sup> Und man ist wortkarg, verschlossen, behält seine Geheimnisse für sich. Das Prärationale (als gegenständliche wie als psychologische Kategorie gedacht) lebt in der ruralen Welt in stärkerem Maße fort als in der aufgeklärten, modernisierten Stadt – so ein diskursiver Topos, der auf Denkmuster der Aufklärung zurückgeht und im Zeichen zunehmender Urbanisierung an Gewicht gewinnt.

## ÜBER »LAND«-BILDER IN LITERATUR UND KUNST IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

Im späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert wenden sich Volkskunde, Ethnologie, Philologie und Psychologie den Vorstellungswelten von Märchen und Mythen verstärkt zu, oft unter Fokussierung auf das Nachleben prärationaler Vorstellungen und Denkmuster ›auf dem Land‹. Breit entfaltet sich ein neues kulturelles Interesse am sogenannten Atavistischen, Vormodernen, an anonym Überliefertem, an »Volks«-Wissen – und zwar oft unter den Vorzeichen der Hypothese einer tieferen ›Wahrheit‹

---

4 Der abergläubische ›Bauer‹ ist ein Topos populärer Diskurse in Aufklärung, Romantik und Nachromantik. Vgl. dazu Daxelmüller (1986) im Vorwort zum Reprint des *HANDWÖRTERBUCHS DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS* (Bd. 1, 1927): »die Aufklärung sah [...] in ihm [dem Begriff ›Aberglaube‹] einen zu überwindenden Rest des Mittelalters [...]. Der geistig noch im Mittelalter verbliebene, die Krankheiten seines Viehs berufende ›rusticus‹, die alten Weiber [...] und Ammenmärchen [...] erschienen den Aufklärern Berechtigung genug, engagiert gegen die Überreste solchen Heidentums der Nichtkonformität vorzugehen. / Doch der Schritt von diesem ›ethnium‹ zu den Mythologen und zur volkskundlichen Aberglaubenforschung seit dem 19. Jahrhundert war nun nicht mehr groß. Es bedurfte lediglich der romantischen Neubewertung von ›Volk‹ als Träger alten, ja uralten, weit in die vorchristliche Zeit hineinreichenden Wissens. Jacob Grimm [...] befindet [...] sich mit der Zuweisung des Aberglaubens an den Bauern in alten Fahrwassern: ›[...] landbau und viehzucht reichen in ein hohes alterthum und eine menge abergläubischer gebräuche, die mit ihnen zusammenhängen, zieht sich unverrückt durch lange jahrhunderte. [...] der aberglaupe bildet gewissermaßen eine religion für den ganzen niederen hausbedarf.« (Daxelmüller 1986: xxxi)

überlieferter Motive und Überzeugungen. Im 19. Jahrhundert sammelt man verstärkt Märchen; in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entsteht u.a. ein *HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS*.<sup>5</sup> Volkstümliche Motive wie der Doppelgänger, der Vampir, die Hexe, der Wiedergänger, der Wolfsmensch erfahren vor diesem Hintergrund signifikante Umcodierungen. In der Aufklärung als abergläubischer Unsinn abgetan, im 19. Jahrhundert dann als authentisches »Volks«-Erbe aufgewertet, werden die alten Figuren und Geschichtenmuster mit der Psychoanalyse in einer neuen Weise perspektiviert: Theorien des Unbewussten entdecken die imaginären Vorstellungswelten des Märchens, des Mythischen und des Traumhaften als Bestandteile einer Sprache des Prärationalen, als Chiffren (individuell oder kollektiv) von Strukturen vor der Bewusstseinsschwelle, als »Botschaften« aus Traumzonen. Welch vielfältige Echos die rund um das »Land« situierten Vorstellungsbilder samt ihren Semantisierungen und Assoziationspotentialen bei Kafka spielen, welche Perspektiven auf Kafkas Werke sie eröffnen, kann hier nicht erörtert werden. Festgehalten sei, dass das »Land« nicht bloß ein Ort ist, wo man spazieren geht, Gemüse pflanzt, bessere Luft atmet und sich vor Mäusen ekelt – und wenn Texte davon sprechen, dass dergleichen geschieht, sprechen sie nicht nur von Faktuellem, sondern auch von Imaginärem.

Das seit dem 19. Jahrhundert verstärkte wissensdiskursive Interesse an Märchenhaftem, an Vormodernem und Atavistischem, an Ritualen und Traumbildern ist um 1900 und in den Folgejahrzehnten impulsgebend für die Literatur, die bildende Kunst und den Film.<sup>6</sup> Die Phantastische Literatur erlebt in den Jahrzehnten um 1900 eine Blütezeit. Doppelgänger, Tiermensen, »magische« Praktiken und Orte gewinnen neue Popularität – um das, was sich dem rationalen Begreifen entzieht, in prägnante Chiffren und Fabeln zu fassen. Oft sind die re-animierten Vorstellungsbilder mit dem »Land«, mit entlegenen Gegenden und bäuerlichen Lebenswelten, assoziiert, so etwa der Werwolf und der Vampir. Wundersame Verwandlungen und Übergangswesen (zwischen Mensch und Tier, Mensch und Pflanze, Lebendigem und Dinghaftem)

- 
- 5 Kafka konnte das *HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS* nicht mehr lesen; erst 1925 wurde die Arbeit daran aufgenommen. Allerdings ist es als ein Produkt seiner Zeit und ihrer Interessen zu sehen, wobei sich in ihm insbesondere das Selbstverständnis der »Volkskunde« seiner Entstehungszeit manifestiert. Konzeptuell gilt es inzwischen als veraltet; seine Informationen beruhen auf historisch überholten methodischen Annahmen und Begrifflichkeiten (vgl. Höfig 2009: 130; Fenske 2011: 117; Harmening 2009: 19).
- 6 Nicht erörtert, nur erwähnt sei hier die diskursive und ästhetische Beziehung zum »Primitiven« bzw. zu »Primitivismen«.

bestimmen insbesondere die Bildersprache des Surrealismus.<sup>7</sup> Literatur und Film erzählen Geschichten von Verdrängtem, Marginalem, von Gestalten aus dem Dunkel wie dem Vampir, der aus einem ruralen Raum kommt und in die Stadt, in menschliche Körper und Seelen eindringt. All dies hinterlässt seine Spuren auch in Kafkas Texten, die in besonderem Maße durch Polysemien und Ambiguïsierungen der (in mehr als einem Sinn »wiedergängerischen«) Vorstellungsbilder charakterisiert sind.

Affin zum Interesse an rätselhaften Figuren und Räumen verhalten sich in Literatur und Film der noch jungen Moderne narrativ und filmkünstlerisch inszenierte Verunsicherungen des Blicks – und auch dies wirkt sich auf Kafkas Schreiben aus: Im Zeichen der Entdifferenzierung von Totem und Lebendigem, Statischem und Bewegtem, lassen sich Objekte, Gestalten, Orte oft nicht mehr klar identifizieren. Sie verwandeln sich visuell, verschwimmen, diffundieren, entziehen sich der interpretierenden Bestimmung. Rurale Räume, dunkler als die weitenteils elektrifizierten Städte, bieten sich zur Inszenierung solcher Diffusionserfahrungen besonders an. Wind, Regen, Schnee und Dunkelheit lassen gerade diese Land-Welt zwielichtig erscheinen und machen die Wege der Menschen zu Auslösern von Verunsicherung, zu Einfallstoren des Unbegreiflichen.

Daher ist zu Kafkas »Land«-Texten festzuhalten: Seine Darstellungen ländlicher Räume, ihrer Bewohner und der Land-Erfahrungen von Reisenden lassen sich nicht nur vor dem Hintergrund seiner konkreten biographischen Erfahrungen, seiner realen Aufenthalte auf dem Land und seiner dortigen Eindrücke lesen, sondern auch im Kontext komplexer Semantisierungen des »Landes« und all dessen, was imaginär mit ihm verbunden wird. »Land«: das ist (auch) Traum-Land, Märchenland, fremdes Land, unheimliches Land. Erzählt wird von ruralen Räumen, die sich rationaler Decodierung entziehen, deren Erscheinungen ihre klare Kontur verlieren und eine irritierende Wandelbarkeit und Dynamik an den Tag legen können, von eigenwilligen Tieren, Dingen, ja Wegen. Wo Kafka vom »Land« erzählt, geht es um Verwirrungen, Desorientierungen und Schwindel, die dabei nicht etwa objektivierend beschrieben, sondern vielmehr sprachlich-stilistisch so performiert werden, dass sie sich auf uns übertragen können.

Legenden- und Sagenmotive sowie Bilder einer sich dem identifizierenden Blick entziehenden »Land«-Welt tauchen dabei in allerlei Varianten auf – aber in der Regel unscharf, andeutend. Erinnert sei an DAS SCHLOSS, an dessen Anfang eine Szene des Blicks in eine diffuse ländliche Winterwelt steht; diese Szene antizipiert die folgenden Desorientierungen des Protagonisten – und all derer, die den Roman lesen. Auf »Landstraßen« machen Figuren seltsame Erfahrungen: DER VERSCHOLLENE als

---

7 Exemplarisch dokumentieren Kunst und Literatur des Surrealismus diese Tendenzen. Hier wird die Bedeutung gerade von Bildern, die Affinität der Sphären des Prärationalen zu Bildersprachen, besonders manifest.



Variation über den Tramp auf der Landstraße, der (angebliche) »Landvermesser«, der nichts zu vermessen bekommt, aber auch der Städter auf seinen Spaziergängen, sind davon betroffen.<sup>8</sup> EIN LANDARZT und AUF DER LANDSTRASSE schildern bewegliche, seltsam »unfeststellbare« Figuren und Objekte; die HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE erzählen von rätselhaften Vorgängen – und all dies in einem Stil, der als »Schaukel-Diskurs« charakterisiert worden ist (vgl. Kremer 1998: 154).

## ***Ein Landarzt***

Das Titelwort der Erzählung EIN LANDARZT ist mehr als die harmlose Berufsbezeichnung eines in ländlicher Gegend praktizierenden anonym bleibenden Arztes; es evokiert etwa einerseits die eigentümlich geschichtslose Welt des »Landes«, andererseits die Sphäre des Wissens aus der Stadt, wo akademische Titel auch Stellungen in der sozialen Hierarchie implizieren. Dabei lassen sich im Text allerhand Ambiguitäten und Märchenhaftigkeiten finden. Den bäuerlichen Landbewohnern steht der Landarzt in der Erzählung fremd gegenüber; sein Überlegenheitsgefühl wird erschüttert; bittet man ihn zunächst hilfessuchend (und scheinbar seine ärztliche Autorität respektierend) um Versorgung des Patienten, so steckt man ihn später aus dunkel bleibenden, aber zweifellos nicht rationalen Motiven selbst ins Bett, und der auftretende Chor bestätigt die Geringschätzung des Arztes. In seinem eigenen ländlichen Anwesen scheint der Protagonist sich nicht auszukennen; als »Hausherr« wird er vom Knecht entmachtet. Auf seinem Anwesen verweist ein Schweinestall auf das Zusammenleben mit Tieren; dort finden sich zwei Pferde (die der Landarzt selbst nicht im Griff hat, wie ihm ja auch das erfrorene Pferd nicht mehr zu Willen ist). Diese überraschend entdeckten Tiere erscheinen in ihrer Stärke und Unkontrollierbarkeit als Sinnbilder der Triebhaftigkeit. Metonymien des Todes sind die Würmer in der Wunde des Patienten, die der Arzt ebenfalls nicht besiegen kann; er resigniert bei ihrem Anblick, mit einem vieldeutigen Pfeifen, also einem eher tierischen als menschlichen Laut. Insgesamt erscheint die Distinktion zwischen Menschlichem und Tierischem unhaltbar: Die Würmer sind im Patientenkörper, die Pferde verfügen über den Landarzt, der Knecht ist wie ein Vieh, Rosa ein hilfloses Objekt sexuellen Begehrens.

Situiert sind die dargestellten Ereignisse in einer ruralen Sphäre, in der die Häuser weit auseinanderliegen, raue Witterungsverhältnisse und fehlende Verkehrsmittel die Wege beschwerlich machen (wobei Nähe und Ferne sich aber relativieren), diffuse Licht- und Zeitverhältnisse herrschen. Archaisch mutet die im Haus des Patienten

---

8 Kafkas literarische »Landszenen« nennen zumeist keine konkreten Orte oder Regionen und nehmen größtenteils nicht auf regionale Besonderheiten bestimmter Landschaften und ihren Populationen Bezug; sie bleiben auch hierin weitestgehend unbestimmt.

vollzogene quasi-rituelle und dabei funktional-rätselhafte Platzierung des Arztes im Bett des Patienten an: Soll Heilung durch Kontakt erfolgen? Soll der Arzt die Krankheit des Patienten wie ein Sündenbock auf sich nehmen? Zeichnet sich eine Opferung des Arztes ab? Der Gesang der Kinder als Bekräftigung der den Arzt entmachtenden Performanz erinnert an den Chor der antiken Tragödie.

Das plötzliche Auftauchen der Pferde zu Beginn der Geschichte verweist auf das Märchenmotiv der Wünsche, die sich auf magische Weise erfüllen, indem sie ausgesprochen werden. Die rätselhaften und unheimlichen Pferde selbst haben eine Fülle von überlieferten Geschichten im Gefolge, in denen sie oft dämonisch erscheinen, mit übernatürlichen Mächten, mit unheilvollem Auftauchen in dunklen Szenen und mit dem Tod assoziiert sind.<sup>9</sup> Märchenhaft erscheint es auch, dass die Tiere vom Landarzt im eigenen Anwesen entdeckt werden, wo sie (wie ein heimlicher Schatz) zunächst verborgen waren.<sup>10</sup> Ein Legendenmotiv ist das der ›unheimlich‹ schnellen Reise, wie er sich auch im ›Gespensterritt‹ vollzieht, etwa in Gottfried August Bürgers LENORE, oder in einer von Eliasberg überlieferten chassidischen Sage, die Kafka

---

9 Zum Pferdemitiv vgl. u.a. den Artikel PFERD im HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS (Bd. 6, Sp. 1598-1652): Das Pferd ist eine »ursprüngliche Erscheinungsform der Gottheit« (Sp. 1609). Poseidon holt die Menschen in Pferdegestalt in sein Reich (Sp. 1609). Der »Dämon in Roßgestalt« leistet Analoges, ebenso das Gespann vor dem »Wagen des Hades« (Sp. 1609). Der Gott Wodan/Wotan (ein Totengott, Sp. 1610, abgeleitet aus einem »Windgott«, Sp. 1614) wird aus einem pferdegestaltigen Tierdämon abgeleitet. Durch viele Beispiele belegt ist im Artikel das »Nachklingen der Vorstellung eines tierischen Totendämons in Pferdegestalt« (vgl. u.a. Sp. 1617). Zur »Kombination von Sturm- und Totenroß« vgl. Sp. 1611; darüber hinaus gebe es Beispiele dafür, dass »Tier- und Menschengestalt in der Erscheinungsform des Toten wechselt« (Sp. 1615).

10 Rosas Bemerkung über die gefundenen Pferde – »Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat« (KKAD 200f.) – lädt zu Kommentaren ein. Peter-André Alt erinnert an Freuds Bemerkung (in EINE SCHWIERIGKEIT DER PSYCHOANALYSE, 1917, zeitgleich mit dem LANDARZT entstanden), »daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus« (Freud 1999: 11; dazu Alt 2005: 503). Vgl. zu dieser Szene auch Kremer (2003: 204). Orte des Verborgenen wie der Schweinestall, die Rumpelkammer im PROCESS und andere Räume – wie etwa auch der Schreibtisch mit »Geheimfach, wo sich alte unerledigte Sachen wie ekelhafte Tiere drängen«, der in einem Brief an Felice vom Ende Dezember 1912 angesprochen wird (Kafka 1999: 348 – »gehören zu Kafkas Denkwelten, die das Imaginäre auch im Alltag präsent halten« (Alt 2005: 503). Es können, so Kafka im Tagebuch vom 27. Januar 1922, »Überraschungen [...] erfahrungsgemäß etwas aus dem Nichts kommen [...], aus dem verfallenen Schweinestall der Kutscher mit den Pferden kriechen.« (KKAT 892; dazu Alt 2005: 503).

wohl als Vorlage gedient hat.<sup>11</sup> Die ›schnelle Fahrt‹ als solche erscheint zauberhaft – und zugleich als Konkretisierung der Relativität und Wandelbarkeit raum-zeitlicher Ordnungen (die damit ihre Orientierungskraft verlieren).

Zirkularität und Wiederholungen, wie sie für Märchen oft charakteristisch sind, bestimmen die Handlungsstruktur,<sup>12</sup> eng verbunden mit doppelgängerischen Paarbildungen (die zwei Pferde, Arzt und der Patient als ›Paar‹ im Bett) als einer anderen Dimension der ›Wiederholung‹. Die dargestellten Ereignisse entziehen sich einer orientierenden chronologischen und kausalen Deutung. Sicher ist nur: Der Tod ist schon in dem Kranken, zu dem der Landarzt gerufen wird – wie der Igel immer schon vor dem Hasen da ist, so schnell dieser sich auch bewegt. Die winterliche Jahreszeit ist die Zeit des Todes; ein Winterende zeichnet sich ebenso wenig ab wie ein Ende der Reise des Landarztes. Eine Affinität des Textes zu Mythisch-Legendenhaftem besteht schon dadurch, dass der Landarzt als Ahasver- und als Christusfigur gedeutet werden kann, damit allerdings zwei sehr unterschiedlich konnotierte Gestalten assoziiert sind.

Die »Land«-Welt in Kafkas Text ist, allgemeiner gesagt, ein Zwischen- und Übergangsraum in mehrfacher Hinsicht: zwischen »Animalischem« und Menschlichem, zwischen Leben und Tod. Auf traumhafte Weise verwandeln sich der Arzt und der Patient: ersterer von einer Autorität zu einem Opfer, letzterer von einem als gesund erscheinenden zu einem tödlich kranken Jungen. Eine ›traumhaft‹ erscheinende Eigenlogik bestimmt die Ereignisse insgesamt: das Auftauchen von Pferden auf ein Begehren hin, die rätselhaft schnelle Erreichung des Reiseziels, die sukzessiv gesteigerte Beklemmung im Patientenhaus, die vom Arzt nicht kontrollierte Abreise.<sup>13</sup>

---

11 Auf diese verweist etwa Alt: »Die Pferde ziehen ihn [den Landarzt, MSE] in wundersamem Tempo – ein aus Alexander Eliasbergs Sammlung chassidischer Sagen stammendes Motiv« (Alt 2005: 504; vgl. Eliasberg 1916: 182f.; dazu auch Nachwort bei Alt 2005: 719). Und ebenso geht auch bei Kafka der Weg durch eine dunkle Landschaft, »während ihm Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen dringenden Sausen erfüllt« sind (KKAD 202; Zitat bei Alt 2005: 504).

12 Alt weist ebenfalls darauf hin, dass Kafka im LANDARZT einen Mythos »verarbeitet«: »die christliche Überlieferung vom ewigen Juden Ahasver, der dazu verdammt ist, unerlöst durch die Fremde zu streifen« (Alt 2005: 501). »In ihm verknüpft sich der Topos der Reise, wie er aus dem ›Verschollenen‹ vertraut ist, mit dem Motiv der zirkulären Zeiterfahrung, in der das Individuum auf die scheinbare Indifferenz einer unförmig-diffusen Wirklichkeit stößt.« (Ebd.: 502; zu Ahasver auch ebd.: 505).

13 Alt spricht von der »schockartige[n] Traum-Dramaturgie« des Textes (Alt 2005: 503).

## JÜRGEN BERNHARD KUCKS BILDER-BUCH ZUM LANDARZT

Ein Buch des Graphikers Jürgen Bernhard Kuck von 2017 bietet (unter der Genrebezeichnung »Graphic Novel«) eine Folge von Bildern zu Motiven aus EIN LANDARZT, die von mehreren Texten gerahmt sind: einer Interpretation Ralf Sudaus zu EIN LANDARZT (die u.a. ein Kapitel mit dem Titel »Traumhaftes inneres Leben: Der surreale Charakter« enthält), einem Gespräch zwischen Kuck und Sudau, und schließlich auch der Erzählung Kafkas.<sup>14</sup>

Unbeschadet seines nicht unerheblichen Textanteils ist der Band vor allem ein Bilder-Buch, das die Landarztfabel eigenwillig visualisiert. Seite für Seite wird jeweils ein Bild präsentiert. Daneben (also außerhalb des Bildes) stehen jeweils Textzeilen, Zitate aus Kafkas Text, vom Künstler zunächst handgeschrieben, im gedruckten Buch faksimiliert. Kuck betont im Kommentar seinen freien, aber korrekt zitierenden Umgang mit Kafka; die Nutzung fremder Textfragmente versteht er als gängige und legitime künstlerische und literarische Praxis.<sup>15</sup>

Versteht man unter einer »Graphic Novel« eine längere Text-Bild-Erzählung im Comicstil, so mag die im Untertitel vollzogene Gattungsbezeichnung zunächst irritieren. Die Bildersprache erscheint nicht als ›comicartig‹, auch wenn die Graphiken sequenziell angeordnet sind wie Comicpanels;<sup>16</sup> Sprechblasen, comictypische Zeichen und Arrangements mehrerer Panels auf Einzelseiten finden sich nicht. Im

---

14 Jürgen Bernhard Kuck: Franz Kafka. Ein Landarzt. Graphic Novel. Gedruckt in Wrocław, Polen [2017]). Graphischer Teil: 5-89, dann Textteil. Die Bilder Kucks sind signiert und datiert (»14« = 2014). Die Titelseite im Buch, anders als das Cover, nennt zwei Autoren: Jürgen Bernhard Kuck/Ralf Sudau: Franz Kafka: Ein Landarzt. Graphic Novel, Interpretation, Werkstattgespräch, Textausgabe. Im graphischen Teil finden sich zwei Titelvarianten: »Jürgen Bernhard Kuck: Franz Kafka. Ein Landarzt. Graphic Novel« bzw. »[...] in Bildern erzählt / von / Jürgen B. Kuck. MMXVII«. Auf Youtube findet sich ein Filmbeitrag zu der Graphic Novel Kucks, in dem nacheinander und jeweils die doppelseitig die Bilder zum LANDARZT gezeigt werden: [www.youtube.com/watch?v=7ULRthP\\_yKU](http://www.youtube.com/watch?v=7ULRthP_yKU) (11.08.2023).

15 Kuck hat noch andere Erzählungen/Bilderbücher zu literarischen Werken geschaffen: so zu Sophokles (ANTIGONE), Goethe (FAUST), Edgar Allan Poe (HOPP-FROG), Wagner (TANNHÄUSER), Kierkegaard (TAGEBUCH DES VERFÜHRERS). Auch die Bibel sei ihm »zu einem Steinbruch« geworden; auf dem Sprechtheater seien »seit jehor Textkürzungen üblich«, so Kuck (2017: 118). »Von Kafkas Text habe ich in meiner Bildergeschichte etwas mehr als die Hälfte verwendet. Dabei folge ich dem Erzählstrang und wahre auf jeder Seite die Originalfolge der Worte.« (Ebd.)

16 Sudau schlägt die Bezeichnung »Bildergeschichte« vor; Kuck meint, man könne seine Arbeit auch »Comic« oder »Graphic Novel« nennen; entscheidend sei »das Abhängigkeitsverhältnis von Text und Bild« (Kuck 2017: 117).

begleitenden Textteil bezieht Kuck zur Gattungsfrage Stellung, signalisiert dabei eine gewisse Indifferenz gegenüber Gattungsbezeichnungen (und damit eine gewisse Kontingenz des Untertitels), verweist aber auch auf Aspekte, unter denen sein Buch an Comics (und Graphic Novels) heranrückt. Als Kompositionseinheit seiner LANDARZT-Interpretation betrachtet Kuck nicht die Einzelbilder, sondern die Doppelseiten, also Bilderpaare.

Abb. 1: Doppelbildstrukturen sowie Landarzt- und Pferde-Figuren in Kucks EIN LANDARZT.



» DOKTOR, LASS MICH STERBEN.«



ICH SEHE MICH UM, NIEMAND HAT ES GEHÖRT;



ICH BIN VOM BEZIRK ANGESTELLT UND TUE MEINE PFLICHT BIS ZUM RAND, BIS DORTHIN, WO ES FAST ZUVIEL WIRD.

Kuck (2017): 36/37 (oben) und 40/41 (unten).

Er erinnert in diesem Zusammenhang daran, dass für den Comichtheoretiker Scott McCloud der Comic ein narratives, sukzessiv darstellendes Medium ist, wobei der Nukleus eines Comics in zwei aufeinander folgenden Bildern besteht. Entsprechend kommentiert Kuck Beispiele seiner Doppelseitenarrangements als sukzessive Darstellungen. Ein instruktives Beispiel sind zwei dabei erwähnte aufeinanderfolgende Seiten, die den Wunsch des Jungen inszenieren, der Arzt möge ihn sterben lassen – und die Dämonie der Szene durch einen »Dämon« visualisieren, der zwischen Bild und Bild eine Verwandlung durchlaufen zu haben scheint.

»Auf S. 36 sagt der Knabe: *Doktor, lass mich sterben*. Und dann neigt sich diese füllige schwere Figur des Doktors nach vorne und der Knabe flüstert ihm ins Ohr [...]. Und im Hintergrund siehst du diese großen Augen, die etwas Dämonisches, eine dämonische Macht signalisieren. Und diese dämonische Macht ist auf Seite 37 quasi als plastische Büste vor einer weiten Landschaft zu sehen. [...] Der Büste ist die Hülle, die Haut, die Maske abgezogen worden.« (Kuck 2017: 119)

Mit dem Ausdruck »Graphic Novel« verbindet Kuck über die Idee sequentieller, also Temporales evozierender Bilder hinaus aber offenbar vor allem die Vorstellung eines eigenständigen bildkünstlerischen Werks, das sich zu einer vorgefundenen Text-Grundlage nicht illustrativ und damit »sekundär« verhält, sondern im Rekurs auf eine vorliegende Fabel eine eigene Geschichte erzählt – stimuliert, aber nicht determiniert von seinem Prätext.

»Ich illustriere den Text Kafkas nicht. Meine Bilder »dienen« nicht dem Text. Im Gegenteil: Der Text Kafkas »dient« meinen Bildern: als Hinweis, Erläuterung oder Deutungsansatz, aber auch als Inspiration oder Irritation – vergleichbar einem Bildtitel. Meine Bilder erzählen im Dialog mit dem Text eine eigene Geschichte. Diese Geschichte ist von Kafkas »Landarzt« inspiriert und entspricht weitgehend der von ihm formulierten Handlung, aber es ist eine neue Geschichte, die in Bildern und von Kafka entliehenen Textteilen erzählt wird. Ich drehe also das Verhältnis von Bild und Text um. Ich mache keine Textillustration, sondern der Text illustriert meine Bilder.« (Kuck 2017: 117)

Auf Sudaus Frage, ob es nicht einer »Vermessenheit« gleichkomme, Kafkas Text in diesem Sinn für eigene Zwecke zu funktionalisieren, entgegnet Kuck mit »Nein« – und mit dem Hinweis auf »innere Bilder« Kafkas, die er selbst gerade nicht zu offenbaren suche; zugleich charakterisiert er den Text als eine Art Generierungsapparatur von Bildern im Inneren derer, die ihn lesen, also auch in seinem, Kucks, Innerem.

»Ich hielte es im Gegenteil für vermessen, wenn ich mich anschicken wollte, Kafkas innere Bilder offenbaren zu wollen. Kafkas Text braucht weder einen Kommentar noch eine Interpretation. Er steht für sich. Aber jeder Leser wird ein individuell unterschiedliches Verständnis

des Textes entwickeln. Und jeder, der diesen Text liest, kann dabei ausschließlich seine eigenen Bilder projizieren, wobei er bewusst oder unbewusst auch immer von fremden Bildern, die er gesehen hat, und von seinen individuellen Lebenserfahrungen mitbestimmt wird.« (Kuck 2017: 117)

Seine Arbeit versteht Kuck als Sichtbarmachung von ›Innerem‹, Psychischem – aber von seinen eigenen inneren Bildern, die nicht deckungsgleich mit denen Kafkas seien:

»Eine künstlerische Inszenierung – und so könnte man mein Verfahren [...] nennen – macht die inneren Bilder eines Einzelnen für alle Menschen sichtbar. Mit jeder Inszenierung tritt daher immer etwas ganz Neues in die Welt [...]« (Kuck 2017: 117)<sup>17</sup>

Die Visualisierung der LANDARZT-Fabel erscheint so als Teil einer Sequenz von Übersetzungsschritten: Basiert für Kuck der Text Kafkas auf unsichtbaren (inneren) Bildern des Autors, so erfolgt mit der Umsetzung des Textes in Bilder eine Übersetzung solcher (wiederum) innerer Bilder (Kucks) ins Sichtbare, die der Text bei seinem Leser stimuliert hat.

An Kafka gemahne – so Sudau – »der surreale und sprunghafte Charakter der bildlichen Darstellungsweise«, welcher »traumartigen Erzählungen« wie dem LANDARZT analog sei (Sudau in Kuck 2017: 122).<sup>18</sup> Evoziert wird hier eine surrealistisch geprägte Ästhetik der sichtbar gemachten Traumbilder, die die eigentliche ästhetische Botschaft ausmachen – eine Botschaft, die wie aus Fragmenten zusammengesetzt erscheint. Seltsame Hybridwesen, ungewöhnliche Übergänge zwischen Disparatem und heterologische Konstruktionen aus Einzelmomenten bestimmen die surrealistische Bildersprache – auch bei Kuck. Dessen Figuren, nackt, wie etwa bekannte Figuren von Delvaux und Magritte, unterliegen ständigen Verwandlungen; auch Räume und Raumbeziehungen scheinen sich zu verwandeln. Ein Hybridwesen

---

17 Trotz der Bezeichnung seiner Bildergeschichte als Graphic Novel weist Kuck auch auf eine Differenz zu einem im Comic oft verwendeten Stilzug hin: Sei es im Comic üblich, verschiedenformatige Bilder zu kombinieren (Comicpanels haben oft differente Größen und Formen), sei dies in seinen Bildern anders. »Der Comic arbeitet stark mit verschiedenen Formaten des Einzelbildes; man versucht da innovativ zu sein, auf einer Seite mehrere Panels ineinander- oder übereinandergreifend zu verschachteln [...]« – was er wiederum nicht tue (Kuck 2017: 118). Man könnte dieses gleichförmige Format sowie insgesamt die stilistische Homogenität seiner Bilder als Indikatoren ihrer Prägung durch die innere Bilderwelt eines bestimmten Künstlers, eben Kucks, interpretieren.

18 Kuck bezieht sich in seinen Ausführungen u.a. auf Max Ernst (Kuck 2017: 145) und Meret Oppenheim (ebd.: 148).

besonderer Art ist Kucks Landarztfigur; beim Vergleich mit einem Foto auf der Webseite des Künstlers wird deutlich, dass dieser Kafkas Figur Züge des eigenen Gesichts gegeben hat.<sup>19</sup>

Eine signifikante stilistische Besonderheit, die Kuck selbst im Begleittext hervorhebt, beruht auf der Produktionstechnik der im Druck farbigen Bilder. Zeichnungen und Farbkompositionen wurden separat geschaffen und miteinander dann durch ein digitales Überblendungsverfahren verbunden – wobei Unschärfen entstanden, weil Farbfelder und Zeichnungslinien sich oft nicht genau decken. Die aus Zeichnungen und Farbflächen komponierten Bilder existieren nicht als manuell-graphisch erstelltes Original, sondern nur digital und in der Druckfassung; und sie machen mit ihren unklaren Konturen sinnfällig, dass sie aus Überlagerungen hervorgegangen sind. Diese führen gleichsam die intrapsychischen Überlagerungsprozesse vor Augen, wie sie Kucks Modell zufolge die Rezeption von Texten, die dadurch stimulierte Bildproduktion und die Rezeption solcher Bilder bestimmen – und führen zu gewollten Unschärfen.

Ein in Kucks Bilderfolge ebenso wie in Kafkas EIN LANDARZT zentrales Motiv ist das des Pferdes. Pferde erscheinen bei Kuck in einer ganzen Reihe von Bildern, einzeln und gedoppelt (Kuck 2018: 22, 24, 40, 41). Mit einer suggestiven Bemerkung kommentiert Sudau die Graphik, die das Hineinschauen der wartenden Pferde ins Haus des Patienten darstellt: Hier seien die Pferde dargestellt »wie zwei Schicksalsgötter über kleinen verlorenen Menschen« (Sudau in Kuck 2017: 152). Die Pferdeköpfe wirken, als hingen sie im Haus an der Wand; der Einfall, so Sudau, oszilliere zwischen Humoristischem und Dämonischem.<sup>20</sup> Der Künstler legt eine andere Interpretationsspur: Er verweist stattdessen auf eine bildkünstlerische Inspirationsquelle der Graphik – auf eine neuere Installation des Künstlers Maurizio Cattelan, also auf ein Vorbild aus der surrealistischen Kunst, von dem es (mit Blick auf die Bedeutung des Zufalls in der surrealistischen Ästhetik vielleicht nicht ohne Hintergedanken) heißt, sie seien ihm ›zufällig‹ begegnet.<sup>21</sup>

---

19 Vgl. dazu: [www.jbkuck.de](http://www.jbkuck.de) (hier u.a. ein Porträt Kucks) (11.08.2023).

20 Sudau in Kuck (2017: 152): »Das Bild der Pferde auf Seite 40, das wirkt leicht humoristisch, während die Pferde auf den Seiten 22 und 24 ja eher dämonisch wirken. Wolltest du da Humor einbringen?«

21 Humoristisch, so Kucks Entgegnung, habe er das Bildmotiv »[e]igentlich weniger« gemeint: »Die Idee beruht auf Maurizio Cattelan: Er zeigt auf der ›Art Basel 2013‹ fünf präparierte Pferde, die durch die Wand gehen. Als ich die vor einem halben Jahr zufällig in einem Katalog entdeckte, dachte ich, das passt. [...] Vielleicht [...] ist ja auch Maurizio Cattelan von Kafka inspiriert worden [...]. Dann bräuchte ich die Idee auf Seite 40 wieder zu Kafka zurück.« (Kuck 2017: 152) Zu Cattelans Ausstellung der Arbeit mit den fünf



## KOJI YAMAMURAS ZEICHENTRICKFILM *A Country Doctor*

2007 entstand auf der Basis von Kafkas LANDARZT-Text der Zeichentrickfilm (Animé) *A COUNTRY DOCTOR* von Koji Yamamura.<sup>22</sup>

Kafkas Erzählung begleitet in gekürzter, aber doch weitgehend übernommener Form den Lauf der Filmbilder, und zwar in doppelter Gestalt – einerseits in der von Untertitelungen durch Schriftzeilen visualisierten Form sowie andererseits als gele-sener, also akustisch vernehmbarer Text. Der Film ist also ein Hybrid aus stumm-filmtypischen Mitteln (Untertitelung) und Mitteln des Tonfilms (Tonspur); die ›neu-ere‹ Technologie des Tonfilms simuliert in gewissem Sinn durch ihre Untertitelung die ›ältere‹ Technologie des Stummfilms. Reminiszenzen an Stummfilmzeiten ergeben sich auch durch die durchgängig ›flackernden‹ Bilder des Trickfilms, die uns, auf eigentümliche Weise ›beweglich‹ und unscharf, aus dem frühen Film vertraut sind. Bedingt durch technisch noch schlichte Aufnahmetechnologien, später oft auch durch die schlechte materielle Qualität der erhaltenen, inzwischen alten Filmkopien, wirken in alten Stummfilmen die Lichtverhältnisse instabil und tauchen die dargestellten Szenen in eine eigene Atmosphäre zwischen Konturierung und Dekonturierung. Yamamura bringt seinen Film mittels neuester Trickfilmtechnologie

---

Pferdekörpern vgl. (mit Bild): [www.schweizer-illustrierte.ch/style/trend/culture-file/fuenf-pferde-und-ein-fragezeichen](http://www.schweizer-illustrierte.ch/style/trend/culture-file/fuenf-pferde-und-ein-fragezeichen) (10.08.2023).

- 22 Koji Yamamura (Skript, Inszenierung, Regie): *A COUNTRY DOCTOR* (Film, 21 Min., Orig.-Spr.: Japanisch, Orig.-Titel: INAKA ISHA; in synchronisierter (untertitelter) Fassung auch auf Dt. und Engl.), Urauff. Okt. 2007 (Ottawa International Animation Festival); wenig später Filmstart auch in Japan. Musik: Hitomi Shimizu. An der Produktion wirkten die Mitglieder eines von Sensaku Shigeyama geleiteten Schauspieler-Ensembles mit – einer Theatertruppe, deren Darbietungen sich am traditionellen japanischen Kyogen-Theater orientieren. Die Ensemblemitglieder liehen den Figuren und der Sprecherinstanz des Animé ihre Stimmen. Weitere Mitwirkende: Instrumentalistinnen (Spielerinnen von Ondes Martinot und Violine) sowie der Froebel Boys' Chorus (für den Kinderchor im LANDARZT). Yamamura, geb. 1964, hat verschiedene originelle und eigenständige Animé-Produktionen geschaffen, so 2003 den Film *ATAMA-YAMA* (KOPFBERG; engl. Version: *MT. HEAD*), der für den Oscar nominiert wurde. *INAKA ISHA* (zu Kafkas *EIN LANDARZT*) erhielt den Hauptpreis auf dem Ottawa International Animation Festival und auf dem Hiroshima Kuskai Animation Festival; ferner den Ofuji-Noburo-Preis und den Grand Prix beim Trickfilmfestival Stuttgart. Im Netz verfügbar ist sowohl der Zeichentrickfilm als auch ein Dokumentationsfilm über die Herstellung des Animé, gedreht mit Yamamura und seinem Team aus Schauspielern, Musikerinnen, Kinderchor und Technikern: [www.youtube.com/watch?v=ZDjmW-gIsKs](http://www.youtube.com/watch?v=ZDjmW-gIsKs) (22.08.2023) sowie [www.youtube.com/watch?v=8XZYSEk9NT0](http://www.youtube.com/watch?v=8XZYSEk9NT0) (22.08.2023).

absichtsvoll zum ›Flackern‹, schafft insofern einen Meta-Film, der den Stummfilm imitiert. Die Szenerien sind meist in ein ›stummfilmtypisches‹ dämmeriges Licht getaucht. Zwar ist der Film (anders als die frühen Stummfilme) farbig, doch dominieren meist düstere, bräunliche Farbtöne. Der ganze Animé-Film lässt uns in eine ländliche Winterwelt schauen, die klare Beobachtungen nicht zulässt und alles Sichtbare vieldeutig erscheinen lässt.

Übergängliches – visuell Hybrides und temporale Übergänge – bestimmt den Stil des Films. Charakteristisch für *A COUNTRY DOCTOR* ist auch die Überlagerung westlicher und japanischer Elemente; die Land-Häuser wirken wie ins Düstere verzerrte Disney-Häuser aus der Zeichentrickfilmproduktion früherer Jahrzehnte. Hinzu kommen bei den nicht-japanischen Fassungen deren Zweisprachigkeit (westliche Untertitel und japanische Sprechstimmen) und doppelte Schriftlichkeit (japanische Textelemente und westliche Schriftzüge wirken zusammen).

Die Geschichte des Landarztes wird am Leitfaden des (einerseits zusammengekürzten, andererseits aber auch um Episoden erweiterten) Kafka-Textes nacherzählt. Der ratlose Doktor, zunächst ohne Reisevehikel, steht anfangs allein in einer unwirtlichen Landschaft, wie eine kleine vom Wind immer wieder gebogene Pflanze (Kawashima 2019: 3). Der Kutscher kriecht auf allen Vieren aus dem (Tier-)Stall; er ist von beunruhigender Gestalt und beißt Rosa ins Gesicht. Gestik und Bewegungsabläufe der Figuren sind auf überzeichnete Weise ausdrucksvoll, trickfilmtypisch, aber auch abgestimmt auf die Gebärdensprache vieler Kafkascher Figuren, die bei großen Gesten, weitausholenden Bewegungen zwischen tragischen und komischen Effekten manchmal oszilliert. Yamamuras Land-Welt steht im Zeichen von Gebrechlichkeit, Ärmlichkeit, Verfall; entsprechende Szenen zeigen kleine, ungerade gebaute Häuser mit großen Dächern, hohen Kaminen, oft deutlich sichtbaren Fenstern, Interieurs von nicht immer klarer Bauart, vorgeführt bei schwacher Beleuchtung, ausgestattet mit lauter symbolhaft wirkenden, aber auch vieldeutigen Möbeln und anderen Objekten, die gelegentlich eine Art Eigenleben zu haben scheinen. Die Würmer in der Wunde des Patienten erscheinen einerseits schwer erkennbar, visuell kaum fixierbar, andererseits aber auf unheimliche Weise lebendig; in Zoom-Vergrößerung gezeigt, kommen sie uns näher. Die Pferde wirken durch ihre sich wandelnde Gestalt, ihre Bewegungsabläufe und ihre wechselnden Perspektivierungen besonders irritierend und mysteriös; die menschlichen Figuren sind charakterisiert durch eine Tendenz zu physischen Deformationen, allen voran der Landarzt mit seinem oft überproportioniert erscheinenden und auffällig verformbaren Kopf (der gelegentlich das Bildfeld raumgreifend ausfüllt), seinen unnatürlich großen, oft hervorquellenden

Augen, seinen akrobatischen Körperbewegungen.<sup>23</sup> Die Familie des Patienten besteht aus schattenhaft düsteren, dabei auffällig beweglichen, dünnen, fast insektenhaften mobilen Gestalten. Der bei Kafka auftretende Kinderchor tritt auch bei Yamamura auf – als doppelte Reminiszenz zum einen an den antiken Chor (wie bei Kafka), aber auch an die Gesänge von Trickfilmfiguren mit hohen Stimmen.

Gelegentlich spinnt der Trickfilm aus, was bei Kafka beschrieben wird. Um einen inneren Monolog des Doktors wiederzugeben (der sich fragt, was er in diesem endlosen Winter tun soll) erfindet Yamamura einige gegenüber Kafkas Text neue Bilder und Verwandlungsszenen: Der Doktor fängt den Mond mit den Händen ein, aus dem Mond wird ein Strick, mit diesem Strick hängt der Doktor sich auf; dann verwandelt er sich in ein Pferd, das am Strick baumelt. Zwei von Yamamura in die Handlung eingefügte runde, ballonartige Figuren, die schon früh im Film auftauchen, später den Landarzt begleiten und als seine inneren Stimmen sprechen, mögen als Reminiszenz an Kafkas BLUMFELD-Erzählung (1915) interpretiert werden. Die Schauplätze, innen im Haus oder außen in der Landschaft, werden nie in Übersicht dargestellt; erzeugt wird tendenziell die Suggestion eines sich verändernden, mobilen Raums ohne klare Raumkoordinaten. Schnelle Bilderfolgen prägen vor allem die Darstellung der Fahrt des Doktors.

Der Inszenierungsstil ist nicht unerheblich geprägt durch Bild- und Motivzitate, die an Welten des Märchens und der Legenden erinnern. So gemahnen die Landhäuser, die wie Hexenhäuser erscheinen, mit ihren krummen Kaminen nicht nur an expressionistische Graphiken, sondern auch an Walt-Disneys Märchen-Welten. Die Darstellung der ins Patientenzimmer hineinschauenden Pferde, die wie Köpfe ohne Körper wirken, lässt unter anderem an das Grimmsche Märchen von der GÄNSEMAGD aus den KINDER- UND HAUSMÄRCHEN denken, dessen Zentralmotiv der sprechende Kopf des enthaupteten Pferdes Falada ist (vgl. Grimm 1999). Wenn sich bei Yamamura das schwarze Pferdepaar mit großen weißen Augenbällen präsentiert, so erscheint dies als Bildzitat aus Johann Heinrich Füsslis NACHTMAHR-Gemälden (1781), wo Pferd und Nachtalp als Paar mit weißen Augenbällen dargestellt sind. Verweisen schwarze Pferde, die durchs Fenster schauen, abgetrennte Köpfe, leere Augen samt der Düsternis der Szenerien auf den Tod, so verdichtet sich diese entsprechend im Motivkomplex um Wunde und Würmer.

---

23 Zentralmotiv in Yamamuras Film MT. HEAD ist ein überdimensionaler Kopf, der sich mit den Jahreszeiten verwandelt und der zum Vergnügungsplatz für Menschengruppen in der Freizeit wird.

Abb. 2: Visualisierungen Kafkascher Traumwelten in Yamamuras *A COUNTRY DOCTOR*.



Filmstills *A COUNTRY DOCTOR* (von links oben nach rechts unten): 00:50 Min., 01:01 Min., 06:01 Min., 13:35 Min., 16:33 Min., 18:00 Min.

Yamamura synthetisiert Kafkas Text- und Bilderwelt mit Elementen des japanischen Kyogentheaters.<sup>24</sup> Die Figurenstimmen, ausgenommen die von Rosa, werden von Mitgliedern der Shigeyama-Truppe im eigentümlichen Sprechstil dieses Theaters gesprochen, in hoher Tonlage, tendenziell gesangähnlicher Artikulation.<sup>25</sup> Diese Sprechstimmen sowie die des Chors und der Klänge der Musikinstrumente

24 »Kyogen is a traditional form of comic theatre in Japan that deals with daily, worldly, and humorous motifs, in contrast to Noh theatre (which Kyogen is softly performed with), which focuses on the metaphysical, sublime, and serious. The Shigeyama Kyogen company in Kyoto is famous for its experimental works.« (Kawashima 2019: 6f.)

25 Sensaku Shigeyama: Country Doctor, Shime Shigeyama: Knecht, Shigeru Shigeyama und Douji Shigeyama: Innere Stimmen des Landarztes (rundliche schwarze Erscheinungen), Ippei Shigeyama: der Junge.

erscheinen als Pendants der graphischen ›Stimme‹ des Textes. Die Verknüpfung zwischen Kafkas Welt und der des volkstümlichen, in der Grundtendenz oft burlesk-humoristischen Kyogen-Theaters erinnert an Kafkas Interesse am populären Theater, an aktionsreichen, burlesken Performanzen, mimisch und gestisch ausdrucksvollen Spielweisen, wie sie sich allesamt auch in von ihm literarisch geschilderten Gesten und Interaktionen zur Geltung gebracht haben.

Auch Schriftliches wirkt bei Yamamura mobil und lebendig, wiederum in einer Weise, die als Echo von Einfällen Kafkas gelten kann (vgl. dazu Kremer 1998). Geschriebenes erscheint als sich auflösende Schrift im Vorspann und als schnelle Untertitelung, die der schnellen Fahrt des Doktors entspricht. Als sichtbares und hörbares (gesprochenes) Motto wählt Yamamura übrigens ein Kafka-Zitat, in dem vom Stolpern die Rede ist und das Assoziationen ans »Land« auslöst (es ist als Teil der Zürauer Aphorismen auf dem Land entstanden): »Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden. Franz Kafka« (Filmbeginn; als sichtbare ›Sprecher‹ agieren die beiden ballonförmigen schwarzen Figuren). Implizit präsentiert sich der Film selbst so als ein seltsamer Seil-Tanz, boden-, erd-, »land«-nah. Ein innerhalb der Filmhandlung geschriebenes Rezept des Landarztes bildet eine gewundene Linie auf Papier und das Schriftstück erscheint wie animiert.

Kentaro Kawashima hebt in seiner Interpretation zu Yamamuras A COUNTRY DOCTOR den ›Animations‹-Charakter des Trickfilms als dem Verwandlungsprinzip affin hervor<sup>26</sup> – und deutet damit einen wichtigen Grund für das Interesse des Trickfilmschöpfers an Kafka an. Es geht um ›Animationen‹ als Verwandlungen<sup>27</sup>, die den Inhalt vieler Trickfilme (Animationen auf Motiv- und Handlungsebene) mit seiner spezifischen Medialität verklammern: An sich starre Bilder, denen kein ›lebendiges‹ Urbild entspricht (anders als im konventionellen Spielfilm mit abgefilmten Akteuren), erscheinen als beweglich und belebt.

In der letzten Sequenz des Films werden beim Haus des Doktors zwei Schatten sichtbar; einer ist als der des Doktors zu deuten. Aber wer wirft da als zweiter seinen Schatten in die Schattenwelt des Films? Kawashima (2019: 6) deutet den zweiten Schatten als den des Filmemachers. Oder ist es Kafkas Schatten? Es könnte sich aber auch um eine Allegorie des Films respektive des Kinos selbst handeln – oder um ein Zitat aus Murnaus NOSFERATU (1922) als einem Hauptwerk des frühen Films. Vielleicht erstet ja auch mehr als ein Gespenst aus der frühen Filmgeschichte bei

---

26 »Yamamura probably chose this story because it contains many instances of metamorphosis that he could present visually through his animation.« (Kawashima 2019: 5)

27 »[...] for Yamamura, metamorphosis is not merely a motif; it is also a productive current that forms the film itself.« (Kawashima 2019: 5)

Yamamura wieder auf.<sup>28</sup> (Die Mimik des Landarztes und seine hervorquellenden Augen erinnern vage an Alfred Bassermann in der Rolle eines Doppelgängers.)

Kinobilder entstehen im Dunkel, bleiben vom Dunkel umfassen; agierende Figuren sind nur schattenhafte Bilder ohne körperliche Substanz, dabei aber beweglich und »bewegend« wie Gespenster. Daran gemahnt Yamamuras Film durch mehr als einen Effekt.

## RÜCKBLICK UND FAZIT

EIN LANDARZT ist im Kontext Kafkascher »Land«-Texte zu sehen, die einen besonderen Akzent auf Räume, Figuren und Prozesse des Übergangs und der Entdifferenzierung legen. Kafkas »Land«-Welt ist ein Zwischen-Raum in mehrfacher Hinsicht: zwischen einer vorzivilisatorischen Sphäre und der Kultur der Landbewohner, zwischen »Animalischem« und Humanem, zwischen grotesker Komik und tödlichem Ernst, zwischen Boden und Himmel, zwischen ständiger Veränderung und ständigen Wiederholungen.

Die Erzählung lässt sich vor dem Hintergrund von Semantisierungen des »Landes« interpretieren, die für verschiedene Diskurse des 19. und frühen 20. Jahrhunderts typisch sind; es geht dabei nicht um das Land als realen Lebensraum, sondern um konnotative Verbindungen zwischen einem gedachten »Land«, »Bildern vom Land«, mit prärationalen, in Märchen und Traumbildern manifesten Vorstellungen und Semantiken.

Das »Land« als Raum traumhafter, mythischer und märchenhafter Figuren und Ereignisse bildet ein Bezugskonzept für Kuck und Yamamura: für ersteren unter Fokussierung auf surrealistische Traumbilder mit ihren Anschlussstellen ans Mythische und Märchenhafte, für letzteren, weil der Animé im Disney-Zeitalter (und danach) zur Darstellung märchenhafter Motive, Figuren und Ereignisse wohl ganz besonders disponiert erscheint; es handelt sich um ein Filmgenre, das die »Belebungs« schon im Namen trägt und in seiner zu Kafkas Zeit beginnenden Geschichte

---

28 Zischler (1998) zitiert ein Diktum Victor Klemperers aus dessen am 25.09.1912 in der Zeitschrift DER KINEMATOGRAPH erschienen Text DAS KINO IM URTEIL BEKANNTER ZEITGENOSSEN: »Und doch bietet der Film nicht seelenlose Zirkuskünste, sondern in seinen bewegten Körpern sind Seelen verborgen, der Zuschauer muß sie raten, er muß sich selbst den Bildertext schreiben, und indem seine Phantasie ins Spiel gebracht und zum Mitschaffen gezwungen ist, erklärt sich zugleich der leidenschaftliche Anteil des Kinobesuchers. [...] [Das schlichtere Volk] nimmt die abrollenden Bilder in voller Illusion als wirkliches körperhaftes Leben hin. Der Gebildete weiß, daß er es mit Schatten zu tun hat, und freut sich dessen.« (Klemperer, zit. nach Zischler 1998: 18)

vielfältige Welten hervorgebracht hat, oft märchenhafte, phantastische, in entlegenen Welten spielende, oft im Zeichen schneller Abläufe, ständiger Verwandlungen und flackernder Lichtverhältnisse. In der Auseinandersetzung mit Kafka erkunden die beiden Vertreter visueller Kunst deren eigene Möglichkeiten im Rahmen ihrer je spezifischen Medialitäten, insbesondere im Rekurs auf Kunstgriffe und Tricks, die (auch) an Kafkas Schreibweise erinnern, an »Schaukel-Diskurse«, künstlich erzeugte Irritationen, Text-Seile, die als Einladungen zum Stolpern über den Boden gespannt sind.

## LITERATUR

- Alt, Peter-André (2005): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: C.H. Beck.
- Bächtold-Stäubli, Hanns/Hoffmann-Krayer, Eduard (1987) (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens [1927-1942]. 10 Bände. Berlin/New York: de Gruyter.
- Daxelmüller, Christoph (1987): »Vorwort«, in: Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1. Unveränderter Photomechanischer Nachdruck von 1927. Berlin/New York: de Gruyter, S. v-xl.
- Eliasberg, Alexander (1916): Sagen polnischer Juden. Ausgewählt u. übertragen von Alexander Eliasberg. München: Georg Müller.
- Fenske, Michaela (2011): »Kulturwissenschaftliches Wissen Goes Public. Einblicke in den Aktionsraum von Wissenschaft und Öffentlichkeit am Beispiel volkskundlicher Enzyklopädien«, in: Historische Anthropologie. 19. Jahrgang, Heft 1/2011, S. 112-122.
- Freud, Sigmund (1999): Gesammelte Werke, hg. v. Anna Freud u.a. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Grimm, Jacob (1981): Deutsche Mythologie, Bd. II, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1999): »Die Gänsemagd«, in: Dies.: Kinder- und Hausmärchen. Vollständige Ausgabe. Mit 184 Illustrationen zeitgenössischer Künstler und einem Nachwort von Heinz Rölleke. 19. Auflage. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, S. 443-453.
- Harmening, Dieter (2009): Wörterbuch des Aberglaubens. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Höfig, Willi (2006/2009): Rezension zu: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. unter besonderer Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 1-10. Berlin: de Gruyter 1927-42. CD-ROM (Digitale Bibliothek 145): Berlin: Directmedia 2006. In: Fabula. Bd. 50, Nr. 1/2 (2009), S. 128-131.

- Kawashima, Kentaro (2019): »Metamorphosis as Origin – Koji Yamamura’s Short Animation ›Franz Kafka’s A Country Doctor‹«. In: Arts 2019/8, 54. Online: [www.mdpi.com/2076-0752/8/2/54](http://www.mdpi.com/2076-0752/8/2/54) (10.08.2023).
- Kremer, Detlef (1998): Kafka. Die Erotik des Schreibens. 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Philo.
- Kremer, Detlef (2003): »Ein Landarzt«, in: Michael Müller (Hg.): Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, erw. Aufl., S. 197-214.
- Kuck, Jürgen Bernhard/Sudau, Ralf (2017): Franz Kafka: Ein Landarzt. Graphic Novel, Interpretation, Werkstattgespräch, Textausgabe. Ohne Verlagsangabe. Gedruckt in Wrocław, Polen.
- Zischler, Hanns (1998): Kafka geht ins Kino. Reinbek: Rowohlt.

## FILME

- INAKA ISHA / A COUNTRY DOCTOR (2007) (JPN, R: Koji Yamamura)  
MAKING OF FRANZ KAFKA: A COUNTRY DOCTOR (2007) (JPN, R: Koji Yamamura)





# Schloß-Landschaft

---

JOSEPH VOGL

»Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, und auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.« (KKAS 7)

Selten hat der Anblick eines Berges eine Landschaft, einen Erzählanfang, eine Bewegung und eine Textbewegung derartig irritiert. Zwar wird der Beginn von Franz Kafkas Schloss-Roman um den Moment einer Ankunft verdoppelt. Beides aber, der Anfang des Textes und der Eintritt in eine Erzählwelt, erscheinen sogleich unterbrochen und verwirrt. Denn einerseits mündet Bewegung in Stillstand, ein erster Schritt in den Halt, und das Ganze kommt auf einer Brücke, auf einer Schwelle, an einem Anfang vor dem Anfang und an einem Ort vor dem Eintritt zum Stehen. Die Grenze zum Dorf wird nicht überschritten, die Ankunft verendet im Schwellenraum, und der Textbeginn selbst dehnt sich selbst zur Fermate. Andererseits antwortet dieser zögernde Schritt nur auf die Ansicht einer Welt, die sich mit all ihrer Sichtbarkeit den Blicken entzieht. Das Dorf liegt zwar irgendwo, ist aber zugedeckt und verborgen »in tiefem Schnee«. Und ebenso befinden sich Schlossberg und Schloss gerade dort, wo nichts zu sehen ist, sie werden sichtbar allein durch fehlende Sicht. So sehr kein »Lichtschein« anzeigt, was dort nicht erscheint, so sehr ist diese manifeste »Leere« selbst »scheinbar« oder bloßer Schein. Das gibt dem Schlossberg seinen besonderen Platz in der Landschaft und im Text: Er verstellt den Blick mit seinem Fehlen und markiert einen Ort, der sich als Lücke und Leere erweist. Zwischen Etwas, das nicht erscheint, und einem Nichts, das bloßer Anschein ist, entwirft sich eine Erzählwelt, in der ein angehaltener Anfang mit purer Scheinbarkeit korrespondiert.<sup>1</sup>

---

1 Zu den Anfangsproblemen in Kafkas Schloss-Roman vgl. Kölbel (2006) und Kleinwort (2013).

Von Anbeginn macht sich Kafkas Schlossberg damit als Massiv der Hinhaltung bemerkbar, das den weiteren Verlauf von Text und Erzählung, die Topographie und den Charakter von Kafkas Schlosswelt prägt. Das betrifft erstens den Parcours, den K. einschlägt und der ein fortgesetztes Anfangen diktiert. Schon am nächsten Haltepunkt, im »Brückenhof«, wiederholt sich das. K. schläft sogleich ein, wird geweckt, schläft wieder ein, wird im Schlaf mehrmals aufgestört, um am nächsten Tag noch einmal zu erwachen. Vor allem aber setzt K.s neuerlich aufgenommenen Weg nur jenes Verharren vom Beginn fort. Das ist der Weg zum Schlossberg: K. nimmt sogleich die Hauptstraße von Dorf zum Schloss, diese Straße nimmt aber selbst nicht diesen Weg. K. nähert sich Schlossberg und Schloss, um ihnen nicht näher zu kommen, und so sehr er sich Schritt für Schritt fortbewegt, so sehr zeigt das Dorf »kein Ende« (ebd.: 21) und gibt nur einer Lateralbewegung statt, die fortwährende Annäherung und erneute Entfernung in einem oszillierenden Wechsel verschränkt:

»So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., daß nun endlich die Straße zum Schloß einlenken müsse, und nur weil er es erwartete ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immer wieder die kleinen Häuschen und vereiste Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere – endlich riß er sich los von dieser festhaltenden Straße, ein schmales Gässchen nahm ihn auf, noch tieferer Schnee, das Herausziehen der einsinkenden Füße war eine schwere Arbeit, Schweiß brach ihm aus, plötzlich stand er still und konnte nicht mehr weiter.« (Ebd.: 21)

Der Weg ist eine Umleitung, seine Richtung abgelenkt und sein Verlauf endlos. Mit dem unerreichbaren Schlossberg stellt sich eine topographische Unsicherheit ein, die die symbolische Ordnung des gesamten Romans prägt. Denn einerseits wird K. von nun an und im Verlauf des Romans niemals die Grenze überschreiten, nie vom Dorf an den Schlossberg gelangen, er wird immer wieder – wörtlich und im übertragenen Sinn – »abgelenkt«, um an dessen Peripherie herumzustolpern. Andererseits konnte man gleich zu Beginn erfahren, dass man im Dorf bereits im Schloss sei und dass derjenige, der im Dorf wohnt und übernachtet, »gewissermaßen im Schloß« (ebd.: 8) wohne und übernachte. Gehört somit das Dorf irgendwie zum Schloss, so gehört allerdings das Schloss nicht unbedingt zum Schloss. Was immer von ihm erzählt wird, lässt nur die Schlussfolgerung zu, dass man nicht im Schloss ist, wenn man sich dort befindet. Gewiss, so heißt es einmal, kann man die Grenze zum Schloss überschreiten und etwa die Schlosskanzleien betreten, ganz einfach und problemlos; »aber sind die Kanzleien das eigentliche Schloß? Und selbst wenn Kanzleien zum Schloß gehören«, sind es dann die Kanzleien, die man »betreten darf?« Natürlich – so heißt es weiter – kommt man in Kanzleien, »aber es ist doch nur ein Teil aller,

dann sind Barrieren und hinter ihnen noch andere Kanzleien.« Es ist keineswegs verboten, »geradezu weiterzugehen«, und diese Barrieren darf man sich »auch nicht als eine bestimmte Grenze vorstellen«. Barrieren sind nämlich »auch in den Kanzleien«, in die man gehen kann; es gibt also Barrieren, die man »passiert«, und »sie sehen nicht anders aus« als die, über die man »noch nicht hinweggekommen ist«. Und deshalb ist auch »nicht von vornherein anzunehmen, daß sich hinter diesen letzteren Barrieren wesentlich andere Kanzleien befinden« als diejenigen, in denen man bereits war (ebd.: 275). Und so weiter. Von Barrieren gerät man nur an weitere Barrieren, von überschrittenen Grenzen an neue; und was man überschritten hat, kehrt in gleicher Weise wieder, ohne Anfang und Ende. Man kommt nie ins Schloss und ist immer schon dort. Das Schloss ist nichts anderes als die Schwelle zum Schloss. Oder anders gesagt: Schloss und Schlossberg sind die Titel für jene monströsen oder anti-nomischen Mengen, die sich selbst als Element enthalten.

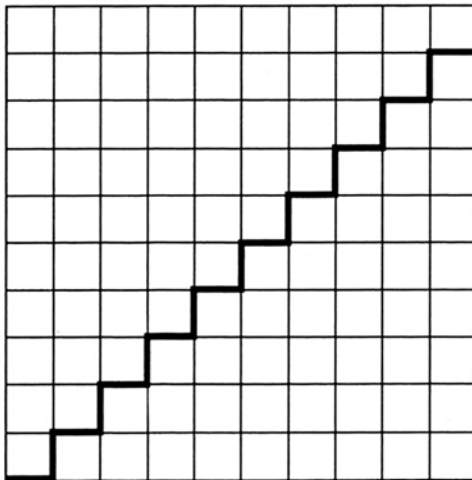
Das ergibt einen seltsam strukturierten Raum, der Markierungen und Grenzen setzt, um sie sogleich wieder zu löschen: einen »gekerbten« Raum, der sich in einen »glatten« verwandelt; einen »glatten« Raum, auf dem Marken und Einschreibungen wie auf offener See dahin treiben. Wie es eigentlich keine wirkliche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

Das Anhalten und die Schwelle lassen sich damit als syntaktische Grundelemente von Kafkas SCHLOSS identifizieren, die seinen Text und seine Erzählung, seinen Raum und seinen Schriftraum (de-)strukturieren und die Frage nach dem Syntagma und der Syntaxis, der Zusammenordnung und Zusammenfügung, insgesamt aufwerfen. Und von hier aus ergibt sich wohl ein genauerer Aufschluss darüber, wie die Raumordnung dieses Textes angelegt ist. So lässt sich feststellen, dass K.s Voranschreiten – geometrisch bzw. analytisch gesprochen – keinen gewundenen Weg und keinen Irrweg, sondern überhaupt keinen Weg ergibt. Das ist seine neue historische

und systematische Dimension. Wenn Kafka einmal davon gesprochen hat, dass es vielleicht ein »Ziel«, aber »keinen Weg« gebe – »was wir Weg nennen, ist Zögern« (KKAN II 118) –, so enthält das eine elementare Definition dieser Struktur. Demnach besteht sie aus einer Reihe von Intervallen oder Spatien, oder genauer: sie ergibt sich durch infinitesimale Teilungen, die Abschnitte in kleinere und diese in wiederum kleinere aufteilt. Der Weg zum Schlossberg ist ein unendlicher Interpolationsprozess, eine beliebig fortsetzbare Intervallierung des Kontinuums: eine Linie, die in jedem ihrer Punkte anhält und die Richtung wechselt, sich verzweigt und somit unstetig wird. Seit dem neunzehnten Jahrhundert haben Mathematiker das mit einigem Unbehagen als überall unstetige Funktionen beschrieben, als *nowhere differential functions* (Norbert Wiener), die sich in einer »monströsen Oszillation« einrichten und ganz und gar unanschaulich bleiben: Der Weg oder das Kontinuum ist nicht mehr, wie bei Aristoteles, das, was unteilbar ist und in einem Zug, von Anfang bis Ende, durchlaufen wird; seine Linie wird vielmehr Punkt für Punkt abgetastet und führt zu einer Art Dauerbeschäftigung mit jedem beliebigen, noch so kleinen Intervall.<sup>2</sup>

Diese Zerklüftung oder Atomisierung des Kontinuums lässt sich mit einem Paradox fassen, das der Mathematiker Hermann Hankel 1870 formulierte und das sich wie eine Illustration des Kafkaschen Labyrinths ausnimmt. Demnach wird ein Quadrat von der Seitenlänge 1 durch horizontale und vertikale Parallelen mit gleichem Abstand in ein Gitternetz von kleinen Quadraten geteilt (siehe Abb. 1).

Abb. 1: Treppenkurve nach Hermann Hankel.



Siegert (2003: 324)

2 Zur Geschichte dieser »Monster«-Funktionen in der analytischen Geometrie vgl. Siegert (2003).

Nimmt man den Weg von der linken unteren Ecke des Quadrats zur rechten oberen, so ist die zurück gelegte Strecke – ob man die Grundlinie und die rechte Seitenlinie oder einen anderen Verlauf wählt – immer  $= 2$ . Wählt man nun einen Weg, der möglichst nahe an der Diagonale entlang treppenförmig nach oben führt und lässt man zudem die Zahl der Quadrate im Netz ins Unendliche anwachsen, so fällt die unendlich getrepte Kurve scheinbar mit der Diagonalen zusammen und ergibt dann die Widersinnigkeit: Der zurückgelegte Weg der Treppenkurve ist immer noch  $= 2$ , aber zugleich  $= \sqrt{2}$ , also der Weg der Diagonalen. Tatsächlich aber ist die Grenzkurve der Treppenkurve von ganz anderer Natur: Während die Tangente der Diagonalen für alle ihre Punkte denselben Wert oder Winkel besitzt, schwankt die Tangente der getrepten Grenzkurve in jedem ihrer Punkte in einem beliebigen Intervall zwischen  $0^\circ$  und  $90^\circ$ : In keinem ihrer Punkte kann man der Grenzkurve also eine bestimmte Richtung zuordnen. Ihre Länge ist nicht nur vom Weg der Diagonalen unterschieden, vielmehr stehen an jedem ihrer unendlichen Punkte ihr Verlauf und ihre Richtung selbst auf dem Spiel. Das ergibt das Labyrinth einer Linie, die in allen ihrer Punkte ›irrt‹, sich verzweigt und die Fortsetzung ihres Wegs unterbricht, ein dauerhaftes Zaudern des Verlaufs. So wenig der Schwellenraum von Kafkas Schloss einer Geometrie räumlicher Ausdehnung entspricht, so sehr konvergiert er offenbar mit den Problemen moderner Analysis.

Es verwundert daher nicht, dass – zweitens – auch die Gestalten von Schlossberg und Schloss einer fortlaufenden Defiguration ausgesetzt sind. Das bedeutet nicht nur, dass der Blick sich in zunehmender Dämmerung verliert und vom Schlossberg am Ende nur ein unbestimmter Verweis nach »dort oben« (KKAS 157, 358, 362) verbleibt. Genauer noch sind Schlossberg und Schloss Gegenstand einer Verzeichnung, die sich als konsequente Verwirrung von Anschauung, Bild und Begriff manifestiert. So jedenfalls erfährt es K. bei seiner Annäherung ans Schloss:

»Nun sah er oben das Schloß deutlich umrissen in der klaren Luft und noch mehr verdeutlicht durch den alle Formen nachbildenden, in dünner Schicht überall liegenden Schnee. [...] Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigen Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. [...] Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, dass vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubrockeln. [...] Der Turm hier oben – es war der einzig sichtbare – der Turm eines Wohnhauses, wie sich jetzt zeigte, vielleicht des Hauptschlusses, war ein einförmiger Rundbau, zum Teil von Efeu gnädig verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten – etwas Irrsinniges hatte das – und einem söllertartigen Abschluss, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen

Himmel zackten. Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen.« (Ebd.: 16-18)

Was sich hier zeigt und zugleich als Enttäuschung präsentiert, lässt sich als mehrfacher Entzug von Gewissheiten begreifen. Erstens als Blockierung des Begriffs: Das Schloss ist weder Burg noch Prunkbau, es ist eher ein Städtchen, vielleicht nichts als ein Dorf – das Schloss ist also kein Schloss. Zweitens wird dadurch die Anschauung vom Schloss selbst unkenntlich. Was sich anfangs »deutlich umrissen« vor dem Hintergrund abhebt, ist am Ende verwittert und unscharf in seinen Konturen, zu einer bloßen Schraffur und einem richtungslosen Gemenge an Strichen geworden. K. wird in eine Art Anschauungsqual verwickelt; das Klare und Deutliche ist dunkel und verworren geworden. Und drittens schließlich weist dieses »Schloss« darum auch jegliches bildhafte Verständnis zurück; es durchkreuzt seine eigene metaphorische Dimension. So wenig sich nämlich die Bedeutung des »Berges« in den Signifikanten von »Burg« oder »Bergen« fortsetzt (die Semantik des griechischen *pérgos* – schützender Berg – ist durchkreuzt; vgl. Grimm/Grimm 1854: Sp. 1504), so sehr erweist sich das, was dort oben »frei und leicht emporragt« (KKAS 17) als Schein und weicht einem Niedergedrückten und Verflachten: Die Vertikale des Bergs wird horizontal korrigiert. Und so sehr sich im Schloss wiederum etwas zeigt, was hätte »eingesperrt« oder verschlossen bleiben sollen, so sehr wird das Verschlussene im Schloss entriegelt und entsperrt. Berg, Burg und Schloss sind also Trugbilder, und das heißt: Sie sind Bilder oder Metaphern, die sich in ihrer Bildhaftigkeit selbst widerlegen. Von Anbeginn scheint Kafkas Schlossberg auf einen Bild- und Sachbezirk zu verweisen, der im Emporstreben verflacht, sich im Bergen entbirgt und im Erschließen verschließt.

Die »Anlage« des Schlosses ist also durch einen Schwellenraum und als Trugbild gleichermaßen charakterisiert, und das bedeutet, dass in ihr alle Bestimmungen eingeklammert, provisorisch oder von ihrem Gegenteil heimgesucht sind. Hat sich K. ins Dorf »verirrt« (ebd.: 8) oder hat ihn der Schlossherr »kommen lassen« (ebd.: 9)? Ist er als »Landstreicher« oder »Landvermesser« (ebd.: 12) da? Und lässt sich das »Vermessen« des Lands, das niemals geschieht, als Messen oder Ver- bzw. Fehlmes- sen oder schlicht als Vermessenheit oder Dreistigkeit begreifen? Die Unentscheidbarkeit dieser Welt wird in ihrer »Scheinbarkeit« fortgesetzt und von einer Frageform begleitet, die in allen Bestimmtheiten wirkt. Wenn Grenzen Distinktionen und diese binäre Unterscheidungen sind, so wird eben diese Distinktionslogik durch die endlose Rekursion ihrer Unterscheidungen ausgesetzt: K. ist fort und da, im Dorf, im Schloss, nicht fort, nicht da, nicht im Dorf, nicht im Schloss... Hier herrscht die Macht des Falschen oder bloßen Scheins.

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

»Entsprechend seiner Präcision ist er auch äußerst empfindlich. Wenn eine Angelegenheit sehr lange erwogen worden ist, kann es, auch ohne daß die Erwägungen schon beendet wären, geschehen, daß plötzlich blitzartig an einer unvorhersehbaren und auch später nicht mehr auffindbaren Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit, wenn auch meistens sehr richtig, so doch immerhin willkürlich abschließt. Es ist als hätte der behördliche Apparat die Spannung, die jahrelange Aufreizung durch die gleiche vielleicht an sich geringfügige Angelegenheit nicht mehr ertragen und aus sich selbst heraus ohne Mithilfe der Beamten die Entscheidung getroffen. Natürlich ist kein Wunder geschehn und gewiß hat irgendein Beamter die Erledigung geschrieben oder eine ungeschriebene Entscheidung getroffen, jedenfalls aber kann wenigstens von uns aus, von hier aus, ja selbst vom Amt aus nicht festgestellt werden, welcher Beamte in diesem Fall entschieden hat und aus welchen Gründen. [...] Nun sind wie gesagt gerade diese Entscheidungen meistens vortrefflich, störend an ihnen ist nur, daß man, wie es gewöhnlich die Sache mit sich bringt, von diesen Entscheidungen zu spät erfährt und daher inzwischen über längst entschiedene Angelegenheit noch immer leidenschaftlich berät.« (Ebd.: 109f.)

Der behördliche Apparat operiert also ungefähr im Ungefähren; er deckt sich mit der genannten atopischen Struktur. Und er durchtrennt darum die klare und vorhersehbare Verbindung von Grund und Entscheidung, Ursache und Wirkung und präsentiert sich als Ensemble von mehr oder weniger zufälligen Ereignissen. Entscheidungen entscheiden nichts oder verfehlen die anliegenden Fälle, und was tatsächlich passiert, zieht eine diskontinuierliche, sich im Unbestimmten verlierende Spur. Die Behörde verharrt in einer eigentümlichen Inaktualität und folgt dem Grundsatz eines unzureichenden Grunds. Mit einem Prinzip der Zweideutigkeit, mit Zweideutigkeit als Prinzip setzt sie auf die Differenz des Identischen und die Identität des Verschiedenen und generiert damit die entsprechende Weltlage im SCHLOSS. Die beiden vom Schloss herkommenden Gehilfen etwa bleiben ununterscheidbar und erhalten darum einen einzigen Namen; und während ein einzelner Schlossbeamter »in der Vorstellung der Menschen leicht verschiedene Gestalten« annimmt (ebd.: 286), so ähneln die verschiedenen Beamten umgekehrt ein und demselben Exemplar. Damit wird eine signifikante Unordnung der Dinge hergestellt. Wenn das Prinzip des zureichenden Grunds eine wechselseitige Zuordnung von Begriff und Sache verlangt, so erscheint gerade diese Zuordnung blockiert: mit einer Wucherung identischer Individuen oder mit einem Individuum, das mit allen anderen austauschbar ist. Das ergibt Wiederholungen, die differenzlos im Begriff bleiben müssen und darum nicht



vorgestellt, nicht erinnert, nicht erkannt und nicht repräsentiert werden können. Ähnlichkeiten trügen, Unterschiede stiften Verwirrung (vgl. Deleuze 1992: 21-25).

Mit diesen Merkmalen der Schlosswelt – Schwellenraum, Trugbilder und Indetermination – lässt sich noch einmal der Ort ermessen, den der ominöse Schlossberg in Kafkas Erzählung besetzt. Denn er muss nun als jener Topos verstanden werden, von dem aus sich die erzählte Welt derealisiert. Er versammelt ein Potential, das Verwirklichungen hemmt, Konkretisierungen verzeichnet, Anschauungen verwirrt, Bestimmungen aussetzt. Schloss und Schlossberg repräsentieren nicht massive Ordnungsgefüge, sie verhalten sich vielmehr als Aggregate des Möglichen und als Schauplatz entgrenzter Kontingenz. Von Anbeginn an wird mit ihrem Fehlen die Aussicht verstellt und mit ihrer topographischen Lage jede Ausrichtung desorientiert; sie verkörpern allenfalls eine unfertige, in die Schwebelage versetzte Welt. Darum wird gerade von ihnen her Kafkas Erzähl- und Schreibweise definiert. Wie nämlich K. die Schwelle der »Holzbrücke« (ebd.: 7) nicht wirklich verlässt, so operiert die Erzählung selbst im Übergang, ohne Anfang und Ende.

Diese Wendung – so müsste man hier hinzufügen – wird auch durch den Textanfang, durch Kafkas Manuskript und den Schreibprozess selbst unterstützt. Denn genau genommen gibt es einen klaren Anfang des SCHLOSS-Romans nicht. So ist bereits vor dem scheinbaren Anfangssatz »Es war spät abend als K. ankam« von einer Ankunft, einem ankommenden Gast und dem »Schloß« die Rede. Diese Passage beginnt so:

»Der Wirt begrüßte den Gast. Ein Zimmer im ersten Stockwerk war bereit gemacht. ›Das Fürstenzimmer‹ sagte der Wirt. Es war ein großes Zimmer mit zwei Fenstern und einer Glastüre zwischen ihnen, quälend groß in seiner Kahlheit.« (KKAS App. 115)

Nach ein paar weiteren Sätzen setzt sich der Text folgendermaßen fort:

»Das Stubenmädchen trat ein, machte sich am Waschtisch zu schaffen und fragte dabei, ob genügend geheizt sei. Der Gast nickte. Aber trotzdem er bisher nichts an dem Zimmer ausgesetzt hatte, gieng er noch immer völlig angezogen im Mantel mit Stock und Hut in der Hand auf und ab, als sei es noch nicht gewiss, ob er hier bleiben werde.« (Ebd.)

Wieder etwas später gibt es dann den folgenden Wortwechsel zwischen dem Mädchen und dem seltsamen namenlosen Gast:

»[N]un erkläre mir, wie ihr von meiner Ankunft erfahren habt. Nur das will ich wissen, nach Eurer Gesinnung frage ich nicht. Zum Kampf bin ich ja hier, aber ich will nicht angegriffen werden vor meiner Ankunft. Was war also, ehe ich kam?‹ ›Das ganze Dorf weiß von Deiner Ankunft, ich kann es ja nicht erklären, schon seit Wochen wissen es alle, es geht wohl vom

Schloss aus, mehr weiß ich nicht.« ›Jemand vom Schloss war hier und hat mich angemeldet?‹«  
(Ebd.: 116)

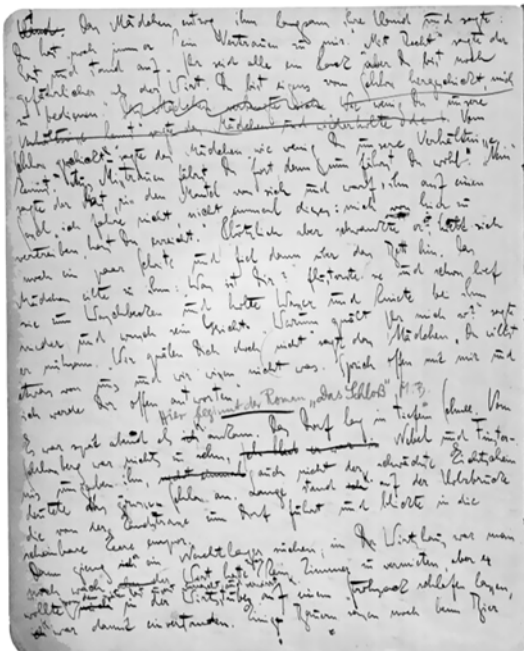
Und die ganze längere Passage endet dann mit einem Schwächeanfall des Gastes:

››Was ist Dir? flüsterte sie [das Mädchen]‹ [...] ›Warum quält Ihr mich so?‹ sagt er [der Gast] 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‹« (Ebd.: 117)

– und dann folgt der bekannte Absatz: ››Es war spät abend als K. ankam.«‹

Wie ist dies zu verstehen? Wie verhält sich der Schlossroman zu diesem Vorsatz? Abgesehen davon, dass es mit diesem Text, den man ››Fürstenzimmer‹‹-Fragment genannt hat, unklar bleibt, wer wann wo ankommt, angekommen ist oder ankommen wird, bleibt zudem der Status dieser Manuskriptseiten überaus fragwürdig. Und man hat verschiedene Erklärungsversuche unternommen. So könnten sie als ein erster Einstieg, als ein erster Schreibversuch für den Roman verstanden werden, der dann abbricht und von einem neuen Versuch oder Textbeginn abgelöst wird: ››Es war spät abend als K. ankam.«‹

Abb. 2: Faksimile der Seite 2v des Entwurfs von DAS SCHLOSS.



Aber im Grunde ist diese Interpretation nicht wirklich haltbar: Denn wie man auf dem Faksimile der Handschrift erkennen kann (siehe Abb. 2), hat Kafka diese Passage nicht verworfen, d.h. er hat sie offenbar nicht – wie sonst üblich – durchgestrichen.

Zweitens könnte man sie als einen Paratext zum Schlossroman begreifen, als eine Art Inhaltsangabe oder Kondensat: Denn hier ist von der Frage des Ankommens die Rede, vom Verhältnis zum Schloss, vom Grund des Hierseins und vom Kampf – und dies sind ja wesentliche Gegenstände und Themen des späteren Schloss-Textes. Aber auch eine dritte Alternative wäre möglich: Das »Fürstenzimmer«-Fragment könnte auch als eine Rahmenhandlung erscheinen, auf die dann die Binnenerzählung der Schlossgeschichte folgt. So endet das Fragment mit der Rede des Mädchens »Sprich offen mit mir und ich werde Dir offen antworten« – und genau genommen folgt darauf der Satz (vgl. das Faksimile der Handschrift): »Es war spät abend als ich [!] ankam« – und der nachfolgende Text wäre dann gewissermaßen eine Reaktion auf die Rede des Mädchens.<sup>3</sup>

Nimmt man all dies zusammen, so muss man wohl diese Schlussfolgerung ziehen: So sehr K. am Beginn auf der Schlossbrücke verharrt und so sehr die Erzählung selbst als endloser Übergang, als endlose »Brücke« zum Schloss funktioniert, so wenig lässt sich im Text des Manuskripts selbst ein bestimmter Anfang des Schlossromans feststellen: Es bleibt nur der willkürliche Schnitt bzw. der Eintrag von Max Brod (vgl. Abb. 2): »Hier beginnt der Roman »Das Schloß« M.B.«

Die Brücke am scheinbaren Romanbeginn (»Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt«) – so ließe sich dies zusammenfassen – ist also nicht nur als hölzernes Bauwerk zum Übertritt ins Dorf und an den Schlossberg heran zu verstehen. Sie muss vielmehr als eine Metapher des Übergangs und somit als eine Metapher des Erzählens selbst interpretiert werden. Sofern das griechische *metaphérein* ein »Übertragen«, ein »Hinübertragen« oder schlicht einen Transport meint, situiert sich die anfängliche Brücke als Metapher des Transports, d.h. als Metapher des metaphorischen Prozesses überhaupt. Als Metapher der Metapher markiert sie am scheinbaren Beginn des Textes einen Übertritt in die symbolische Ordnung des Schlosses, der zugleich unterbrochen wird. Auf dieser (metaphorischen) Brücke richtet sich Kafkas Erzählung ein und nimmt den Weg einer produktiven Verirrung. Sie betreibt selbst eine fortlaufende Entscheidung zum Unentscheidbaren; ihr Fortgang gilt einem derealisierenden Akt. Und das wäre schließlich Kafkas kompliziertes Verfahren im SCHLOSS: Es eröffnet einen endlosen Schwellenraum, der nicht in eine erzählte oder fiktive Welt hinein führt, sondern – gegen aufdringliche

---

3 Dieser Aspekt, die nachträgliche Korrektur der anfänglichen Ich-Erzählung in die dritte Person und das damit verbundene Schweben zwischen Ich- und Er-Perspektive im Sinne eines *discours indirect libre* (vgl. Vogl 1994), kann hier nicht weiter verfolgt werden.

Realitäten oder Schöpfungen – eine progressive Ent-Schöpfung und eine Auflösung fester Weltlagen vollzieht.

## LITERATUR

- Deleuze, Gilles (1992): Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1854): Deutsches Wörterbuch, Bd. 1. Leipzig: S. Hirzel.
- Kleinwort, Malte (2013): Der späte Kafka. Spätstil als Stilsuspension. München: Wilhelm Fink.
- Kölbel, Martin (2006): Die Erzählrede in Franz Kafkas ›Das Schloss‹. Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Siegert, Bernhard (2013): Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Vogl, Joseph (1994): »Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68/4, S. 745-756.



## Dorfgeschichten im *Schloß*-Roman

---

CLAUDIA LIEBRAND

Im Geburtsjahr Kafkas, 1883, publizierte Marie von Ebner-Eschenbach eine Erzähl-sammlung, die ihr zum literarischen Durchbruch verhelfen sollte – und zwar unter dem Titel DORF- UND SCHLOSSGESCHICHTEN. Dabei greift Ebner-Eschenbach in einem Teil ihres Titels eine Gattung auf, als deren Namensgeber Berthold Auerbach mit seinen SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN (ab 1842, erste Buchausgabe 1843) gilt, und verbindet Dorfgeschichten mit einem Genre, das sie »Schloßgeschichten« nennt. Kafkas SCHLOSS-Romanfragment nun, das sich literaturhistorisch auch etwa auf die – das Dämonische und Irrationale auslotende – Gothic Novel, in der Schlösser als unheimlich-fantastische Schauplätze des Geschehens aufgerufen werden, zurück-beziehen lässt,<sup>1</sup> situiert seinen Protagonisten K. in einem Dorf. Dieses Dorf ist Schau-platz der Handlung, die sich um die erstrebte Anerkennung des Protagonisten durch das Schloss dreht. Es bildet für ihn das ›Basislager‹, das er für seinen Vorstoß, den Aufstieg zum Schloss, der ihm das Romanfragment hindurch nicht gelingen wird, nutzt. Das Verhältnis von Schloss und Dorf changiert zwischen unendlicher Distanz und Differenz einerseits und Unterschiedslosigkeit andererseits. Mir geht es im Folgenden um eine kurze Skizze der literaturhistorischen Traditionslinie ›Dorfge-schichte‹, auf die sich der Roman beziehen lässt – und die er in quasi-ethnographi-scher Modellierung aufruft. Der Terminus ›Dorfgeschichte‹ kommt im Roman aller-dings nicht vor, erwähnt werden ›Schloßgeschichten‹ (und im Folgenden wird auch davon die Rede sein, wie diese Geschichten sich zum Muster des Novellistischen verhalten). Der (von Max Brod so betitelte) SCHLOSS-Roman interessiert sich für eine Konstellation, für ein Bezugs-, ein Koordinatensystem, das System Dorf – Schloss: eine Konstellation, die eine bewegliche und veränderliche ist.

---

1 Beide Genres, die Dorfgeschichte und die Gothic Novel, werden entscheidend über den Ort, an dem sie spielen, konstituiert (vgl. hierzu etwa: Murnane 2008).

## DIE ERFINDUNG EINES GENRES

Epik, die das Dorfleben fokussiert, ist ein ubiquitäres Phänomen. In der deutschsprachigen Literatur hat sich das spezifische Genre der Dorfgeschichte herausgebildet. Im Publikationsjahr der Buchfassung der SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN feiert Karl Gutzkow in der linksliberalen KÖLNISCHEN ZEITUNG vom 23.12.1843 einen neuen literarischen Trend, der auf der Erfindung eines neuen Genres fußt: »Es ist ein Genre erfunden worden, auf dessen weitem Felde die erschöpften Talente sich stärken können; eine Fundgrube des reichsten Unterhaltungsstoffes tut sich vor unseren Augen auf, ein neuer Stufengang ist angebrochen, der die edelsten Metalle zu tage fördern kann.« (Zit. n. Baur 1978: 14)

Gutzkow umkreist das von ihm ausgerufenene neue Genre mit Termini wie »Genrebilder, Sittengemälde, Dorf- und Bauern-Novellen, Gemälde aus dem untersten Volksleben« (zit. n. ebd.). Als einer der Väter, vielleicht *der* Vater, des neuen Genres auszumachen ist Berthold Auerbach; Auerbachs Terminus ›Dorfgeschichte‹ setzt sich auch als Etikett für die neue Erzählgattung durch, die zu fixieren man sich zunächst schwer tut. Ein Rezensent des GRENZBOTEN formuliert mit dem Blick auf das neue Genre ›Dorfgeschichte‹:

»Dieser ganze Literaturzweig ist ein so völlig neuer, daß wir weder seiner Form noch seiner Anschauungs- und Darstellungsweise nach in der bisherigen Schriftwelt Analogien auffinden mögen. Ist hier Lyrik, ist hier Epik, ist hier Didaktik, ist hier Naturschilderung vorschlagend? Sind es Novellen, sind es Romane? Ist hier Klassik, ist's Romantik?« (Zit. n. ebd.)

Weil eine Einordnung des Genres nicht nur dem hier zitierten Rezensenten des GRENZBOTEN schwerfällt, tendieren Literaturkritik und Literaturwissenschaft dazu, den Stoff und den Ort der Handlung zum Gattungskriterium zu machen. In der ersten systematischen Monographie zur Dorfgeschichte konstatiert etwa Friedrich Altvater: »Die Dorfgeschichte spielt im Dorf und handelt von Bauern [von dörflicher Bevölkerung – C. L.]. Dies ist die einzige Feststellung, die wir für die gesamte Dorfepik machen können.« (Altvater 1930: 13)

Anders als in den Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts, also etwa – um nur einige Texte zu nennen, in denen dörfliches Leben literarisch gestaltet wird, – in denen Auerbachs, in Gottfried Kellers ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE oder in Annette von Droste-Hülshoffs (im selben Jahr wie die Erstpublikationen einzelner Dorfgeschichten Auerbachs erschienener) JUDENBUCH – dem »Sittengemälde aus dem gebirgichten Westphalen« – ist Kafkas SCHLOSS nicht hinreichend beschrieben, wenn man darauf verweist, dass das dörfliche Geschehen in Nullfokalisation oder in interner respektive externer Fokalisierung geschildert sei: Der Roman beziehungsweise das Romanfragment ist so aufgebaut, dass wir K., einem Protagonisten, der

von außen kommt, der fremd ist – »K. als Fremder« (KKAS 19), heißt es im Text –, dabei zuschauen, wie er im Dorf ankommt, wie er sich dort zurechtfindet, welche Beziehungen er knüpft, welche Informationen über das Dorf er generiert, wie er sein Projekt, vom Dorf aus ins Schloss vorzustoßen, voranzutreiben versucht.

Nachgestellt ist damit eine quasi-ethnographische Konstellation; und zwar noch dezidierter als in anderen Texten Kafkas, die ja ohnehin durch einen verfremdend-ethnologischen Blick gekennzeichnet sind. Wir haben es mit einem »Erstkontakt« zu tun. K. ist damit befasst, sich um den Aufbau einer Logistik zu kümmern – eine Unterkunft zu finden. Er bemüht sich zu netzwerken, soziale Beziehungen aufzubauen, die dörflichen Strukturen zu verstehen. Was ihn vom klassischen Ethnographen (dessen Interesse in diesem Fall der europäischen Ethnologie, der Volkskunde, gälte), der fremde Kulturen beschreiben und analysieren will (welcher Schule dieser auch immer angehört, ob es ihm um holistische Ansätze, thick description, strukturelle Anthropologie oder welche Perspektivierung auch immer zu tun ist), unterscheidet, ist, dass K. eine Agenda verfolgt, die über das Verstehen und Erschließen hinaus geht – ein Verstehen und Erschließen, das meist nur mäßig gut gelingt: Von den Dorfbewohnern wird K. immer wieder vorgehalten, er perspektiviere und bewerte bestimmte Konstellationen falsch, sei in Vorurteilsstrukturen befangen. Ohnehin geht es K. nicht um die Rekonstruktion des dörflichen Kosmos um der Rekonstruktion willen. Er möchte das erworbene Wissen und die erworbenen Beziehungen nutzen, um sein persönliches Projekt voranzutreiben, das darin besteht, zum Schloss vorzustoßen<sup>2</sup>, eine direkte Verbindung mit dem Schloss aufzunehmen und schließlich vom Schloss anerkannt zu werden. Es geht ihm darum, Wissen zu akkumulieren, das sich strategisch für ihn auszahlt und somit in Praxis überführt werden kann, befindet er sich doch im »Kampf«. Insofern ist er kein teilnehmender Beobachter, sondern ein Akteur.

Die Dorfwelt, die K. kennenlernt, ist eine, die durchaus altertümlich, ja atavistisch anmutet: Die Dorfbewohner gehen handwerklichen Berufen nach, sind etwa Schuster oder Gerbermeister. »Die Hütten der Bewohner [...] wirken wie düstere Höhlen, in denen die Zeit zum Stillstand gekommen ist.« (Alt 2005: 592) Das Dorf scheint weitgehend abgeschottet von Besuchern zu sein – jedenfalls von Besuchern, die nicht aus dem Schloss stammen, das in Sichtweite des Dorfes liegt (aufgesucht wird das Dorf von den Herren aus dem Schloss, die im Wirtshaus – nomen est omen

---

2 Dass indes nichts gewonnen ist, wenn man es ins Schloss geschafft hat, lässt Olgas Aussage über ihren Bruder Barnabas, den Schlossboten, vermuten. Sie fragt: »Ist es überhaupt Schloßdienst, was Barnabas tut [...]; gewiß er geht in die Kanzleien, aber sind die Kanzleien das eigentliche Schloß? Und selbst wenn Kanzleien zum Schloß gehören, sind es die Kanzleien, welche Barnabas betreten darf? Er kommt in Kanzleien, aber es ist doch nur ein Teil aller, dann sind Barriären und hinter ihnen sind noch andere Kanzleien.« (KKAS 275)



– »Herrenhof« kampieren). Präsentiert wird eine Gesellschaft, die noch nicht berührt ist von Industrialisierung, Verstädterung oder von der – fasst man Modernisierung rein formal wie der Soziologe Dieter Goetze – »Auf-Dauer-Stellung und Beschleunigung des Wandels« (Goetze 2004: 380). So traditional das Dorf und die Dorfgemeinschaft aber auch geschildert werden: Auch für die Geschichten über das Dorf im SCHLOSS-Roman gilt (wenn auch auf sehr spezifische Weise), was schon für die Literatur des ländlichen Raums im 19. Jahrhundert zu beobachten ist; sie reflektieren Modernisierungsprozesse. Geht es dem Namensgeber der SCHWARZWÄLDER DORF-GESCHICHTEN, Berthold Auerbach – wie Bettina Wild gezeigt hat –, darum, das Dorf zum literarischen Verhandlungsraum bürgerlicher Gesellschaftsentwürfe zu machen – und realistisches Schreiben experimentell in den Geschichten über das Dorf zu erproben, in denen Erzählmuster etabliert werden, an die Autoren wie Gottfried Keller, Marie von Ebner-Eschenbach, Karl May oder Thomas Hardy anknüpfen (vgl. Wild 2011) –, ist das Dorf bei Kafka, dessen Romanprojekt sich auch aufgrund seines dezidiert anti-mimetischen Impetus nicht rückbeziehen lässt auf Schreibstrategien des bürgerlichen Realismus, zwischen Archaik und entfesselter Moderne angesiedelt. Infiltriert wird dieses Dorf von Außenstellen des Schlosses (die keine »echten« Außenstellen sind, da die Grenze zwischen Dorf und Schloss eine fließende ist, die nicht präzise gezogen werden kann; das Dorf gehört eben auf gewisse Weise zum Schloss). Im »Herrenhof« residieren die Beamten aus dem Schloss und gehen ihren weitverzweigten bürokratischen Aufgaben nach; in Szene gesetzt werden die oft auch komisch wirkenden Verwirrspiele einer gigantischen Verwaltungsmaschinerie – der Bürokratiemoloch der Moderne erscheint als unüberschaubares labyrinthisches System. Die Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts kennen solche radikal ironisch-dekonstruktiv perspektivierten Bürokratieexzesse nicht, Marcus Twellmann hat aber darauf hingewiesen, dass in den vormärzlichen Darstellungen ländlichen Lebens etwa Auerbachs die Konfliktstruktur im Dorf durch den Verwaltungsapparat und nicht durch den Feudalherrn markiert wird;<sup>3</sup> in diese Traditionslinie schriebe sich das

---

3 »Die Akteure [...] [der] südwestdeutschen Dorfszene und so auch die der Auerbach'schen Geschichte deuten ihre Situation nicht anhand der Unterscheidung von »Klassen«. Wahrnehmungsprägend war hier vielmehr der ältere Gegensatz zwischen Obrigkeit und Volk. Eben deshalb konnte aus dieser Szene [...] ein literarischer Populismus hervorgehen. Der ältere Gegensatz hatte sich im napoleonischen Zeitalter nicht aufgelöst, er hatte sich im Zuge des Aufbaus einer zentralistisch organisierten Staatsverwaltung vielmehr vertieft. Dabei kam es zu einer Umbesetzung: An die Stelle der alten Feudalherren traten in den Augen der Landbevölkerung die Diener des spätabsolutistischen Verwaltungsstaats, die »kleinen Herrle« [...]. »Dem Volke gegenüber«, so bemerkt [...] [Auerbach] an anderer Stelle, »stehen die Beamten, die tausend und aber tausend kleinen Majestäten, oft noch geschiedener als ehemals die unmittelbaren Herren«. [...] Die gemeindebürgerliche

SCHLOSS dann ein. Von einem Feudalherrn ist im SCHLOSS nur zu Beginn die Rede. Auf die Fragen K.s: »In welches Dorf habe ich mich verirrt? Ist denn hier ein Schloß?« antwortet Schwarzer: »»Allerdings« [...], »das Schloß des Grafen West-west.« (KKAS 8) Daraufhin erklärt K. flugs, dass der Graf (der ja wohl in dem Schloss wohnt, von dem K., bis Schwarzer ihm davon Mitteilung machte, wenn er seine Frage »Ist denn hier ein Schloß?« nicht in täuschender Absicht gestellt hat, so wenig wusste wie vom Grafen im Schloss) ihn zum Landvermesser bestellt habe. Noch einmal die Rede vom Grafen ist im ersten Gespräch mit dem Lehrer, den K. fragt: »Sie kennen den Grafen nicht?« (KKAS 20). Danach verschwindet die als adelig markierte Figur vollständig hinter den Verwaltungsstrukturen des Schlosses. Und jener semantische, auf das Aristokratische zielende Bereich des Terminus Schloss (als einer Residenz von Personen, die einem Adelsgeschlecht angehörig sind) wird im Roman nicht mehr aufgerufen.

Das Dorf ist nicht nur eingebunden in den Administrationsapparat des Schlosses; mittels des zeitgenössisch modernsten Kommunikationsmediums ist es direkt an das Schloss angeschlossen. Als K. im Wirtshaus zum Brückenhof ankommt, fragt Schwarzer im Schloss nach, ob dieser – wie er behauptet – vom Grafen als Landvermesser bestellt sei. K., der sich zum Schlafen im Wirtshaus auf den Boden gelegt hat, entdeckt es – mit Erstaunen: »Wie, auch ein Telephon war in diesem Dorfwirtshaus? Man war vorzüglich eingerichtet. Im einzelnen überraschte es K., im Ganzen hatte er es freilich erwartet.« (KKAS 10) Als er selbst mit dem Schloss telefoniert, scheitert die versuchte Kontaktaufnahme:

»Es war wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang feinsten allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug.« (KKAS 30)

Die medialen Störgeräusche des technischen Mediums (später ist auch von Rauschen die Rede) verhindern den eigentlichen Akt der Kommunikation.<sup>4</sup>

---

Opposition richtete sich mithin weniger gegen Feudalherrschaft oder Monarchie [...], als vielmehr gegen eine Herrschaftsform, die mit dem französisch-griechischen Fremdwort »Bureaucratie« bezeichnet wurde.« (Twellmann 2019: 155f.).

4 Der Dorfvorsteher: »Im Schloß funktioniert das Telephon offenbar ausgezeichnet; wie man mir erzählt hat wird dort ununterbrochen telephoniert, was natürlich das Arbeiten sehr beschleunigt. Dieses ununterbrochene Telephonieren hören wir in den hiesigen Telephonen als Rauschen und Gesang, das haben Sie gewiß auch gehört.« (KKAS 116)

## KONSTELLATIONEN: SCHLOSS – DORF

Ist das Dorfleben in einem Raum *zwischen* Vormoderne und Moderne situiert, sind auch andere Grenzziehungen, das wurde schon angedeutet, im Roman schwierig, nein: unmöglich. Zwar scheinen Dorf und Schloss zwei distinkte Orte zu sein. So ist das Schloss etwa vom Dorf aus zu sehen. Allerdings scheint das, was man sieht, aus ›Dorfhäusern‹ zusammengesetzt zu sein, wodurch der Text nun wiederum eine zunächst als selbstverständlich angenommene Opposition in ihrer grundlegenden Anlage subvertiert: die zwischen Stadt und Dorf. Das Konglomerat an Dorfhäusern, aus denen das Schloss besteht, wird als Stadt beziehungsweise als Städtchen identifiziert und bezeichnet. K. nimmt das Schloss wahr als

»recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubrockeln. Flüchtig erinnerte sich K. an sein Heimatstädtchen, es stand diesem angeblichen Schlosse kaum nach.« (KKAS 17)

Allerdings ist auch diese Wahrnehmung wieder durch den Text selbst in Frage gestellt. Denn gleich zu Beginn des Romans ist das Schloss als etwas markiert, was sich der Beobachtung entzieht. Über den in das Dorf kommenden Protagonisten heißt es: »Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.« (KKAS 7)

Wenig später wird K., der inzwischen das Schloss ja, wenn auch nicht als besonders beeindruckend, so doch als vom Dorf topographisch klar und deutlich abgegrenzt wahrgenommen hat, vom Lehrer über eine weitere Verschränkung – beziehungsweise: Ununterscheidbarkeit – informiert: »Zwischen den Bauern und dem Schloß ist kein Unterschied.« (KKAS 20) Das ist ein durchaus bemerkenswerter Satz. Scheint die Anlage des SCHLOSS-Romans doch darauf abzuzielen, dass der Graben, der Gap, die Opposition zwischen dem Schloss auf der einen und den Bauern beziehungsweise dem Dorf auf der anderen Seite, schier unüberbrückbar ist. K. gelingt es, obgleich er alles daransetzt, nicht einmal, die geographische Lücke zwischen Dorf und Schloss zu schließen. Das Schloss bleibt unerreichbar, er gelangt nicht dorthin. Bereits der erste Herausgeber des SCHLOSSES, Max Brod, markiert die unüberwindbare Distanz zwischen dem Dorf und dem Schloss, indem er 1926 in seinem bekannten, viel zitierten Nachwort zum Romanfragment erklärt, dass die Strukturvorgabe sowohl des SCHLOSSES als auch des PROCESSES der Gegensatz zwischen Menschlichem und dem Göttlichen als dem ganz Anderen, dem Menschlichen radikal Entgegengesetzten sei:

»Dieses ›Schloß‹, zu dem K. keinen Zutritt erlangt, dem er sich unbegreiflicher Weise nicht einmal richtig nähern kann, ist genau das, was die Theologen ›Gnade‹ nennen, die göttliche Lenkung menschlichen Schicksals (des Dorfes), die Wirksamkeit der Zufälle, geheimnisvollen Ratschlüsse, Begabungen und Schädigungen, das Unverdiente und Unerwerbliche, das ›Non liquet‹ über dem Leben aller. Somit wären im ›Prozeß‹ und im ›Schloß‹ die beiden Erscheinungsformen der Gottheit (im Sinne der Kabbala) – Gericht und Gnade – dargestellt.« (Brod 1935: 349)

Das Schloss: göttlich, das Dorf: menschlich. Damit konstatiert Brod zwischen beiden Polen eine maximale Unähnlichkeit, maximale Differenz, ja Alterität. Nun ergibt ein genauerer Blick auf den Text, dass sich ›hinter‹ (oder auch ›unter‹) der Opposition Dorf – Schloss Verwerfungen finden lassen, die die Opposition destruieren.<sup>5</sup> Alles etwa, was wir von der Bürokratie des Schlosses erfahren (chaotisch, anarchisch, willkürlich) oder über das Verhalten der Schlossbeamten (sexgierig, gewalttätig), entlarvt den Schlossbereich als entschieden ›menschlich‹. Die Bewegung der Subversion und der Uneindeutigkeit kommt aber an diesem Punkt, an dem die Differenz zwischen Dorf und Schloss aufgehoben scheint, nicht an ein Ende. Im langen Gespräch K.s mit Olga (über »Amalias Geheimnis«) konstatiert letztere: »Zwar heißt es, daß wir alle zum Schloß gehören und gar kein Abstand besteht und nichts zu überbrücken ist und das stimmt auch vielleicht für gewöhnlich, aber wir haben leider Gelegenheit gehabt, zu sehn, daß es gerade wenn es darauf ankommt, gar nicht stimmt.« (KKAS 309)

Es besteht also ein Abstand, es besteht kein Abstand, es besteht ein Abstand – eine Rose ist keine Rose ist eine Rose. Oder um es mit einem späten Text Kafkas zu sagen: Es ist ein Pfeifen, es ist kein Pfeifen, es ist ein Pfeifen. Wie es tatsächlich mit dem Verhältnis Schloss – Dorf bestellt ist, ist nicht recht erfindlich. Es ist auch die falsche Frage: Geht es doch immer um Perspektivierungen, die sich verschieben, die sich überkreuzen. K. ist jedenfalls der Adressat von Einschätzungen – etwa derjenigen Schwarzers, des Lehrers, Olgas, der Wirtin, des Dorfvorstehers usw. Was er vom Schloss und dessen Verhältnis zum Dorf zu wissen glaubt, basiert auf Hörensagen. Ihm werden Einschätzungen vorgetragen, ihm wird vom Dorfvorsteher über einstige Verwaltungsakte des Schlosses berichtet, ihm werden Geschichten erzählt von Gardena, die, wie sie sagt, wie Frieda Geliebte des Beamten Klamm war, von Olga, die K. anvertraut, wie ein unmoralisches Angebot Sortinis, ebenfalls ein Beamter aus dem Schloss, gerichtet an Amalia, ihre Schwester, zur Ächtung, der gesamten Familie

---

5 Insofern hat der Lehrer mit seinem apodiktischen Satz: »Zwischen den Bauern und dem Schloß ist kein großer Unterschied« nicht Unrecht; und bereits zuvor hatte Schwarzer K. ja bereits auseinandergesetzt: »Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloß.« (KKAS 8)

durch die Dorfgemeinschaft führte. Während des Gesprächs Olgas mit K. betritt Amalia den Raum und sagt:

»Schloßgeschichten werden erzählt? Noch immer sitzt Ihr beisammen? Und Du hattest doch gleich Dich verabschieden wollen, K., und nun geht es schon auf zehn. Bekümmern Dich denn solche Geschichten überhaupt? Es gibt hier Leute, die sich von solchen Geschichten nähren, sie setzen sich zusammen, so wie Ihr hier sitzt, und traktieren sich gegenseitig, Du scheinst mir aber nicht zu diesen Leuten zu gehören.« ›Doch‹, sagte K., ›ich gehöre genau zu ihnen, dagegen machen Leute, die sich um solche Geschichten nicht bekümmern und nur andere sich bekümmern lassen, nicht viel Eindruck auf mich.« ›Nun ja‹, sagte Amalia, ›aber das Interesse der Leute ist ja sehr verschiedenartig, ich hörte einmal von einem jungen Mann, der beschäftigte sich mit den Gedanken an das Schloß bei Tag und Nacht, alles andere vernachlässigte er, man fürchtete für seinen Alltagsverstand, weil sein ganzer Verstand oben im Schloß war, schließlich aber stellte es sich heraus, daß er nicht eigentlich das Schloß, sondern nur die Tochter einer Aufwaschfrau in den Kanzleien gemeint hatte, die bekam er nun allerdings und dann war wieder alles gut.« (KKAS 323f.)

Bereits Malte Kleinwort hat darauf hingewiesen, dass die Schlossgeschichten, von denen Amalia hier spricht, auch Dorfgeschichten heißen könnten: »Von den handelnden Personen, vom Verbreitungsgebiet und vom Ort des Geschehens her wäre es indes ebenso möglich, von *Dorfgeschichten* zu sprechen.« (Kleinwort 2013: 95, Hervorhebung im Original) Kafka, der seinen Roman in den Heften, in denen er ihn niederschrieb, nicht betitelt hat, rekurriert in einem Brief an Brod vom 11.9.1922 auf seinen Text als »die Schlossgeschichte[, die er] offenbar für immer liegen lassen müsse« (Brod/Kafka 1989: 415). Schlossgeschichten sind also nicht nur in den Roman eingelegt, der Roman selbst ist eine Schlossgeschichte – oder eben auch eine Dorfgeschichte, wenn man die Ineinanderführung der Opposition Schloss – Dorf im Roman auf den Titel selbst anwendet: DAS SCHLOSS wäre dann DAS DORF. Hinter der Schlossgeschichte lugt der Dorfroman hervor. Nun lassen sich prinzipiell alle Texte als Verhandlungen, Hybridisierungen unterschiedlicher Genrevorgaben perspektivieren,<sup>6</sup> in diesem Falle werden Dorf- und Schlossgeschichte oder auch

6 Wie bei jedem anderen Genre auch ist in Bezug auf die ›Dorfgeschichte‹ das Verhältnis von Einzeltext und Genre/Gattung kompliziert. Auch deshalb, weil Einzeltexte nicht mit den Genre-Konventionen eines einzelnen Genres (in unserem Fall etwa der Novelle, der Kriminalgeschichte, der Dorfgeschichte) operieren, sondern mit einem (kleineren oder größeren) Bündel von Mustern diverser Genres. Um es auf den Punkt zu bringen: Nicht das Genre geht der Genre-Hybridisierung voraus; ›vorgängig‹ sind vielmehr die Genre-Hybriden – und die Fixierung einzelner Genres setzt eine simplifizierende Lektüre einer Konstellation voraus, die immer schon die einzelnen Genres transgrediert. In der

Schlossroman und Dorfroman aber dezidiert gegeneinandergeführt und erscheinen als Kippfigur.

## DER ROMAN UND SEINE UMSCHRIFT DER NOVELLENTRADITION

Amalia, die K. nach seinem Umgang mit den »Schloßgeschichten« (in diesem Fall von Olga erzählt), die auch als Dorfgeschichten bezeichnet werden könnten, fragt, lockt aus dem Protagonisten – wie erwähnt – das Bekenntnis heraus, dass dieser sich von »solchen Geschichten nähre[ ]«. Der junge Mann, den Amalia im Folgenden als Exemplum anführt, der »sich mit den Gedanken an das Schloß bei Tag und Nacht« beschäftigt habe und um dessen Alltagsverstand man habe fürchten müssen«, scheint eine Spiegelfigur K.s (der ja in allem, was er denkt und tut, monomanisch um das Schloss kreist) zu sein.<sup>7</sup> Was den von ihr ins Spiel gebrachten jungen Mann (auch diese Geschichte wird von Amalia als Hörensagen markiert: »ich hörte einmal von einem jungen Mann«, KKAS 323) angeht, erklärt Olgas Schwester dessen Interesse für das Schloss für einen bloßen Vorwand, eigentlich habe der ein love interest verfolgt. Damit zeichnet Amalia eine Konstellation, die K.s Verhalten invertiert; nutzt der Protagonist doch die Liebesgeschichte mit Frieda als Mittel, um seine

---

Anwendung auf die, um nur ein Beispiel aus dem hier angesprochenen Genre der Dorfgeschichte zu nennen, JUDENBUCHER heißt das: Natürlich hat die Forschung gezeigt, dass sich die Erzählung etwa ebenso als Kriminalgeschichte lesen lässt oder mit etwas Force auch als Novelle. Die JUDENBUCHER verhandelt beide Genre-Vorgaben (und weitere mehr), sodass etwa eine Rezeption, eine Lektüre als Novelle möglich ist. Eine solche Lektüre des Textes reduziert die komplexen Genre-Verhandlungen aber eben auch auf *eine* Genre-Vorgabe, auf *ein* Genre. Auch einzelne Genres sind nicht umstandslos in den Griff zu bekommen, wandeln sich Genres doch in und mit der Zeit, fungieren nicht als transhistorische Größen. In den Blick zu nehmen ist also stets der spezifische historische Ort und die spezifische Ausgestaltung eines Genres im jeweiligen Text. Jeder Text bezieht sich auf Genre-Konventionen, die sich selbst in einem vielfach vermittelten kulturellen, literaturhistorischen Prozess herausgebildet haben, schreibt sie aber gleichzeitig um, modifiziert und »konstruiert« sie. Das Genre (von dem oft angenommen wird, dass es dem Text vorgängig ist) ist also immer ein »Effekt« jener Texte, in denen es zur Darstellung kommt. Wir haben es mit dem Paradox zu tun, dass Texte Genre-Konventionen bedienen, dass sie aber in ihrer spezifischen Faktur das Genre immer wieder neu herstellen.

7 K. fragt Olga im Anschluss: »»Wer ist denn dieser junge Mann, von dem sie sprach« [...]. »Ich weiß nicht«, sagte Olga, »vielleicht Brunswick, trotzdem es für ihn nicht ganz paßt, vielleicht aber auch ein anderer.« (KKAS 324)

Bestrebungen, zum Schloss vorzustößen, zu fördern – die Liebesbeziehung ist also nicht das erstrebte Ziel, sondern nur Werkzeug, Medium. Frauen sollen ihm helfen, ins Schloss zu kommen, er will nicht Einzug in das Schloss halten, um dort eine Frau zu ergattern. Gleichzeitig ist aber K.s Versuch, ins Schloss vorzudringen, gendersemantisch aufgeladen: Aufgerufen wird die abendländische Traditionslinie, in der Häuser, in der Gebäude, einzunehmender Raum en général (vgl. Lange-Kirchheim 2002) metaphorisch, genauer metonymisch, für die Frauen stehen, die in ihnen eingeschlossen sind; und männliche Akteure haben Gebäude und Frau einzunehmen.<sup>8</sup> Zugespitzt formuliert: Es geht ihm darum, das Schloss zu penetrieren. Die literaturhistorischen Referenzen, die dem Werk Kafkas vorausgehen, sind nicht zählbar,<sup>9</sup> deshalb seien nur zwei genannt, die strukturelle Vergleichsmöglichkeiten bieten und sowohl Gemeinsamkeiten als auch Differenzen aufweisen; ob Dornröschen, das schlafend im Schloss vom Prinzen erobert werden muss (in unserem Fall leiden die Beamten unter einer Art von Schlafsucht), oder ob in Boccaccios DECAMERONE persistierend das Problem verhandelt wird, wie Liebhaber und im Haus eingeschlossene Geliebte zueinanderkommen können. Und nicht nur in Bezug auf die metonymische Referenz von Frau und Gebäude/Haus/Schloss ist der Verweis auf den DECAMERONE einschlägig. Boccaccio versammelt in seinem Zehntagewerk, das als Gründungstext der europäischen Novellistik gilt, Geschichten, die erotisch zentriert sind, die das factum brutum der Sexualität skandalträchtig ausstellen (vgl. Schlaffer 1993: 26-28). In einem Landhaus erzählen sich zehn junge Leute (die der pestverseuchten Stadt entflohen sind) skandalträchtige Geschichten, in denen es um Variationen des Sexus geht – Geschichten, die manchmal auch schwankhaft und derb

---

8 Wobei diese Semantisierung wiederum die Markierung des Schlosses als eines männlich organisierten und besetzten Bereichs durchkreuzt.

9 Auch in Thomas Manns BUDDENBROOKS etwa fantasiert Kai Graf Mölln von der Einnahme eines Schlosses: »Durfte man ihm glauben, so war er vor langer Zeit bei schwüler Nacht und in fremder, unkenntlicher Gegend einen schlüpfrigen und unermeßlich tiefen Abhang hinabgeglitten, an dessen Fuße er im fahlen und flackernden Schein von Irrlichtern ein schwarzes Sumpfgewässer gefunden hatte, aus dem mit hohl glucksendem Geräusch unaufhörlich silberblanke Blasen aufgestiegen waren. Eine aber davon [...] hatte die Form eines Ringes gehabt, und diese hatte er nach langen, gefährvollen Bemühungen mit der Hand zu erhaschen verstanden, worauf sie nicht mehr zerplatzt war, sondern sich als glatter und fester Reif hatte an den Finger stecken lassen. Er aber, der mit Recht diesem Ringe ungewöhnliche Eigenschaften zugetraut hatte, war mit seiner Hilfe den steilen und schlüpfrigen Abhang wieder emporgelangt und hatte unweit davon in rötlichem Nebel ein schwarzes, totenstilles und ungeheuerlich bewachtes Schloß gefunden, in das er eingedrungen war, und in dem er, immer mit Hülfe des Ringes, die dankeswertesten Entzauberungen und Erlösungen vorgenommen hatte...« (Mann 2002: 687)

modelliert sind, das Komische oder das Tragische streifen – und in denen häufig die Frauenfiguren als Regisseurinnen des sexuellen Reigens fungieren. Die Schlossgeschichten (die ja auch als Dorfgeschichten titulierte werden könnten), die Kafka in seinem Roman erzählen lässt, sind episodisch organisiert, sie setzen Oralität in Szene (der Roman lässt uns den Protagonisten K. fokussieren und verfolgen, welche Schlossgeschichten *ihm* erzählt werden) – und sie sind obszön konfiguriert, das verbindet sie mit Boccaccios Œuvre. Deutlich markiert wird auch das novellistische Merkmal des Skandalträchtigen, des Unerhörten. Ist es bei Boccaccio häufig die sexuelle Überschreitung, die das *centre scandaleux* seiner Novellen markiert, ist der ungeheure (durchaus novellistisch markierte) Skandal im SCHLOSS-Romanfragment, dass Amalia sich der sexuellen Forderung Sortinis entzieht.

Diese Unterscheidung ist signifikant. Erzählt der DECAMERONE davon, dass der Sexus, das Triebleben, sich gegen die gesellschaftliche Ordnung vergeht, weil der Koitus, der nicht zwischen Eheleuten stattfindet, das soziale System gefährdet – wodurch die Lust der einzelnen als ein Akt der Revolte gegen die etablierten sowohl staatlichen als auch religiösen Normen und Gesetze erscheint –, markiert in Kafkas Schlosswelt respektive Dorfwelt die sexuelle Grenzüberschreitung das Fundament des gesellschaftlichen Ordnungssystems. Die Herren im Schloss haben Anspruch darauf, Dorfmädchen beziehungsweise Frauen aus dem Dorf nach ihren Wünschen sexuell zu besitzen.<sup>10</sup> Lacans Modellierung der Gesellschaftskonstruktion über den Phallus wird gewissermaßen *entmetaphorisiert* und *konkretisiert* (sowie schließlich im Feuerwehrfest, das die Feuerspritze als phallischen Götzen feiert, *ironisiert*). Der Roman erlaubt sich ein Experiment und erprobt eine Störung im phallizistischen Getriebe, indem er einer seiner Frauenfiguren erlaubt, die phallische Repräsentationsfunktion zu verweigern: Amalia darf Sortinis Antrag ablehnen. Dass es bei diesem Korb, den Amalia austeilt, um nicht weniger als die Obstruktion der symbolischen Ordnung, die Infragestellung des entscheidenden Konstruktions- und Funktionsmechanismus von Gesellschaft geht, macht die Reaktion des Dorfes auf Amalias Verhalten deutlich. Die gesamte Familie wird von der Dorfbevölkerung verfehmt, ein Tabu über den Familiennamen verhängt. »Nun sprach man von uns« – so erläutert Olga K. – »nicht mehr wie von Menschen, unser Familienname wurde nicht mehr genannt; wenn man von uns sprechen musste, nannte man uns nach Barnabas, dem Unschuldigsten von uns [...]«. (KKAS 333) Nimmt man Olgas Aussage wörtlich (eine Lesart, die bei Kafkas Literalisierungsmanie nahe liegt), dann wendet sich die Dorfbevölkerung von der Familie ab (respektive die Familie antizipiert das – und bringt mit dieser Antizipation den Effekt erst hervor), weil diese aus dem Bereich des Menschlichen herausfällt (man kann von ihnen nicht mehr »wie von Menschen« sprechen), weil Amalias Weigerung, Sortinis Phallus »zu sein«, die Zeichenordnung,

---

10 Das mag ein Verweis auf das feudale *ius primae noctis* sein.



auf der Gesellschaft beruht, die ›Kultur‹ von ›Natur‹ unterscheidet, kollabieren lässt. Amalias (sexuelle) Verweigerung setzt die symbolische Ordnung, die ja auf dem Phallus als differentiellem Moment, das die Konstitution von Bedeutung und die Konstruktion von Gesellschaft, also die Herstellung von Hierarchien und Machtstrukturen, erst ermöglicht, außer Kraft. Sexuelle Praxis, Geschlechterpolitik und gesellschaftlicher Machtapparat, Schlossbürokratie erweisen sich als aufeinander bezogen – deshalb agiert der »Bureauvorstand« Klamm auch »wie ein Kommandant über den Frauen« (KKAS 309).<sup>11</sup>

Im Roman in den Blick genommen wird das (an kultische Feiern einer Stammeskultur erinnernde) Volksfest, wie auch andere Ereignisse und Gegebenheiten in Schloss und Dorf, aus einer Perspektive, die das ›Kuriose‹, das Befremdende der eigenen Kultur (des Dorflebens, der Bürokratie etc.) fassbar macht (vgl. Hirschauer/Amann 1997). Dies geschieht gewissermaßen als indigene, nicht quantitativ Daten sammelnde, sondern Geschichten erzählende Ethnographie, die über ihre spezifische Verfasstheit hinaus den Blick auf Urszenen von Gesellschaftskonstitution zugleich erlaubt und ironisiert. Die Geschichten über Dorf und Schloss, die im Roman erzählt werden, sind prokreativ und proliferierend, sie mäandern, sind von Reflexionspassagen und Deutungsversuchen durchwoben. Eine Geschichte zieht die andere nach sich, eine Geschichte evoziert eine zweite, die die erste einer Réécriture, einer Revision unterzieht. So unterbricht Amalia die von ihr pointiert als Schlossgeschichte markierte Erzählung Olgas, um selbst eine Schloss-/Dorfgeschichte zu erzählen (die von dem seinen Alltagsverstand gefährdenden schlossbesessenen jungen Mann). Die Geschichte der Verbindung von K. und Frieda, die wir aus der Perspektive beider Protagonisten, aber auch etwa aus dem Blickwinkel Gardenas präsentiert bekommen haben, wird im langen Gespräch K.s mit Pepi zur Geschichte einer kalkulierten Intrige Friedas, eines mustergültig ausgearbeiteten »kluge[n] Spiel[s]« umerzählt (KKAS 464).

In die Geschichten, die den Roman, die »Schloßgeschichte« durchflechten, eingelegt sind Signale, die sie alles andere als fraglos machen. Pepis Darstellung von K.s Ankunft im Dorf macht den Protagonisten, dessen zentrale Strategie doch ist, sich von Frauen helfen zu lassen, zum »Held[en]«, zum »Mädchenbefreier« (KKAS 453), in ihrer Variante der Beziehungsgeschichte zwischen Frieda und K. hat ihre Vorgängerin im Ausschank des Herrenhofes mehr Handlungszüge vorausgeplant und vorausgesehen als ein gut programmierter Schachcomputer. Ohnehin tendiert Pepis Erzählung zum Konditionalis. K. gegenüber klagt sie (um nur einen Ausschnitt zu zitieren): »Vier Tage« (so lange war sie als Friedas Ersatz, als Friedas Nachfolgerin tätig) reichten nicht aus, um Pepis Stellung als Ausschankmädchen zu festigen:

---

11 Ausführlich habe ich diesen Zusammenhang im Aufsatz DIE HERREN IM SCHLOSS erörtert (vgl. Liebrand 1998).

»Vier Tage sind zu wenig, wenn man sich auch bis zur Erschöpfung anstrengt, vielleicht hätte schon der fünfte Tag genügt, aber vier Tage waren zu wenig. Pepi hatte zwar schon in vier Tagen Gönner und Freunde erworben, hätte sie allen Blicken trauen dürfen, schwamm sie ja, wenn sie mit den Bierkrügen daher kam in einem Meer von Freundschaft. [...] [I]n vier Tagen kann, wenn Pepi sich dafür einsetzt, Frieda fast, aber doch nicht ganz vergessen werden, und sie wäre doch vergessen worden, vielleicht noch früher, hätte sie nicht vorsorglich durch ihren großen Skandal sich im Munde der Leute erhalten [...]«. (KKAS 471f.)

Die erzählten Geschichten evozieren Umkehrungen, Einschränkungen, Verschiebungen<sup>12</sup>. Sie evozieren widerstreitende Deutungen (nicht nur der Leser, die Leserin ist mit dem Problem der Deutung befasst, auch die Figuren im Roman versuchen sich im Wald der Fiktionen zu orientieren). Ob es in Bezug auf Amalia und ihre Ausführungen heißt: »Es ist nicht leicht sie genau zu verstehn, weil man oft nicht weiß, ob sie ironisch oder ernst spricht« (KKAS 324); oder ob K. im Gespräch mit dem Dorfvorsteher verzweifelt konstatiert, »daß alles sehr unklar und unlösbar« sei (KKAS 118), festhalten lässt sich, dass Gewissheit nicht zu erlangen ist. Unbestimmt bleibt auch, wer zu Einschätzungen von Konstellationen und Deutungen von Handlungsmöglichkeiten berechtigt ist. Im Gespräch mit der Brückenwirtin verteidigt K. seinen Wunsch einer »Aussprache mit Klamm« (KKAS 84). Gardena hält ihm daraufhin vor, er sei »trotzig und kindisch« wie ihr Mann: »Sie sind ein paar Tage im Ort und schon wollen Sie alles besser kennen, als die Eingeborenen«. (Ebd.) Das mag richtig sein, ist K. doch tatsächlich einer, der die Verfasstheit der Dorfstrukturen noch unzureichend kennt; das mag aber auch falsch sein, weil derjenigen, die in der eigenen sozialen Mythologie verstrickt ist, ein unverstellter Blick auf die Verhältnisse fehlt. Allerdings sind unverstellte Blicke im Spiegelkabinett aus Unbestimmtheit, Täuschung und Gerüchten, als das sich der Roman präsentiert, ohnehin nicht recht vorstellbar.

## LITERATUR

- Alt, Peter-André (2005): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: C.H. Beck.
- Altwater, Friedrich (1930): Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert. Berlin: Emil Ebering.
- Baur, Uwe (1978): Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz. München: Fink.

---

12 Gerhard Neumann hat das mit dem Begriff des »Gleitenden Paradoxons« zu fassen versucht (vgl. Neumann 1968).

- Brod, Max (1935): Franz Kafka. Das Schloß. Roman. Nachwort zur ersten Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Brod, Max/Kafka, Franz (1989): Eine Freundschaft. Band. 2: Briefwechsel. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Goetze, Dieter (2004): »Modernisierung«, in: Dieter Nohlen (Hg.): Lexikon der Politik. Band 4: Die östlichen und die südlichen Länder. Berlin: Directmedia, S. 380-384.
- Hirschauer, Stefan/Amann, Klaus (1997): Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kleinwort, Malte (2013): »Das Schloss zwischen Buch und Handschrift«, in: Ders./Joseph Vogl (Hg.): *Schloss-Topographien*. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Bielefeld: transcript, S. 85-108.
- Lange-Kirchheim, Astrid (2002): »En-gendering Kafka – Raum und Geschlecht in Frank [sic] Kafkas Romanfragment *Das Schloss*«, in: Elisabeth Cheauré/Ortrud Gutjahr/Claudia Schmidt (Hg.): *Geschlechterkonstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft*. Gedenkschrift für Gisela Schoenthal. Freiburg i.Br.: Rombach, S. 113-136.
- Liebrand, Claudia (1998): »Die Herren im Schloß. Zur De-Figuration des Männlichen in Kafkas Roman«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 42, S. 309-327.
- Mann, Thomas (2002): *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert, in: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering et al. in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Band 1, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Murnane, Barry (2008): »Verkehr mit Gespenstern.« Gothic und Moderne bei Franz Kafka. Würzburg: Ergon.
- Neumann, Gerhard (1968): »Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas »Gleitendes Paradox««, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 42, S. 702-744.
- Schlaffer, Hannelore (1993): *Poetik der Novelle*. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Twellmann, Marcus (2019): *Dorfgeschichten*. Wie die Welt zur Literatur kommt. Göttingen: Wallstein.
- Wild, Bettina (2011): *Topologie des ländlichen Raums*. Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Mit Exkursen zur englischen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann.

# Franz Kafkas *Das Schloß* als ethnologische Dorfgeschichte

---

CHRISTOPH SAUER

## DAS DORF ALS ORT ETHNOLOGISCHER FORSCHUNG

Am Anfang dieses Aufsatzes soll zunächst ein kleiner Umweg beschritten werden, auf dem der Weg in Kafkas Dorf aus dem SCHLOSS-Roman über die sich am Anfang des 20. Jahrhunderts neu begründende Ethnologie führt. Zwischen 1900 und 1930 beginnt diese, sich das Dorf zum epistemologisch privilegierten Feld ihrer Forschungen zu nehmen. Für die damals noch recht junge Disziplin kommt das bereits einem radikalen Umbruch sowohl auf epistemologischer als auch narrativer Ebene gleich. Die Ethnologie des 19. Jahrhunderts, etwa eines Sir Edward B. Tylor (*PRIMITIVE CULTURE*, 1871) oder eines Sir James G. Frazer (*THE GOLDEN BOUGH*, 1890), schreibt monumentale Universalgeschichten, die aus dem berühmt-berüchtigten Lehnstuhl heraus imaginär um die ganze Welt führen und dabei eine Vielzahl von Völkern aufsuchen. Diese werden der evolutionistischen Grundannahme folgend in unterschiedlichen kulturellen Entwicklungsstadien (bei Tylor etwa ›wilde‹ Jäger und Sammler, ›barbarische‹ Ackerbauern und zuletzt die schriftbasierte Zivilisation) angeordnet. Das zugrunde liegende Modell ist das *einer* Kultur, die sich durch die verschiedenen historischen und exotischen Völker hinfort in *eine* Richtung bewegt. Im Vergleich zu dieser weit umherschweifenden Perspektive wird die ethnologische Reise am Anfang des 20. Jahrhunderts stationär und widmet sich nur noch einem einzigen Volk mit seiner nach der damaligen Vorstellung jeweils nur ihm eigenen, einmaligen und in diesem Sinne als ›genuin‹ begriffenen Kultur. An die Stelle der einen progressiven Kultur der Evolutionisten tritt damit eine Pluralität von Kulturen,

von denen der nun vorherrschenden kulturelrelativistischen Vorstellung gemäß jede Einzelne eine Welt für sich darstellt.<sup>1</sup>

Die Reisen der Ethnolog/innen führen von nun an auf die abgelegenen Inselarchipele des Pazifiks, in die monotonen Weiten der afrikanischen Savanne oder in die undurchdringlichen Tiefen des südamerikanischen Dschungels, um dort die sogenannten Eingeborenen in ihren Dörfern aufzusuchen und vermittels der Methode der teilnehmenden Beobachtung zu erforschen. Dementsprechend wird die Dorfstudie zum »Prototyp ethnografischer Langzeitfeldforschung« (Münster 2019: 32). Bronislaw Malinowski gibt in seiner oft als eine Art Gründungsurkunde der modernen Ethnologie angesehenen Ethnographie ARGONAUTS OF THE WESTERN PACIFIC (1922) allen zukünftigen Feldforscher/innen als Methode mit auf den Weg, dass es vor allem darum gehe, direkt in den Dörfern der Primitiven das Zelt aufzuschlagen, um jeden Morgen inmitten des Dorflebens zu erwachen (vgl. Malinowski 1922: 6f.). Noch weit bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts wird das Dorf das Hauptforschungsfeld der Disziplin bleiben und dabei den von ihr vertretenen Kulturbegriff sowie das von ihr beschrittene epistemologische Gebiet maßgeblich formen. Eine der wichtigsten Setzungen, die dabei in Bezug auf die beforschten, sogenannten »primitiven Kulturen« vorgenommen wird, lautet, dass es sich bei ihnen um in sich abgeschlossene Kulturen, also um geschlossene Systeme handelt.<sup>2</sup> Begünstigt durch ihre geographische Abgelegenheit und Isolation hätten diese »Primitiven« noch keinerlei Kontakt nach Außen und vor allem zur europäischen Moderne gehabt, und so sei ihre Kultur von dieser noch nicht »kontaminiert« worden. Die »primitiven« Kulturen wurden gewissermaßen zum Sinnbild der im modernen, ethnologischen Sinne »authentischen« Kultur. In einer Form von epistemologischem Primitivismus (vgl. Schüttpelz 2012: 25) sei hier eine kulturelle Kraft erhalten, die sich in den modernen industrialisierten Gesellschaften bereits dramatisch abgeschwächt habe. So beschreibt der US-amerikanische Linguist und Ethnologe Edward Sapir die »genuine culture« der von ihm beforschten »Indianer« als »inherently harmonious, balanced, self-satisfactory« (Sapir 1924: 410) und beklagt deren Dahinschwinden – »the fading away of genuine culture« (ebd.: 414) – als Folge des Kontaktes mit der westlichen »Zivilisation«:

»[T]he political integrity of his tribe is destroyed by contact with the whites and the old cultural values cease to have the atmosphere needed for their continued vitality, the Indian finds himself

- 
- 1 Vor diesem Hintergrund spricht Marcel Mauss von den noch unentdeckten »dunkle[n] Monde[n] am Firmament der Vernunft« (Mauss 1978: 173). Der bekannteste unter den Kulturelrelativisten war wohl der deutschstämmige US-Amerikaner Franz Boas (1858-1942), der zugleich als Begründer der amerikanischen Kulturanthropologie gilt.
  - 2 Für eine kritische Revision der »Kultur als Insel«-Metapher vgl. Eriksen (1993).

in a state of bewildered vacuity. What has happened is that he has slipped out of the warm embrace of a culture into the cold air of fragmentary existence.« (Ebd.)

Von der Wärme und »Vitalität« einer integren Kultur führt die durch den Kontakt mit der europäischen Zivilisation induzierte Entwicklung die ›primitiven‹ Kulturen in einen Zustand der Kälte, Leere und existentiellen Unordnung. Max Weber spricht in seinem Vortrag WISSENSCHAFT ALS BERUF (1919) vom »Pneuma«, das »i[m] stürmischem Feuer durch die großen Gemeinden ging und sie zusammenschweißte«, während es in den modernen Gesellschaften weitgehend erloschen sei und nur noch in abgeschwächter Form »innerhalb der kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im pianissimo« pulsiere (Weber 2006 [1919]: 44). Die vormals geschlossenen Systeme der ›primitiven‹ Kulturen werden sukzessive ›geöffnet‹ und verlieren in der Folge ihre ›ursprüngliche‹ kulturelle Kraft. Dieses Anfang des 20. Jahrhunderts in Kulturtheorien, aber auch in der Literatur weit verbreitete Narrativ einer »Abschwächung des Diversen« (Segalen (1994 [1904–1918]): 109) im Zuge einer durch die europäische Moderne vorangetriebenen, globalen kulturellen Homogenisierung lässt sich bis auf die wirkmächtigen Vorstellungszusammenhänge der sich im 19. Jahrhundert formierenden Thermodynamik zurückverfolgen. Hatte der Erste Hauptsatz der Thermodynamik in seiner Ausformulierung von Herman von Helmholtz noch postuliert, dass die Gesamtenergie eines Systems immer gleichbleibe und einen nicht versiegenden, universellen Kräftevorrat in Aussicht gestellt, so wurde dies durch den Zweiten Hauptsatz nachhaltig in Frage gestellt. Rudolf Clausius hatte festgestellt, dass die verfügbare Kraft innerhalb eines geschlossenen Systems beständig abnimmt und dieses Versiegen der Kraft im Jahr 1865 auf den Begriff der Entropie gebracht. Wie Anson Rabinbach in seiner maßgeblichen Studie MOTOR MENSCH aufzeigt, erfuhr dieser Zweite Hauptsatz durchaus apokalyptische Auslegungen, wonach sich aus ihm ein zukünftiger »kataklystische[r] ›Wärmetod‹ des Universums« ableiten lasse: die »allmähliche Dissipation der Kraft in eine eisige, leblose Leere« (Rabinbach 2001: 61). Für das nach Produktivität und Arbeitskraft gierende Zeitalter der Industrialisierung musste der Entropiesatz ohne Zweifel ein wahres Schreckgespenst darstellen. In den Bereich des Kulturellen übersetzt, zeigt sich die Entropie als das oft prognostizierte und viel beklagte Aussterben des ›Primitiven‹. Lévi-Strauss' im Jahr 1955 erschienenen Buch TRAURIGE TROPEN kann als Hauptwerk und Gipfelpunkt dieser ›entropischen Literatur‹ gelten.<sup>3</sup> Auf den letzten Seiten beschreibt Lévi-

---

3 Den Niederschlag, den Thermodynamik und Entropie auch in der belletristischen Literatur hinterlassen haben, gilt es erst noch zu ergründen. Mit Blick auf den Dorf-/Schloss-Kosmos aus Kafkas Roman wird darauf im letzten Abschnitt dieses Aufsatzes zurückzukommen sein. Zu Thomas Manns BUDDENBROOKS vgl. Vennemann (2020), zur Faszinationsgeschichte der Thermodynamik allgemein vgl. Neswald (2006).

Strauss die westliche Zivilisation in düsteren Worten »als eine Maschine«, die in ihrem Drang nach Rationalisierung »an der Auflösung einer ursprünglichen Ordnung arbeitet und eine in höchstem Maße organisierte Materie in einen Zustand der Trägheit jagt, der immer größer und eines Tages endgültig sein wird«, bis »der Regenbogen der menschlichen Kulturen endlich im Abgrund unserer Wut versunken sein wird...« (Lévi-Strauss 1978: 411f.).

Vor dem Hintergrund der diagnostizierten kulturellen Entropie stellte das »primitive« Dorf zunächst noch einen epistemologisch extrem verheißungsvollen Ort dar. Dort sollte jene mysteriöse, schwer fassbare, Kollektive zusammenhaltende soziale Kraft in einer noch nicht bis zum Verschwinden diffundierten Reinform wirksam sein, und nirgends sonst wäre sie demnach besser greif- und vielleicht sogar messbar. Im Rückgriff auf die Physik lässt sich geradezu von einem gesellschaftlichen Perpetuum mobile sprechen.<sup>4</sup> Aus den an diesen »primitiven« Völkern gewonnenen Erkenntnissen ließen sich sodann nicht zuletzt auch Schlussfolgerungen in Hinblick auf die in die Moderne führenden Transformationsprozesse und die in den industrialisierten Gesellschaften vorliegenden kulturellen Schwundformen ziehen.<sup>5</sup> Das

---

4 Rabinbach arbeitet detailliert diese Bedeutung der »Phantasmagorie« (Rabinbach 2001: 73) eines gesellschaftlichen Perpetuum mobile (vgl. ebd.: 15) für Kulturtheorien, Arbeitswissenschaften und sozialreformerische Bemühungen der Zeit um 1900 heraus. Niemand Geringeres als Georg Simmel beschreibt, allerdings metaphysisch geweitet, am Ende seiner PHILOSOPHIE DES GELDES (1900) das Konzept eines (gesellschaftlichen) Perpetuum mobile als »Idee [...] eines unveränderlichen Seins, das durch den Ausschluss jeder Vermehrung oder Verminderung den Dingen den Charakter eines absoluten Beharrens erteilt. Sieht man andererseits auf die Formung dieser Substanz, so ist in ihr die Beharrung absolut aufgehoben, unaufhörlich setzt sich eine Form in die andere um und die Welt bietet das Schauspiel eines Perpetuum mobile.« (Simmel 1900: 550) Dabei sei nun aber ganz konkret das Geld das »historische[ ] Symbol« schlechthin für diese permanente Bewegung bei gleichzeitigem Beharren und damit für den »Relativitätscharakter des Seins« (ebd.: XVI). Dass insbesondere die Gesellschaft keineswegs ein Perpetuum mobile darstellt, sondern in den gesellschaftlichen Differenzierungsprozessen Kräfte unaufhörlich verschlissen werden, kann als das Thema von Simmels Aufsatz DER BEGRIFF UND DIE TRAGÖDIE DER KULTUR (1911) begriffen werden. Zu Simmels sozialer Physik im Spannungsfeld zwischen Erstem und Zweitem Hauptsatz der Thermodynamik vgl. Sparenberg (2011).

5 Umgekehrt lassen sich die »Schwellenerfahrungen, die in den Randzonen der Moderne gemacht werden, [...] wie auch die dadurch veranlassten Erzählungen als Nebeneffekte der großen Transformationsprozesse« (Neumann/Twellmann 2014: 484) begreifen. Das Dorf kommt demnach erst im Rahmen nationalstaatlicher Modernisierungsmaßnahmen »als Überlieferungsraum von Praktiken und Wissensbeständen langer Dauer, von Volksreli-

ethnologische Interesse richtet sich darauf, der authentischen Kultur in den Dörfern der ›Eingeborenen‹ nachzuspüren, nicht zuletzt um daraus allgemeine anthropologische Erkenntnisse zu gewinnen. So zielt der auf das ›primitive‹ Dorf gerichtete Blick der Ethnolog/innen immer schon über das Dorf hinaus. Im Zusammenhang dieser aus der Nahdistanz heraus agierenden, in die Dörfer der ›Eingeborenen‹ vordringenden und sich dort festsetzenden Ethnologie kann man mit Michel Serres (1981) auch von einer parasitären Epistemologie sprechen.

Die Konstellation in Kafkas SCHLOSS-Roman kann als ethnologische Situation gelesen werden. Dies wird den ersten Schritt der folgenden Analyse bilden. In einem zweiten Schritt gilt es zu zeigen, wie K. aus dieser Situation heraus zu einem Fürsprecher des Dorfes wird. Abschließend wird vor dem Hintergrund der erwähnten Vorstellung von Kultur als einer Kraft nach dem energetischen Haushalt des Dorf-/Schloss-Kosmos gefragt. Vorangestellt sei noch die Bemerkung, dass es nicht darum gehen soll, K. respektive Kafka – wie es in der Forschung durchaus plausibel getan wurde – mit der Figur des Ethnologen engzuführen.<sup>6</sup> Ziel ist vielmehr, eine bedeutende epistemologische Konstellation und ein damit verbundenes Wahrnehmungsdispositiv der Zeit für Kafkas SCHLOSS in Anschlag zu bringen, um damit neue Perspektiven auf den Roman zu eröffnen.

## DER *Schloss*-ROMAN ALS ETHNOLOGISCHE DORFGESCHICHTE

Die Lesart des SCHLOSS-Romans als einer ethnologischen Dorfgeschichte mag sich nicht unbedingt aufdrängen. Immerhin gibt es hier keinerlei in diesem Zusammenhang zu erwartenden Ethnographika, wie sie sich nicht nur in Ethnographien finden, sondern auch in der literarischen Gattung der Dorfgeschichte als »volkskundliche[ ] Dekorationen« (Beutin/Ehlert et al. 2001: 310)<sup>7</sup> gängig sind: etwa über die Verwendung von Dia- bzw. Soziolekten, landeskundlichen Einsprengseln oder anderen Formen der Regionalisierung. Es gibt keinerlei Hinweise darauf, in welchem Landstrich der Roman spielt. Vielmehr wurde immer wieder die völlige Nichtlokalisierbarkeit von Schloss und Dorf konstatiert; und tatsächlich handelt es sich ja schlicht um »das Dorf« und »das Schloß«. Allerdings kann man darin auch eine radikale Typisierung

---

gionen und Volkspoese in den Blick« (ebd.), nicht zuletzt, weil diese Bestände vor dem Hintergrund moderner Desintegrationsprozesse als Faszinosum und Desiderat erscheinen konnten.

6 Vgl. etwa maßgeblich Neumann (2006).

7 Baur (1978: 84) konstatiert den quasi-ethnographischen Hintergrund und die »regionale Bestimmtheit« der literarischen Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts.



sehen, die sich bereits im dorftypischen Personal anzeigt<sup>8</sup> und die auch in Bezug auf die Lokalitäten erkennbar ist: Mit Schule, Kirche, Dorffeuerverwehr und nicht zuletzt zwei Wirtschaftshäusern gibt es immerhin einige der wichtigsten Orte und Institutionen, die idealtypischerweise in jedem traditionellen Dorf zumindest mitteleuropäischer Prägung vorhanden sein sollten. Insofern ist es sicherlich nicht übertrieben zu behaupten, dass es sich in einem prototypischen Sinn um »das Dorf« handelt, in dem K. hier angelangt ist. Diese Typisierung fällt auch deswegen so radikal aus, weil es keinerlei Außen gibt, in dem sich das Dorf verorten ließe oder zu dem es in Beziehung zu setzen wäre. Womit ein weiterer wichtiger Punkt benannt ist, nämlich die Tatsache, dass es sich beim Dorf, ähnlich wie in den oben erwähnten ethnographischen Projektionen der Zeit, um ein beinahe völlig abgeschlossenes System handelt. Eine mögliche Außengrenze gerät mit dem Überqueren der Brücke gleich zu Beginn völlig aus dem Blick und eine mögliche Außenwelt wird dementsprechend im Roman nahezu keine Rolle mehr spielen.

Der für die Dorfgeschichten der Ethnologie so wichtige Gegensatz von traditionellen ›primitiven‹ Gemeinschaften auf der einen und der Moderne auf der anderen Seite ist in dieses abgeschlossene System allerdings eingewandert. Er schlägt sich dort in einem in der Forschung bereits mehrfach festgestellten topologischen Gefälle nieder (vgl. Kittler 2006: 262ff.). Demnach befindet sich ›oben‹ oder im Zentrum das Schloss, das über Telefon, Elektrizität und schriftliche Verwaltung mit Modernität assoziiert ist. ›Unten‹ und an der Peripherie befindet sich dagegen das bäuerlich geprägte und doch recht armselig wirkende Dorf, wo bei Kerzenlicht gelesen wird und die mündliche Kommunikation vorherrschend ist. Häufig wird das Dorf vor diesem Hintergrund in der Forschung auch als eine *Gemeinschaft* begriffen, in die K. keinen Zugang fände – eine Lesart allerdings, die, wie später noch gezeigt wird, durchaus in Zweifel gezogen werden darf. Wenn Moderne und Tradition also im Dorf-/Schloss-Kosmos miteinander vereint scheinen, so findet sich dennoch ein Widerhall jener oben erwähnten epistemologischen Privilegierung des Dorfes. Denn wenn K. auch glaubt, einen Kampf mit dem Schloss und seiner Behörde ausfechten zu müssen, so verlagert sich dieser Kampf bekanntlich vollständig in das Dorf. K. selbst beabsichtigt keineswegs ins Schloss zu übersiedeln, wie es der Wirt ihm gleich zu Beginn nahelegt (vgl. KKAS 14), sondern er will im Dorf ankommen und dort wohnhaft werden. Er sei »für die Dauer« (ebd.: 377) dorthin gekommen, gibt er Gerstäcker zur Auskunft. Im Dorf anzukommen misslingt K. nun aber bekanntlich bereits in der ersten Szene im Brückenhof, und sein scheiterndes Ankommen wiederholt sich im

---

8 Auch die klassischen Ethnographien der Zeit tendieren dazu, ihr Personal nach bestimmten Rollen und diesen zugeschriebenen Funktionen und Verhaltensweisen zu ordnen. Es existieren dann je nach Gesellschaftstyp notwendig Häuptlinge oder Chiefs, Zauberer oder Schamanen, Handwerker, Jäger und Bauern etc.

Grunde im Verlauf des Romans in einem fort. Denn ein »Unterkommen« (ebd.: 261),<sup>9</sup> von dem immer wieder die Rede ist, wird er bis zum Ende des Romanfragments nicht finden. Äußerstes Anzeichen dafür sind die provisorischen Quartiere, die er während seines gesamten Aufenthaltes im Dorf bezieht.<sup>10</sup> So befindet er sich auf einer stetigen, wie er selbst es nennt, »Wanderung« (ebd.: 480) durch das Dorf. Die Reise, die ihn dorthin geführt hat, setzt sich innerhalb des Dorfes noch fort, als in diesem Sinne jetzt stationäre Reise.<sup>11</sup> Kost und Logis bereitzustellen erweist sich dabei als Aufgabe der Dorfgemeinde, die dem nur recht unwillig nachkommt: »Schuldiener wie Landvermesser, es ist eine Last an unserem Halse« (ebd.: 125), bekennt der Lehrer Frieda und K. gegenüber ganz offen. K., der – wie die Wirtin Gardena mutmaßt – vielleicht nur aufgrund einer »Nachlässigkeit« (ebd.: 79) des Wirtes Zugang zum Dorf erhielt, ist Parasit im Dorf, und als solcher bleibt er immerfort in Bewegung und wechselt unablässig seine Positionen.

Der parasitäre Fremde erregt Mißtrauen. So sieht sich K. einer permanenten Beobachtung und vor allem einem allseitigen Verdacht ausgesetzt. Dieser Verdacht findet sich in »Friedas Vorwurf« (ebd.: 239) sicher am deutlichsten ausformuliert. Nach K.s Gespräch mit dem kleinen Hans Brunswick wirft sie ihm vor, eine bestimmte »Absicht« habe hinter den »teilnehmenden Worten« gestanden, mit welchen er Hansens »nicht leicht zu gewinnendes Vertrauen« gewann (ebd.: 249). Er habe nur nach einem »Mittel« (ebd.: 244) gesucht, um zu Klamm und in das Schloss vorzudringen. Ein Verhalten, in dem Frieda auch K.s Einstellung ihr selbst gegenüber wiederzuerkennen glaubt. Sein Ziel liege jenseits des Dorfes, und alles, was er im Dorf unternehme, geschehe demnach, so der im Dorf allgemein verbreitete Verdacht, ganz »zielbewußt« (ebd.: 245), in Berechnung auf diese seine eigentlichen, mehrmals benannten »Geschäfte« (ebd.: 249). Und tatsächlich ist der Eindruck nicht ganz von der Hand zu weisen, als betreibe K. in einer Formulierung von Ferdinand Tönnies das Leben als Geschäft (vgl. Tönnies 1887: 156). Er kann als die perfekte Verkörperung des von Tönnies dem Gemeinschaftsmenschen gegenübergestellten Gesellschaftsmenschen, als »animal rationale« (ebd.: 162) gesehen werden. Als solcher hat er seine Apparate nicht mit den Gehilfen zurücklassen müssen, sondern trägt sie, wie es

---

9 »Unterkommen« meint dabei in einer inzwischen veraltenden Bedeutung nicht nur Unterkunft, sondern – und das ist mit Blick auf die Ausführungen im letzten Abschnitt nicht uninteressant – auch »Arbeitsmöglichkeit«. Vgl. den Eintrag »Unterkommen« in: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [DWDS], <https://www.dwds.de/wb/Unterkommen>, abgerufen am 10.10.2023.

10 Zu nennen wären das Strohlager im Brückenhof gleich zu Beginn, der Boden des Herrenhofausschanks in der folgenden Nacht, dann das vormalige Mägdezimmer im Brückenhof und das »Lehrzimmer« (KKAS 202) im Rahmen von K.s Anstellung als Schuldiener.

11 Den Begriff der »stationären Reise« entlehne ich Schüttpelz (2005: 331).

bei Tönnies über den Gesellschaftsmenschen heißt, als »System von Gedanken, nämlich Absichten, Zwecken und Mitteln [...] im Kopfe«, um »damit die Wirklichkeiten aufzufassen und anzufassen« (ebd.: 127). Wenn das Dorf also oft genug nur als ein strategischer »Umweg« (KKAS 227) erscheinen will, so hat K. diesen Umweg über das Dorf, wie bereits bemerkt, nicht ganz unfreiwillig gewählt. K. hat sich in das Kollektiv des Dorfes hineinbegeben, nicht um es, wie es eher der Position eines Soziologen entspräche, auf Distanz und kühl zu analysieren. Seine Position wäre eher der eines Ethnologen vergleichbar: Wie ein Feldforscher ist er auf »Dauer gekommen« und nimmt in seinem Versuch, die sozialen Zusammenhänge des Dorfes zu ergründen, die Haltung eines teilnehmenden Beobachters ein. Schon zu Beginn findet sich etwas formuliert, was als eine Art ethnologisches Credo gelesen werden kann, in dem auch die epistemologische Privilegierung des Dorfes enthalten ist:

»Nur als Dorfarbeiter, möglichst weit den Herren vom Schloß entrückt, war er imstande etwas im Schloß zu erreichen, diese Leute im Dorf, die noch so mißtrauisch gegen ihn waren, würden zu sprechen anfangen, wenn er, wo nicht ihr Freund, so doch ihr Mitbürger geworden war, und war er einmal ununterscheidbar etwa von Gerstäcker oder Lasemann – und sehr schnell mußte das geschehn, davon hing alles ab – dann erschlossen sich ihm gewiß mit einem Schlage alle Wege.« (Ebd.: 42)

Es ginge also darum, bis zu einem gewissen Grad selbst »Eingeborener« zu werden.<sup>12</sup> Aber erneut ist da, wenn vom Schloss und von zu erschließenden Wegen die Rede ist, auch der Blick woandershin. Nicht zuletzt ist in diesem ethnologischen Credo etwas ganz Entscheidendes mitformuliert, was zum zweiten Abschnitt dieses Aufsatzes überleitet: Es ginge demnach darum, die Dorfbewohner ins Vertrauen zu ziehen, damit sie »zu sprechen« begännen.

## **K. ALS FÜRSPRECHER**

Als Fremder, der sich, wie es heißt, »auf niemanden berufen« (ebd.: 77) kann, ist K. auf der Suche nach Fürsprechern: Nach Dorfbewohner/innen, die für ihn im Schloss beziehungsweise in dessen Behörde vorsprechen können. Jede/r der Dorfbewohner/innen könnte in dieser Hinsicht für ihn von Bedeutung sein, wie er mutmaßt (vgl. ebd.: 53); wobei seine erste Hoffnung auf Barnabas fällt, der als Bote ohnehin schon in recht direkter Weise als Fürsprecher für K. im Schloss fungieren soll und von dem

---

12 Dieser Imperativ wird auch durch den Eindruck der Wirtin bestätigt, der zufolge sich K. in seinen Bemühungen doch allzu sehr übereile: »Sie sind paar Tage im Ort und schon wollen Sie alles besser kennen, als die Eingeborenen« (KKAS 84).

er zunächst glaubt, dass er noch »weit über seinen sichtbaren Rang hinaus eng mit dem Schloß verbunden« (ebd.: 53) sei. Als er sich von Barnabas recht bald fürs Erste enttäuscht sieht, wendet er sich an Frieda, deren scheinbare Nähe zu Klamm sie für ihn auch deshalb »so unsinnig verlockend« (ebd.: 214) macht, da er darauf hofft, dass sie bei diesem in seiner Sache vorstellig werden könnte: »Ich muß mit Klamm sprechen« (ebd.: 78), eröffnet er ihr bereits am ersten Tag ihres Zusammenseins. Und als Frieda erwidert, dass dies unmöglich sei, insistiert K.: »Es muß sein [...], wenn es mir unmöglich ist es zu erwirken, mußst Du es tun.« (Ebd.)

Die Suche nach Fürsprechern mit Verbindungen ins Schloss setzt sich noch fort und K.s Versuche, das Misstrauen der Dorfbewohner/innen zu überwinden, bleiben nicht gänzlich ohne Erfolg.<sup>13</sup> Denn tatsächlich wird er immer häufiger ins Vertrauen gezogen. Selbst die K. alles andere als freundlich gesonnene Wirtin wartet regelrecht ungeduldig darauf, K. die Geschichte ihres steilen Werdegangs darlegen zu können. Der kleine Hans Brunswick weiht K. mit der Bitte um »Hilfe« in Familienangelegenheiten ein und glaubt, »auch bei andern Leuten« mit seiner Ankunft verbundene Hoffnungen zu erkennen. (Ebd.: 237) Nicht zuletzt wendet sich Barnabas Schwester Olga an K., und zwar in der Überzeugung, dass das »Schicksal« ihrer Familie, der Barnabassischen, »in eine gewisse Abhängigkeit« von ihm geraten sei. (Ebd.: 362) Deswegen müsse sie ihn in ihre Familiengeschichte einweihen, und K. erweist sich ganz begierig, diese zu hören: »Willst Du denn überhaupt es wissen?«, fragt Olga. »Erzähl schnell«, erwidert K., »ich fürchte mich nicht.« (Ebd.: 293f.) Und so reiht sich in einer für die literarische Dorfgeschichte ganz typischen Abfolge szenischen Erzählens<sup>14</sup> Geschichte an Geschichte: Über die Hintergründe von Friedas Berufung zu Klamm, vom hart erarbeiteten Aufstieg der Wirtin des Brückenhofs, über die Vorgänge im Gemeinderat oder von Pepis Leben als Zimmermädchen und ihren augenscheinlich übersteigerten Ambitionen als Ausschankmädchen im Herrenhof. Während K. auf der Suche nach Fürsprechern ist, rückt er selbst – so die hier vertretene These – in die Position eines Fürsprechers, und zwar in dem Sinne, dass er als der Fremde die im Dorf zirkulierenden Dorf- und Schloss-Geschichten hervorruft. Noch einmal deutlich wird die Rolle K.s als die eines Fürsprecher, wenn er am Ende des Romanfragments für Gerstäcker »bei Erlanger etwas [...] durchsetzen« soll (ebd.: 495), er also in die Funktion eines Fürsprechers auch im engeren Sinne rückt, und es hierzu notwendig ist, von Gerstäckers Mutter eine weitere Geschichte zu erfahren.

13 Auf »Vertraulichkeit [...] kam es K. an« (KKAS 39); und mehrmals wird sein Bemühen, Vertrauen zu gewinnen, benannt (vgl. bspw. ebd.: 15).

14 Vgl. Neumann/Twellmann (2014: 479), die das »szenische Erzählen« der Dorfgeschichte der distanzierteren »Orientierung an Strukturen« in den Sozialwissenschaften gegenüberstellen.

Als Landvermesser nimmt K. also auch die Rolle eines Fürsprecherers ein: Eine gar nicht so ungewöhnliche Konstellation, zumindest wenn man Michel Serres oder Michel de Certeaus Ausführungen folgt, die auf die Ursprünge der Landvermessung im Alten Ägypten verweisen. Wenn der Nil über die Ufer trat, so berichtet es Michel Serres, musste der Geometer auf dem von der Flut hinterlassenen, leeren Feld neu die Grenzen ziehen und Territorien erschaffen (vgl. Serres 1981: 273-278). Dies sei nun aber nicht allein als Vermessungsarbeit vor sich gegangen. Es habe auch immer dazu gehört, ins Feld zu gehen und dort die Geschichten der Bauern anzuhören, die Aufschluss über die früheren Grenzverläufe geben konnten. Diese Geschichten und Erzählungen spielten nun Certeau zufolge die »Rolle einer mobilen und richterlichen Instanz hinsichtlich der Grenzziehung.« (Certeau 1988: 226) Der Landvermesser war, bevor die Profession in der Neuzeit ihre geodätische Verengung erfuhr, nicht zuletzt auch der Experte und Fürsprecher, der sich die Geschichten vor Ort anhört. Er ist dabei einer alltäglichen Praxis und einem Gewohnheitsrecht auf der Spur und bleibt doch immer auf, wie es noch einmal bei Certeau heißt, »narrative Autoritäten« und »erzählende Zeugen« (ebd.: 232) angewiesen. Der Fürsprecher wiederum hatte demzufolge seinen Ort nicht allein als Advokat im Gerichtssaal, sondern überall dort, wo im Sozialen Urteile und Unterscheidungen getroffen werden, auf einer ganz alltäglichen und »ethnographische[n] Ebene« (Campe 2007: 193) der Alltagshandlungen und -erzählungen. Ganz in diesem Sinne schreibt Kafka an einer Stelle, dass der »Fürsprecher« überall nötig sei, ja man brauche »ihn bei Gericht weniger als anderswo« (KKAN II 378).<sup>15</sup>

K. ist ein Landvermesser, der durchaus auch etwas von den ihm zu Beginn vorgeworfenen »Landstreichermanieren« (KKAS 9) an den Tag legt, wenn er bei seiner stationären Reise im und durch das Dorf dessen zunächst unsichtbare Grenzen in einem fort überquert und sie dabei erst zur Sichtbarkeit bringt und vermisst. Die unterschiedlichen Räume im Dorf scheinen in einer seltsamen Vereinzelung und Abgegrenztheit zueinander zu existieren. Auffallend häufig jedenfalls wird der Vorgang von K.s Betreten und Verlassen eines Raumes oder das Öffnen und Schließen

---

15 Es handelt sich hierbei um ein von Max Brod unter dem Titel FÜRSPRECHER veröffentlichtes Prosafragment, das in der Originalniederschrift Kafkas mit den Worten »[e]s war sehr unsicher, ob ich Fürsprecher hatte...« (KKAN II 377) beginnt. In der darin aufgeworfenen Frage nach den Fürsprechern lässt sich wohl eine der Grundfragen auch des SCHLOSS-ROMANS erkennen. Der wohl prominenteste Ort, an dem der Fürsprecher seinen Auftritt hat, ist das Gericht, wo er als Advokat in Erscheinung tritt. Wie Campe schreibt, sind »die gerichtlichen Fürsprecher einerseits Sonderfälle von Fürsprechern«, sie bestimmen aber »andererseits erst näher [...], was Fürsprecher im Raum des Sozialen in einem weiteren Sinne ausrichten. Nur im Fürsprecher vor Gericht erkennt man, was sowohl davon abgeleitet wie auch immer schon Fürsprecher im Sozialen tun.« (Campe 2007: 194)

der Türen benannt: So verlässt er zum Beispiel das Anwesen der Barnabassischen sich über den Gartenzaun schwingend, das Zimmer des Dorfvorstehers durch die weit aufgestoßene Flügeltür (vgl. ebd.: 366).<sup>16</sup> Dieser umherschweifende Landvermesser ist auch Fürsprecher. Jedem der Räume, die er betritt, ist ein eigenes Personal zugeordnet, dessen Geschichten sich nach K.s Eintreten in oft über mehrere Seiten hinziehenden Dialogen und Monologen entfalten. Bei diesen Dorfgeschichten nun handelt es sich zum größten Teil um, wie es mehrmals heißt, »Gerücht[e]« (ebd.: 293) und eine Form der nicht deutlich artikulierten »allgemeinen Meinung« (ebd.: 362), wie dies Olga für ihre Familiengeschichte feststellt: »[G]eradezu erzählen wird es niemand, diese Dinge in den Mund zu nehmen scheuen sie sich. Und sie haben recht darin. Es ist schwer es hervorzubringen, selbst Dir gegenüber, K.« (Ebd.: 293) Was dem Fremden K. gegenüber zum Ausdruck kommt, ist der unartikulierte, im Unsichtbaren liegende, gleichsam unbewusste Diskurs des Dorfes, der auch an den Handlungen und Haltungen der »Eingeborenen« ablesbar ist: Wie K. mit Blick auf Barnabas meint, scheint auch dessen »Blick, sein Lächeln, sein Gang [...] eine Botschaft zu sein, mochte er [also Barnabas, Anm. C.S.] auch von dieser nichts wissen.« (Ebd.: 46) K.s Suche nach Fürsprechern macht ihn selbst zum Fürsprecher, der die Geschichten des Dorfes evoziert. Seine Fürsprache ist parasitär an diesen Dorfgeschichten. Denn wenn er sich die Geschichten anhört, dann doch immer in dem unverkennbaren Bestreben, sie sich im Sinne seiner eigenen »Geschäfte« (ebd.: 313) strategisch anzueignen und auszulegen. Wenn er sich für Olgas Familiengeschichte interessiere, dann nur um seiner eigenen »Sache willen« (vgl. ebd.: 390), wie er der eifersüchtigen Frieda gegenüber beteuert und dabei auch eingesteht, dass es ihm manchmal fast scheine, dass er den Barnabassischen dabei »Unrecht tue, sie ausnütze« (ebd.). K. ist parasitär an den Geschichten, mit welchen er sein Schicksal verbindet oder zu verbinden gezwungen ist und in denen er sich selbst wiederzufinden und zu authentifizieren versucht. Als Fürsprecher betreibt er einen indirekten Diskurs,<sup>17</sup> in dem er sich die Geschichten der anderen aneignen will: In Friedas vergangenen erkennt er auch den »zukünftige[n] Kampf«, den er mit ihr gemeinsam führen will (ebd.: 63) und meint, sie daran erinnern zu müssen, »wie um das

---

16 Wie auch die Ausführungen weiter unten bestätigen, muss präziser von Schwellen gesprochen werden, ist es doch, wie etwa Joseph Vogl herausarbeitet, das Eigentümliche an der Topographie des Dorf-/Schloss-Kosmos, dass sich keine fixen Grenzen abzeichnen, sondern die dort vorherrschenden Unterscheidungen sich (wie an der zwischen Dorf und Schloss besonders deutlich wird) in einer ständigen Verschiebung und im permanenten Aufschub befinden (vgl. Vogl 2013: 26). Davon unbenommen kann festgehalten werden, dass das Prinzip der Unterscheidung und Grenzziehung eine bedeutsame Wirkmacht im Dorf-/Schloss-Kosmos darstellt.

17 Mit der Fürsprache als »indirektem Diskurs« beziehe ich mich auf Certeau (2000: 74).

Vorwärtskommen gekämpft werden muß, besonders wenn man von tief untenher kommt« (ebd.: 253) – er drängt ihr geradezu die Geschichte auf, die er in ihr sehen und in der er sich selbst erkennen will. Später glaubt er, in der sogenannten »Briefgeschichte« (ebd.: 319) der Barnabassischen sein eigenes Schicksal wiederzuerkennen. Mit Joseph Vogl gesprochen ist K. von Beginn an in ein »kollektive[s] Gefüge« (Vogl 1994: 754) von Äußerungen gestellt. Zu deren Proliferation trägt er im Laufe seiner Dorfreise selbst bei. Es handelt sich dabei nicht um die eine und einheitliche Stimme einer unverbrüchlichen Gemeinschaft, sondern um eine Pluralität von Geschichten und Stimmen, die sich untereinander häufig genug selbst bereits als parasitär erweisen: Von der Wirtin heißt es einmal, es sei, als »spreche sie nicht selbst sondern leihe nur Frieda ihre Stimme« (KKAS 88), während K. später in Friedas Vorwürfen deren Meinung und die der Wirtin, wie er sagt, »nicht immer von einander unterscheiden« (ebd.: 247) könne. In einer bemerkenswerten Formulierung bringt Olgas Schwester Amalia die parasitäre Anordnung im Dorf auf den Punkt, wenn sie Olga und K. gegenüber bemerkt: »Es gibt hier Leute, die sich von Geschichten nähren, sie setzen sich zusammen, so wie Ihr hier sitzt, und traktieren sich gegenseitig« (ebd.: 323). Wenn es sich beim Dorf um eine Gemeinschaft handelt, dann ganz offenkundig um eine Parasitengemeinschaft.

Als Landvermesser ruft K. die Dorfgeschichten hervor und damit einen unbewussten Diskurs, der erst eines Fremden bedurfte, einer »kontrapunktischen Stimme« (Serres 1981: 15), um sich zu artikulieren. Wenn der Diskurs zunächst einfach als das Hin- und Herlaufen der Rede zu verstehen ist (vgl. Balke 2014: 15),<sup>18</sup> dann unternimmt K. mit seinem eigenen Hin- und Herwandern nichts anderes, als diesem »[K]reuz und quer« (KKAS 330) der Geschichten im Dorf nachzugehen. Seine stationäre Reise fördert die Grenzen und Unterscheidungen des Dorfes zutage, die jedoch nicht feststehen, sondern sich permanent zu verschieben scheinen. Dies zeigt sich etwa im wechselhaften Verhältnis der Wirtin und Friedas zu den Barnabassischen oder auch in den divergierenden Urteilen, was den Status des Dorfvorstehers anbelangt, der den einen eine höchst ehrenwerte, den anderen eine ganz bedeutungslose Person darstellt.<sup>19</sup> Eine klare Topografie des Sozialen zeichnet sich dabei ebenso wenig ab, wie die eine zusammenhängende Dorfgeschichte. Stattdessen zeigt sich ein Netz von Geschichten, die sich durchdringen, berühren und in der Berührung Grenzen setzen. Es genügt da schon die Nennung eines Namens, so wenn K. zugibt, bei den Barnabassischen gewesen zu sein und die Wirtin in Anrufung der im Dorf

18 Friedrich Balke ruft den Wortsinn des Diskursbegriffs in Erinnerung, welcher das Umherlaufen meint, sowie die »Rede als ein Element, das hin- und hergeht oder hin- und hergeschickt wird« (Balke 2014: 15).

19 Die Wirtin hält den Dorfvorsteher für »eine ganz belanglose Person« (KKAS 138), der Lehrer hingegen will in ihm einen »verdienten, ehrwürdigen Mann« (ebd.: 143) sehen.

stets anwesenden »Öffentlichkeit« (ebd.: 329 und passim)<sup>20</sup> empört ausruft: »Die Lumpen!«, »Die abgefeimten Lumpen! Bei Barnabas! Hört ihr –« (ebd.: 86).

Die Proliferation von Geschichten in der Fürsprache führt zu einer immer weiteren Vervielfältigung der Urteile und Grenzen. Die sich in der Fürsprache des Landvermessers entfaltende Erzählung wird, in Certeaus Worten, »nicht müde, Grenzen zu ziehen. Sie vervielfältigt die Grenzen«, indem sie »aufgrund der Begegnungen und Berührungen« (Certeau 1988: 232f.) immer weitere Unterscheidungen aufwirft, die auf den ersten Blick nicht sichtbar waren. Nach K.s Urteil gibt es im ganzen Dorf zwar »überhaupt keine großen äußern Unterschiede«, wohl aber unzählige »kleine Unterschiede« (KKAS 55). So evozieren K.s Wanderungen durch das Dorf immer feinere Unterscheidungen, die die Dorfbewohner/innen sowohl trennen als auch verbinden. Der Landvermesser vermisst, so ließe sich wohl mit einem nochmals von Certeau (1988: 200) entlehnten Begriff sagen, die »Bedeutungsgeographie« des Dorfes: Er kartiert die polyphone Landschaft aus Geschichten und »narrativen Handlungen« (ebd.: 217), in der sich permanent Unterscheidungen, Hierarchien, Partebildungen, Legenden und Geheimnisse herausbilden. Damit bezieht er sich auf den ungeschriebenen Text einer kulturellen Poiesis, die in stetiger Bewegung und durch keine Vermessung stillzustellen ist.<sup>21</sup>

## ENTROPOLOGIE

K. scheitert, so die bis hierhin verfolgte These, an einer der Königsdisziplinen des 20. Jahrhunderts: Er scheitert an der Frage nach dem Kollektiv und im Forschungsfeld der »Objektivierung unserer intersubjektiven Beziehungen« (Serres 1981: 100). Es mag kein Zufall sein, wenn K.s scheinbare Berufung für eine Vermessungsarbeit in ein abgelegenes Dorf erfolgt. Denn wie zu Beginn des Aufsatzes erläutert, stellen in den Vorstellungen der Zeit das Dorf und die »primitiven« Gemeinschaften das Feld dar, in dem Kultur als poetische Kraft in ihrer ganzen Intaktheit und Vitalität »authentisch« vorliegen soll. Demnach wäre Kultur dort auch am ehesten greif- und vielleicht sogar messbar. K. hat sich in die »Black-Box des Gesellschaftlichen« (ebd.: 98) begeben. Was er dort vorfindet, ist aber keineswegs eine dörfliche Idylle oder ein, in Sapirs oben zitierten Worten, »in sich harmonisches, ausbalanciertes, sich selbst erhaltendes kulturelles System«. Genauso wenig bringt er, wie es einer weiteren gängigen Vorstellung der Zeit entsprechen würde, einen im Verborgenen liegenden,

---

20 Die Öffentlichkeit, und weniger die »advokatorische[ ] Öffentlichkeit« (KKAS 336) des Schlosses als die alltägliche des Dorfes, ist die notwendige Instanz, die dem allgegenwärtigen Urteilen erst Gewicht verleiht.

21 Zu dem hier in Anschlag gebrachten Begriff der Poiesis vgl. Certeau (1988: 13).



mittels neuester Methoden, wie etwa der teilnehmenden Beobachtung, sichtbar zu machenden und entzifferbaren Text zum Vorschein.<sup>22</sup>

Im Dorf-/Schloß-Kosmos gibt es nicht diesen einen Text oder die eine Stimme eines aus dem gemeinschaftlichen »Wesenwillen« (Tönnies 1887: 99) sprechenden Kollektivs. Stattdessen zeigt sich eine vom Fürsprecher evozierte Pluralität von Stimmen und Erzählungen, die sich nicht zu der einen Geschichte fügen wollen und die mit dem Schloss um ein auch nur scheinbares, um ein gleichsam imaginäres Zentrum kreisen. Allen Anschein der Zentriertheit zum Trotz lässt sich der Dorf-/Schloss-Kosmos mit seinen sich im Jederzeit und Überall der sozialen Urteile (vgl. Campe 2007: 193) permanent verschiebenden Grenzen als ein »absolute[s] Reich der Relation« (Serres 1981: 148) beschreiben. Alles und jeder – das Schloss und seine Vertreter nicht ausgenommen – wird von der augenblicklichen Position im Gefüge von Äußerungen und Urteilen, von Gerüchten und Geschichten definiert. Die Relation ist Beziehung und Wechselverhältnis, sie ist aber auch Berichterstattung, Nachricht und Erzählung.<sup>23</sup> Diese Relationalität wird im allgegenwärtigen Bezug auf das Schloss und in der unaufhörlichen Produktion von »Schloßgeschichten« (KKAS 323) sicher am deutlichsten, etwa auch, wenn es über einen seiner Hauptvertreter – nämlich Klamm – heißt,

»sein Aussehn [sei] im Dorf gut bekannt, einzelne haben ihn gesehn, alle von ihm gehört und es hat sich aus dem Augenschein, aus Gerüchten und auch manchen fälschenden Nebenabsichten ein Bild Klamms ausgebildet, das wohl in den Grundzügen stimmt. Aber nur in den Grundzügen. Sonst ist es veränderlich und vielleicht nicht einmal so veränderlich wie Klamms wirkliches Aussehn. Er soll ganz anders aussehn, wenn er ins Dorf kommt und anders wenn er es verläßt, anders ehe er Bier getrunken hat, anders nachher, anders im Wachen, anders im Schlafen, anders allein, anders im Gespräch und, was hienach verständlich ist, fast grundverschieden oben im Schloß.« (Ebd.: 278)

---

22 Die Kultur-als-Text-Metapher, die in den 1960er Jahren im Rahmen der von Clifford Geertz begründeten ›interpretativen Ethnologie‹ Karriere machen sollte, war in den klassischen Ethnographien etwa eines Bronislaw Malinowski bereits angelegt. So, wenn Malinowski von einem »Stammeskodex« (Malinowski 1979 [1922]: 33) spricht und den Ethnographen als Historiker und Chronist in einem bezeichnet (ebd.: 25), der vor der schwierigen Aufgabe stehe, diesen ›Kodex‹ wie eine unsichtbare Inschrift zum Vorschein zu bringen.

23 Vgl. den Eintrag »Relation« in: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [DWDS], <https://www.dwds.de/wb/Relation>, abgerufen am 11.10.2023. Die dort aufgezeigte Doppelbedeutung von »Beziehung«, »Wechselverhältnis« und »Berichterstattung«, »Erzählung« ist im englischen »to relate« noch erhalten.

Zum Ausdruck kommt die absolute Relationalität des Dorf-/Schloss-Kosmos insbesondere auch in dem wahnwitzig anmutenden System von Telefonapparaten.<sup>24</sup> Welcher der Beamten innerhalb der unübersichtlichen Schlossbehörde an den Apparat geht, scheint dem Dorfvorsteher zufolge dem völligen Zufall überlassen, zumal es ohnehin höchst ungewiss ist, ob überhaupt abgenommen wird:

»Es gibt keine bestimmte telephonische Verbindung mit dem Schloß, keine Zentralstelle, welche unsere Anrufe weiterleitet; wenn man von hier aus jemanden im Schloß anruft, läutet es dort bei allen Apparaten der untersten Abteilungen oder vielmehr es würde bei allen läuten, wenn nicht, wie ich bestimmt weiß, bei fast allen dieses Läutwerk abgestellt wäre. [...] Ich begreife auch nicht, wie selbst ein Fremder glauben kann, daß wenn er z.B. Sordini anruft, es auch wirklich Sordini ist, der ihm antwortet.« (Ebd.: 116f.)

K. selbst versucht bereits kurz nach seiner Ankunft ins Schloss zu telefonieren, doch kommt ihm dabei aus der »Hörmuschel« nur ein »Summen« entgegen:

»Es war wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug so wie wenn sie fordere tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör.« (Ebd.: 36)

Mag es K. auch so erscheinen, als würden sich die zahllosen Stimmen zu einer Stimme fügen, so beschreibt der Dorfvorsteher das vermeintliche Summen später als »Rauschen«, das auf das »ununterbrochene Telephonieren« (ebd.: 116) der Schlossbeamten zurückzuführen sei. Insofern das Schloss aber im Grunde ausschließlich in den Überlieferungen und Geschichten des Dorfes existiert und als »gesellschaftlich Imaginäre[s]« (Castoriadis 1990: 283ff.) des Dorfes begriffen werden kann,<sup>25</sup> so kann hier die These vertreten werden, dass es sich bei diesem Rauschen um nichts anderes handelt als das »Hintergrundrauschen« (Serres 1981: 186) des Kollektivs. Das

24 Vgl. Serres (1981: 25) zum relationalen System der Telefone und Verkehrswege.

25 Die Wirksamkeit des gesellschaftlich Imaginären erklärt sich Castoriadis zufolge gerade aus seiner »Unfassbarkeit« und einer proteischen Wandelbarkeit, wie sie sich auch an Klamm bzw. dem Schloss allgemein erkennen lässt. Vgl. Castoriadis (1990: 243). Auf das in diesen Zusammenhängen natürlich entscheidende Wechselverhältnis bzw. auf das Projektionsgeschehen zwischen Dorf und Schloss kann an dieser Stelle nicht detailliert eingegangen werden. Es ist Gegenstand des Kafka-Kapitels meiner noch unveröffentlichten Dissertation über DIE TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG ALS DENKFIGUR DER MODERNE IN LITERATUR UND ETHNOGRAPHIE.

Rauschen, das gemeinhin als eine Störung der Botschaft, Misslingen der Kommunikation und informationstheoretisch gewendete Entropie aufgefasst wird, ist Serres zufolge gerade das Wesentliche in der Black-Box des Gesellschaftlichen. Genauso läge es aber im Wesen des Gesellschaftlichen, das Rauschen als Störung und Unordnung zu negieren und dagegen die Kohärenz und das Funktionieren des eigenen gesellschaftlichen Systems zu behaupten.

Im SCHLOSS-Roman tritt dies ganz offen in der Verherrlichung des Schlossapparates zutage und in dem ganz unerschütterlichen Glauben an die Fehlerlosigkeit seiner Verwaltungsvorgänge. So lobt der Dorfvorsteher gegenüber K. mehrmals »die Vorzüglichkeit der Organisation« (KKAS 101) sowie die Arbeit der »Kontrollbehörden« (ebd.: 104), deren Aufgabe es indes nicht sei, »Fehler im groben Wortsinn herauszufinden, denn Fehler kommen ja nicht vor und selbst wenn einmal ein Fehler vorkommt«, wie vielleicht im Falle K.s, »wer darf denn endgültig sagen, daß es ein Fehler ist.« (Ebd.) Wie K. einmal feststellt, ist den Dorfbewohner/innen die Ehrfurcht vor der Behörde »eingeboren« (ebd.: 288). Tatsächlich ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Behörde in »ihrer unentwirrbaren Größe« (ebd.: 291) und Großartigkeit ebenso wie auch ihre Vertreter »große Verehrung« (ebd.: 391) und Verherrlichung erfahren. Verfolgt man die Frage, was diese Herrlichkeit der Behörde eigentlich ausmacht, stößt man in den Äußerungen und Überlieferungen der Dorfbewohner/innen unweigerlich auf die schier unglaubliche Arbeitsamkeit der Beamten. So bestätigt der Dorfvorsteher in seiner Darstellung des Schlossapparates den sich im gesamten Roman manifestierenden Eindruck einer dort vorherrschenden, unermüdlichen Betriebsamkeit, von dort »immer rasend vor sich gehenden Arbeiten« (ebd.: 116). Über Sordini heißt es schlicht, dieser sei »ein Arbeiter« (ebd.: 84), der sich durch schier unbeugsame »Aufmerksamkeit, Energie, Geistesgegenwart« (ebd.: 83) auszeichne. Der Herrenhofwirt bezeichnet die Schlossbeamten als die »ewigen Arbeiter« (ebd.: 445), während Bürgel von der »Überfülle« (ebd.: 414) der von den Sekretären zu leistenden Arbeit spricht sowie von deren »eiserne[r] Befolgung und Durchführung des Dienstes.« (Ebd.: 411) Die Dorfbewohner/innen ihrerseits eifern der Behörde in ihrer Arbeitsamkeit nach, so gut es ihnen möglich ist. Zumindest lassen ihre Selbstauskünfte darauf schließen. So hebt der Dorfvorsteher die von ihm in der Sache »Landvermesser« geleistete Arbeit hervor und lehnt sich angesichts dessen »müde aber doch auch stolz zurück.« (Ebd.: 98) Die Wirtin Gardena erzählt K. davon, wie sie nach ihrer Heirat den Brückenhof übernahm und durch ihre unbändige »Arbeitskraft« (ebd.: 132) beinahe allein nach vorne brachte: »Ich warf mich in die Arbeit, stark war ich, des Schmiedes Tochter, ich brauchte nicht Magd nicht Knecht, ich war überall, in der Wirtsstube, in der Küche, im Stall, im Hof« (ebd.: 131). Pepi beklagt sich über die im Ausschank zu verrichtende »Abend- und Nachtarbeit«, »das ist sehr ermüdend, ich werde es kaum ertragen« (ebd.: 158). Mehr noch sei es »fast eine menschenmordende Arbeit, aber was zu erreichen ist, ist auch nicht klein.« (Ebd.: 455)

Der Eindruck, der vom Dorf entsteht, ist – von wenigen Ausnahmen wie dem Wirt des Brückenhofs abgesehen<sup>26</sup> – der einer gewaltigen Arbeitsamkeit und Geschäftigkeit, die im Schlossapparat ihr Vorbild hat. Diese im Dorf-/Schloss-Kosmos verrichtete Arbeit ist aber, so die hier erneut mit Serres vertretene These, nichts anderes als »Kampf gegen das Rauschen« (Serres 1981: 132), gegen den Verlust von Akten (vgl. KKAS 97) und gegen die Störung der im Romanfragment so oft beschworenen »strenge[n] Ordnung« (ebd.: 143) – mit einem Wort, gegen die Entropie.

Was das Arbeiten der Beamten anbelangt, wird behauptet, diese seien unermüdetlich oder genauer, bei ihnen gingen Müdigkeit und Arbeit, Schlaf und Tätigkeit eine produktive Verbindung ein. K. selbst beobachtet im Schloss-Satelliten des Herrenhofs angesichts der Sekretäre, dass hier

»niemand müde war oder [...] vielmehr jeder und immerfort müde war, ohne daß dies aber die Arbeit schädigte, ja es schien sie vielmehr zu fördern. Daraus war zu schließen, daß es in ihrer Art eine ganz andere Müdigkeit war als jene K.'s. Hier war es wohl die Müdigkeit inmitten glücklicher Arbeit, etwas was nach außenhin wie Müdigkeit aussah und eigentlich unzerstörbare Ruhe, unzerstörbarer Frieden war.« (Ebd.: 430)

In den Beschreibungen des Schlossapparats lässt sich die in den Arbeitswissenschaften des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts viel verhandelte Utopie sich nicht erschöpfender Arbeit wiedererkennen,<sup>27</sup> wie sie Kafka schon von Berufs wegen nicht unbekannt gewesen sein dürfte, da doch die Prager ›Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt (AUVA)‹ letztlich bei dem Versuch ihrer Implementierung beteiligt war.<sup>28</sup> Diese in Gesellschaftstheorien wie Sozialreformen ihren Niederschlag findende

---

26 Der Wirt zeichnet sich, will man der Darstellung seiner Frau glauben, vor allem durch das »Nichtvorhandensein« von »Arbeitskraft« aus (KKAS 132); und er werde aufgrund seines müßigen Lebens »niemals altern«, »denn bei seiner Arbeit – Pfeiferauchen, den Gästen zuhören, dann die Pfeife ausklopfen und manchmal ein Bier holen – bei dieser Arbeit altert man nicht« (ebd.). Damit scheint der Wirt allerdings eine bemerkenswerte Ausnahme innerhalb des Dorfes.

27 Zu dieser Utopie allgemein vgl. Rabinbach (2001: 12), zu der Rolle von Arbeitswissenschaften und Sozialreform vgl. ebd. Kapitel 7 und 8.

28 Kafkas eigene Vorschläge für ein besseres, störungsfreies Arbeiten finden sich in den von Klaus Hermsdorf herausgegebenen AMTLICHEN SCHRIFTEN (Kafka 1984). Peter-André Alt konstatiert für die zahlreichen Texte, die Kafka für die Arbeiterunfallversicherung verfasste, eine Häufung von Fortschrittsmetaphern, aus welchen der Optimismus eines Bürokraten spreche, der »an eine geregelte, durch effizientere Organisation vervollkommnungsfähige Einrichtung der Welt« (Alt 2005: 178) glaube.

Utopie berief sich nicht zuletzt auf den Ersten Hauptsatz der Thermodynamik, den sogenannten Energieerhaltungssatz. Richtig eingerichtet, so ließe sich die »Gesellschaftslehre der Energetik« (Rabinbach 2001: 214) auf den Punkt bringen, wäre die Arbeitskraft unerschöpflich. Mit Blick auf das Dorf und seine Bewohner/innen ergibt sich, was dies anbelangt, indes ein etwas weniger optimistisches Bild. So ist ein Ergebnis des sich selbst gegenüber rücksichtslosen Arbeitens der Wirtin, dass sie sich »dabei zerstörte, herzkrank wurde und nun eine alte Frau« sei (KKAS 132). Beim Fuhrmann Gerstäcker handelt es sich um eine von heftigen Hustenanfällen geplagte und, wie K. beobachtet, »gebückte, gewissermaßen mißhandelte Gestalt« (ebd.: 30). Der Obmann der Feuerwehr ist lungenkrank, und Barnabas' Vater verwandelt sich innerhalb von nur drei Jahren von einem leistungsfähigen Übungsleiter in einen »arme[n], müde[n], gealterte[n] Mann« (ebd.: 340). Barnabas selbst zeigt vor allem seit seiner Aufnahme in den »ermüdend[en]« Botendienst (ebd.: 282) Olga zufolge Zeichen eines vorzeitigen Alterns (vgl. ebd.: 358).

Besonders augenfällig wird die Diskrepanz zwischen hochenergetischer Schloss-Utopie und entropischer Dorf-Wirklichkeit, wenn man den Dorfvorsteher mit seinem Gegenüber im Schloss, Sordini, vergleicht. Über die Akten im Zimmer Sordinis heißt es, sie würden sich zu stolzen »Säulen« stapeln (ebd.: 106), die zwar »immerfort zusammen[stürzen]« (ebd.), in diesem »Immerfort« aber zugleich den Eindruck erwecken, als würden sie als ein stabiles System in einer wie von selbst fortlaufenden Bewegung in ihre säulenhafte Ausgangsordnung zurückversetzt. Beim Dorfvorsteher hingegen herrscht ein wahrlich groteskes Chaos von »das halbe Zimmer« bedeckenden »Aktenbündel[n]« und Papieren, welches sich bis in die Scheune erstreckt. (Ebd.: 97) Dieses Chaos mündet in eine der für Kafka typischen slapstickhaften Szenen, wenn beim Öffnen eines »mit Papieren vollgestopften« Aktenschrankes (ebd.: 97) die Aktenbündel herauspurzeln, sodass die erschrockene Mizzi zur Seite springen muss. Später werden die Akten unter langen Bemühungen wieder in den Schrank bugsiiert, indem die Gehilfen ihn auf den Boden werfen und sich mit Mizzi auf die Türen setzen. Thermodynamisch gesprochen ist eine Menge Aufwand vonnöten, um das System Aktenschrank halbwegs in seine Ausgangslage zurückzusetzen, also die »ungeordnete Überfülle der Akten« (ebd.: 113), die in das Zimmer diffundiert ist, in die Schrankordnung zurückzubewegen. Es erweist sich, dass die »vollständige Wiederherstellung [des] ursprünglichen Zustands [...] unmöglich« (Thomson 1882: 512) ist und es sich also um ein entropisches System im Sinne des hier zitierten William Thomson alias Lord Kelvin handelt.

Nicht nur dieses Beispiel verdeutlicht, dass sich mit Blick auf das Dorf keineswegs die behauptete lückenlose Ordnung zeigt, innerhalb derer mit höchster »Präzision« (KKAS 100) gearbeitet wird, wo also keine Fehler vorkommen und wo demzufolge kein Akt vollständig abhanden kommen dürfte. So viel der Vorsteher seinen eigenen Aussagen zufolge auch leiste, so muss er doch einräumen, dass sogar der »größte Teil« der Akten »verloren gegangen« (ebd.: 97) sei: »Wer kann das alles

zusammenhalten!« (Ebd.) Gerade was die Berufung K.s anbelangt, existiere nur noch ein Vermerk auf einem Aktenumschlag, der auf einen »in Wirklichkeit aber fehlende[n] Akt« (ebd.: 100) verweise. Beim Aktenverkehr der dörflichen Amtswirtschaft handelt es sich offenbar um ein stark verlustbehaftetes und zudem sehr kräftezehrendes System. Denn wenn der Dorfvorsteher K. im Bett empfängt, ähnelt er darin wohl den Beamten und Sekretären der Schlossbehörde. Jedoch ist seine Bettlägerigkeit anders als bei diesen nicht Ausdruck einer die Arbeit noch befördernden Müdigkeit, sondern auf eine Krankheit zurückzuführen, die ihn bei der Ausübung seiner Tätigkeit stark einschränkt.<sup>29</sup>

In der Summe wird deutlich, dass im Dorf kein ›Perpetuum Mobile‹ des Gesellschaftlichen vorliegt, wie es zeitgenössische Kulturtheorien v.a. in den ›primitiven‹ Kulturen erkennen wollten und wie es die Arbeitswissenschaften auch in den industrialisierten Gesellschaften für wiederherstellbar hielten, sondern dass dort die Zeichen der Erschöpfung, des unaufhaltsamen Energieverlustes und der »zeitliche[n] Abtrift in Richtung Unordnung« (Serres 1981: 132) allgegenwärtig sind. Alle Dorfbewohner/innen scheinen in einen regelrechten Sog der Ermüdung geraten zu sein, und auch K. wird von diesen schon bald nach Betreten des Dorfes erfasst. Er bemerkt an sich eine Müdigkeit, die er noch außerhalb des Dorfes nicht zu kennen schien (vgl. KKAS 20). Als er konstatiert, zum »erstenmal seit seinem Kommen [...] wirkliche Müdigkeit« (ebd.) zu fühlen, befindet er sich gerade auf seinem ersten Gang durch das Dorf, in dem er sich zu diesem Zeitpunkt folglich noch keinen Tag aufhält. Dieser erste »Spaziergang« endet, indem K. die Kräfte verlässt, seine Bewegungsenergie erlahmt und er im »tiefe[n] Schnee« steckenbleibt (ebd.: 21). Mehrmals muss K. im Laufe des Romanfragments gezogen oder getragen werden, um in den Gassen des Dorfes voranzukommen. (Vgl. ebd.: 48, 55 und 377) Die Geschäfte, hinter welchen er immerfort herläuft, und all die »Besprechungen hier und dort« (ebd.: 474) in Sachen seiner Berufung zum Landvermesser verlangen K. offenbar alle Kräfte ab. Dies nur umso mehr, als – wie er zuweilen zu erkennen glaubt – die Behörde in Wirklichkeit keineswegs so gut organisiert erscheint, wie allgemein behauptet wird; und er sich stattdessen in einem völlig verworrenen und willkürlich verfahrenen Verwaltungsapparat zurechtfinden muss. Gegen Ende des Romanfragments klagt K. gegenüber Pepi, er sei inzwischen »fast beschäftigungslos«, zudem »müde« und habe nurmehr das »Verlangen nach immer vollständigerer Beschäftigungslosigkeit« (ebd.: 480f.). In seinem Versuch, Dorfarbeiter zu werden, so die abschließende These, partizipiert K. an der kollektiven Müdigkeit des Dorfes. Was sich vermittelt über den teilnehmenden Beobachter K. in Kafkas Dorfgeschichte abzeichnet, ist eine kulturelle Entropie, wie sie auch der melancholische Blick der Ethnolog/innen in der ersten

---

29 Wenn er wie »jetzt krank« ist, gibt der Vorsteher gegenüber K. zu, nimmt die Arbeitsanforderung »überhand« (KKAS 98).

Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt fokussiert: Die entropische »Tragödie der Kultur« (Simmel 1911) als das Diffundieren und Versiegen der kulturellen Kräfte. Die Ethnologie, so stellt Lévi-Strauss in seinem ethnologischen Roman *TRAURIGE TROPEN* fest, hätte vor diesem Hintergrund viel richtiger »Entropologie« heißen müssen – als Name einer Disziplin, die sich der Untersuchung von Prozessen kultureller Auflösung und von zunehmender »Trägheit« verschrieben habe. (Lévi-Strauss 1978: 411)

Folgt man Max Brods Überlieferung eines von Kafka geplanten Abschlusses des Romans, wäre K. dem entropischen Prozess, welcher das Dorf so vollständig erfasst hat, nicht mehr entkommen. Weder wäre er heimgekehrt zu Frau und Kind, von welchen er einmal spricht, noch wäre er mit Frieda in ein vom Dorf aus gesehen exotisches Land, nach »Südfrankreich« oder »Spanien« (KKAS 215), geflüchtet. Er stirbt »vor Entkräftung«, während genau in diesem Moment »vom Schloß [...] die Entscheidung herab[langt]«, dass man ihm gestatte, im Dorf »zu leben« – und das heißt natürlich immer auch: »zu arbeiten«. (Brod 1964: 526f.) Die in den Beamten ihre Verkörperung findende Utopie unversiegbarer Kräfte und unermüdlichen Arbeitens wäre in einem solchen Ausgang eklatant verfehlt. Der Berufung zum Landvermesser als teilnehmendem Beobachter und »Entropologen« hingegen wäre K. damit bis zur letzten Konsequenz gerecht geworden.

## LITERATUR

- Alt, Peter-André (2005): *Franz Kafka. Der ewige Sohn*. München: C.H. Beck.
- Balke, Friedrich (2014): »Mein Herumstehen in der Seifengasse«. *Kafka in Weimar*, in: Ders./Rembert Hüser: *Reisen mit Kafka*. Paris/Weimar: August-Verlag, S. 15-74.
- Baur, Uwe (1978): *Dorfgeschichten. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*. München: Fink.
- Beutin, Wolfgang/Ehlert, Klaus et al. (2001): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Brod, Max (1964): »Nachwort zur ersten Ausgabe«, in: *Franz Kafka: Das Schloss*, hrsg. v. Max Brod (= *Gesammelte Werke*, Bd. 2), Frankfurt a.M./New York: Fischer.
- Campe, Rüdiger (2007): »Kafkas Fürsprache«, in: Arne Höcker (Hg.): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld: Transcript, S. 189-212.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Certeau, Michel de (2000): »Montaigne's ›Of Cannibals‹. The Savage ›I‹«, in: Ders.: *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 67-79.

- Eriksen, Thomas Hylland (1993): »In which sense do cultural islands exist?«, in: *Social Anthropology* 1 (1b), S. 133-147.
- Kafka, Franz (1984): *Amtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Hermsdorf. Berlin: Akademie-Verlag.
- Kittler, Wolf (2006): »Daten und Adressen. Verwandtschaft, Sexualität und Kommunikation in Kafkas Romanfragment ›Das Schloß‹«, in: Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Freiburg i.Br.: Rombach, S. 255-284.
- Lévi-Strauss, Claude (1978): *Traurige Tropen* [1955]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Malinowski, Bronislaw (1979): *Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea* [1922]. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Mauss, Marcel (1978): »Wirkliche und praktische Beziehungen zwischen Psychologie und Soziologie [1924]«, in: Ders.: *Soziologie und Anthropologie*, 2 Bde., Frankfurt a.M.: Ullstein, Bd. 2, S. 147-173.
- Münster, Daniel (2019): »Ethnologie«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: Metzler, S. 32-37.
- Neswald, Elizabeth (2006): *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie, 1850–1915*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Neumann, Gerhard (2006): »Kafka als Ethnologe«, in: Klaus R. Scherpe/Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*. Berlin: Vorwerk 8, S. 42-56.
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2014): »Marginalität und Fürsprache. Dorfgeschichten zwischen Realismus, Microstoria und historischer Anthropologie«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39/2, S. 476-492.
- Rabinbach, Anson (2001): *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*. Wien: Turia und Kant.
- Sapir, Edward (1924): »Culture, Genuine and Spurious«, in: *American Journal of Sociology* 29, S. 401-429.
- Schüttpelz, Erhard (2005): *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*. München: Fink.
- Schüttpelz, Erhard (2012): »Zur Definition des literarischen Primitivismus«, in: Nicola Gess (Hg.): *Literarischer Primitivismus im frühen 20. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, S. 13-27.
- Segalen, Victor (1994): *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus [1904–1918]*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Serres, Michel (1981): *Der Parasit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1900): *Philosophie des Geldes*. Leipzig: Dunker und Humblot.
- Simmel, Georg (1911): »Der Begriff und die Tragödie der Kultur«, in: Ders.: *Philosophische Kultur*. Leipzig: Klinkhardt, S. 245-277.



- Sparenberg, Tim (2011): »Georg Simmels soziale Physik und die moderne Literatur«, *Zeitschrift für Germanistik* 20/3, S. 522-542.
- Thomson, William [Lord Kelvin] (1882): »On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy (1853)«, in: Ders.: *Mathematical and Physical Papers*, Bd. 1. Cambridge: University Press, S. 511-514.
- Tönnies, Ferdinand (1887): *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*. Leipzig: Fues.
- Vennemann, Kevin (2020): *Die Welt vom Rücken des Kranichs. Thermodynamik und der Verfall einer Familie*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Vogl, Joseph (1994): »Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68/4, S. 745-756.
- Vogl, Joseph (2013): »Am Schlossberg«, in: Malte Kleinwort/Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Bielefeld: Transcript, S. 23-32.
- Weber, Max (2006): *Wissenschaft als Beruf [1919]*. Stuttgart: Reclam.

# K. als Fremder

---

MARCUS TWELLMANN

## I.

Wer sich fragt, was Franz Kafkas Erzählung *DAS SCHLOSS* heutigen Lesern bedeuten könnte, der kommt schnell darauf, dass ihr Held ein Einwanderer ist. Der Autor hat einige Mühe darauf verwandt, den fußwandernd ein Dorf erreichenden K. als Fremden kenntlich zu machen, und zwar unter vielfacher Verwendung just dieses Worts. »[I]ch bin hier fremd«, so sagt der Neuankömmling über sich selbst, »erst seit gestern abend im Ort.« (KKAS 19) »Du bist hier fremd« (ebd.: 362), sagen Ansässige, denen er hier begegnet, zu ihm. Und wo es im Text heißt, »K. als Fremder grüßte zuerst« (ebd.: 19), stellt sich die vieldiskutierte Frage, ob damit lediglich aus Sicht der Figur »einsinnig« (Beißner 1952: 25) deren Selbstverständnis erzählt oder aber aus anderer Warte die Position K.s in der dörflichen Gesellschaft angegeben wird.

Mitunter mutet die Hauptfigur, die Abkürzung ihres Eigennamens auf den Anfangsbuchstaben ist nicht der einzige Grund, wie ein personifiziertes Abstraktum des Fremden an. So lässt sie an jenen Typus denken, den Georg Simmel in seinem »Exkurs über den Fremden« dargestellt hat, enthalten in der 1908 erschienenen *SOZIOLOGIE*, heute ein Klassiker der Migrationswissenschaft. Die Assoziation lässt sich weiter begründen. Die methodologische Selbstreflexion auch der soziologischen Disziplin ist inzwischen auf die narrative Strukturiertheit ihres Wissens gekommen, wobei zuletzt die Funktion von »Sozialfiguren« besondere Aufmerksamkeit fand (vgl. Schlechtriemen/Moser 2018). Funktionsbedingt handelt es sich dabei um eigentümlich flache Charaktere, die selten als konkrete Individuen ausgestaltet werden. Vielleicht mehr noch als die Typen Balzacs, in denen man literarische Vorläufer erkennt (vgl. ebd.: 166), ähneln diese gesellschaftswissenschaftlichen Figuren den Personifikationen der älteren Literatur. Ein Zug zur Abstraktion, der sich sprachlich unter anderem als »Verallgemeinerung, Typisierung und Abstraktion durch Gattungsbegriffe« (Oschmann 2010: 445) manifestiert, ist an Kafkas letzter großer

Erzählung aufgezeigt worden. Bevor die seit langem schon diskutierte Frage verfolgt wird, ob der Begriff der Allegorie dazu taugt, solches Erzählen zu charakterisieren, soll hier lediglich ein Aspekt markiert werden, unter dem Literatur und Soziologie in Bezug gesetzt werden können, ohne dem wissenschaftlichen Selbstverständnis der letzteren zu widersprechen: Wie Max Weber 1904 bereits methodologisch erläutert hat, bedient auch die Soziologie sich der Phantasie, einer „an der Wirklichkeit orientierte[n] und geschulte[n] *Phantasie*« (Weber 1988: 194, Hervorhebung im Original) wohlgerne, für Erkenntniszwecke. Dabei entstehen Texte, die selten rein abstrakt, sondern zumeist auch anschaulich sind.

Was sind die Merkmale des Fremden? Bei Simmel wird er – wie hundertfach zitiert – als »der Wandernde« bestimmt, der nicht »heute kommt und morgen geht, sondern [...] heute kommt und morgen bleibt« (Simmel 1908: 685). Eben dieser Unterschied wird auch im SCHLOSS-Roman hervorgehoben, wo K. einen anderen Verlauf des erzählten Geschehens imaginiert: dass er nämlich, »wie es sich gehörte, sich als fremder Wanderbursch meldete, der bei einem bestimmten Gemeindemitglied schon eine Schlafstelle hat und wahrscheinlich morgen wieder weiterziehen wird« (KKAS 261). Zu dieser vorgestellten Alternative steht K.s gegenteilige Absicht im Kontrast: »[I]ch bin hierhergekommen, um hier zu bleiben. Ich werde hier bleiben.« (ebd.: 215) Dies seine Antwort auf Friedas Bitte, mit ihr weiter-, und zwar auszuwandern.

Nicht selten lassen Texte über den Fremden diesen fernab der Stadt aufs Land geraten. In der Konfrontation mit einer rural situierten Gemeinschaft stellt sich die Besonderheit seiner gesellschaftlichen Stellung in besonderer Weise heraus. Wohl deshalb tritt die Sozialfigur regelmäßig im stadtfernen Raum auf. Man könnte die dörfliche Fremdenkontaktszene geradezu als ein eigenständiges Genre beschreiben, für das sich auch James Baldwins Essay STRANGER IN THE VILLAGE, 1953 in HARPER'S MAGAZINE erschienen, als Beispiel anführen ließe – das rechtfertigt einen Seitenblick: In diesem Essay stellt der afro-amerikanische Schriftsteller Überlegungen zum asymmetrischen Verhältnis von Schwarzen und Weißen an. Ausgangspunkt sind die Erfahrungen des New Yorkers bei einem wiederholten Aufenthalt in Leukerbad, einem Schweizer Bergdorf, wie es »abgeschiedener« und »primitiver« (Baldwin 2022: 215) kaum sein könnte. »Allem Anschein nach hatte vor mir noch nie ein Schwarzer dieses kleine Schweizer Dorf betreten« (ebd.: 209), beginnt Baldwins Essay Kafkas Erzählung nicht unähnlich. Auch dieser Fremde sollte – er wollte seinen Roman GO TELL IT ON THE MOUNTAIN (1953) fertigstellen – für längere Zeit bleiben, ohne den Einheimischen näher zu kommen: »[I]ch bleibe ein Fremder wie am allerersten Tag« (ebd.: 211). Leukerbad steht aus seiner Sicht als ein Teil Europas für das Ganze, aus dem Amerika hervorgegangen ist. Erhellend ist die Erfahrung des Reisenden, weil sich die »Naivität der Weißen« (ebd.: 216), die nämlich von ihrer Teilhabe an einer imperialen, kolonisierenden Kultur nichts wissen oder wissen wollen, in der »Schlichtheit dieses europäischen Dorfes« (ebd.: 226) besonders

ausgeprägt findet. Dem Schreibenden geht es offenbar darum, wenn nicht den Schweizer Dörflern, so doch weißen Lesern in Amerika »das Juwel ihrer Naivität zu rauben« (ebd.: 216). Wie sich noch zeigen wird, ist die in der kulturellen Randstellung des Fremden begründete epistemische Überlegenheit ein fester Bestandteil der genretypischen Situation.

Merkmale der Gattung weist auch Simmels Exkurs auf. In der imaginierten Situation dringt ein wandernder Fremder in eine agrarische, territorial fixierte und geschlossene Gemeinschaft ein. Schon den zeitgenössischen Lesern dürfte diese Situation anachronistisch erschienen sein. Die soziologische Phantasie evoziert eine unbestimmte Vergangenheit. Die Aufnahmegesellschaft wird vorgestellt als »[e]in irgendwie geschlossener Wirtschaftskreis, mit aufgeteiltem Grund und Boden und Handwerken, die der Nachfrage genügen« (Simmel 1908: 686). Manche Exegeten erkennen darin ein Dorf (vgl. z.B. Claessens 1991: 48) oder eine Kleinstadt (vgl. z.B. Köhnke 2011: 223), wie sie auch im Aufsatz über DIE GROSSSTÄDTE UND DAS GEISTESLEBEN (1903) angesprochen wird. Hier hatte der in Berlin aufgewachsene Soziologe »einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben« (Simmel 1996: 117) betont. Die erstere wird beschrieben als »relativ kleiner Kreis, mit starkem Abschluß gegen benachbarte, fremde, oder irgendwie antagonistische Kreise, dafür aber mit einem um so engeren Zusammenschluß in sich selbst, der dem einzelnen Mitglied nur einen geringen Spielraum für die Entfaltung eigenartiger Qualitäten und freier, für sich selbst verantwortlicher Bewegungen gestattet« (ebd.: 124). Die Großstadt wird im Gegensatz dazu mit individueller Freiheit in Verbindung gebracht. Der hier vorgestellte Typus des Großstädtlers – eine weitere Sozialfigur – ist dem Fremden indes ähnlich: Er hält trotz räumlicher Nähe zu seinen Mitmenschen Distanz. »Die Distanz innerhalb des Verhältnisses bedeutet«, so Simmel, »daß der Nahe fern ist, das Fremdsein aber, daß der Ferne nah ist.« (Simmel 1908: 685) Dabei gilt das kleinstädtische Leben dem Soziologen als die evolutionär frühere Form der Vergesellschaftung. In der Großstadt sieht er eine moderne Gesellschaft heraufkommen, die im Unterschied zur vormodernen Gemeinschaft durch eine generalisierte Fremdheit gekennzeichnet ist. Der Großstädter lebt als Fremder unter Fremden.

Kafka war diese gegensätzliche Bestimmung von Stadt und Land, wie schon die frühen Texte KINDER AUF DER LANDSTRASSE und UNGLÜCKLICHSEIN bezeugen, vertraut. Den Kurztext DER NACHBAR hat man mit Bezug auf Simmel als Darstellung der Distanz zwischen Städtern lesen können (vgl. Gray 2006). Auch der von Simmel stark betonte positive Aspekt der Fremdheit, die damit verbundene Freiheit, ist bei Kafka, wie Dirk Oschmann (2021) aufgezeigt hat, durchgehend Thema, so auch in DAS SCHLOSS: »[I]ch will immer frei sein.« (KKAS 14), erklärt K. Dabei wandert er, der sich an sein »Heimatstädtchen« (ebd.: 17) erinnert, weder vom Land in die Stadt noch als Großstädter ins Bauerndorf ein. Anders als im Essay Baldwins, wo von Haut, Haar und Zähnen die Rede ist, wird die Stellung des Fremden im Roman wie im Exkurs auch nicht mit phänotypischen Merkmalen in Verbindung gebracht. Und

während Alfred Schütz, Sohn jüdischer Eltern, der 1944, wenige Jahre nachdem er in die USA übergesiedelt war, in seinem sozialpsychologischen Essay *THE STRANGER* die gesellschaftliche Situation eines weitgereisten Immigranten beschreibt, handelt Simmel wie Kafka von einem offenbar lediglich Ortsfremden, dem in einem gewissen Maße gleichwohl auch die lokal gültigen Regeln des alltäglichen Lebens fremd sind (vgl. die typologische Differenzierung bei Köhnke 2011).

Der Schriftsteller verschärft die der soziologischen Modellsituation inhärenten Spannungen, indem er die Dorfbewohner dem Fremden nicht gerade feindlich, jedoch mit »geringe[r] Gastfreundlichkeit« begegnen lässt. »Gastfreundlichkeit ist bei uns nicht Sitte, wir brauchen keine Gäste« (KKAS 24), wird dem Ankömmling unmissverständlich klar gemacht. Dementsprechend hat das Brückengasthaus keine Gästezimmer und jene des Herrenhofs stehen allein den Schlossbeamten zur Verfügung. Fremdenverkehr ist nicht vorgesehen. Eine »Feindin« (ebd.: 247) begegnet K. allerdings in der Wirtin, die ihn folgendermaßen anredet: »Sie sind nicht aus dem Schloß, Sie sind nicht aus dem Dorfe, Sie sind nichts. Leider aber sind Sie doch etwas, ein Fremder, einer, der überzählig und überall im Weg ist.« (ebd.: 80) In dieser Rede von »Überzähligkeit« scheinen, so hat Oschmann (2021: 177) bemerkt, die Worte Simmels einen Nachhall zu finden. Sollte er auf den 1908 vorgelegten Exkurs gestoßen sein, hatte Kafka darin nämlich lesen können, dass der aus der Fremde Kommende »gewissermaßen als *Supernumerarius* in einen Kreis dringt, in dem eigentlich die wirtschaftlichen Positionen schon besetzt sind« (Simmel 1908: 686, Hervorhebung M.T.). Tatsächlich legt der Autor auf K.s Überzähligkeit zusätzlich Gewicht, indem er sie auch den Dorflehrer ebenso klar ansprechen lässt: »Wir brauchen den Schuldiener etwa so dringend wie den Landvermesser. Schuldiener wie Landvermesser, es ist eine Last an unserem Halse.« (KKAS 152) Dass K. »recht zerlumpt« ist und allen Besitz in einem »winzigen Rucksack« (ebd.: 11) bei sich hat, entspricht im übrigen Simmels Feststellung, dass »Armut und Wanderschaft sich vielfach als ein ganz einheitliches Phänomen darbieten« (Simmel 1908: 681).

Eine bemerkenswerte Nähe zur Soziologie des Fremden ist auch hinsichtlich der gesellschaftlichen Randstellung K.s und seiner damit verbundenen Einsichtsfähigkeit festzustellen. Dass Simmels Fremder anders als Baldwins erstpersonal dargestellter Protagonist nicht aufgrund von körperlichen Unterschieden auffällt, entspricht der allgemein geteilten Ansicht, dass der Exkurs am Prototyp des emanzipierten Juden orientiert ist. Darum kann er als Selbstreflexion des Sozialwissenschaftlers gelesen werden, der aus einer jüdischen Familie stammte und mit der Stellung des Fremden in der Gesellschaft, des »marginal man«, wie Robert Park (1928) ihn später nennen sollte, besondere Möglichkeiten der sozial- und kulturwissenschaftlichen Erkenntnis verbindet. Sie wird mit einer exzentrischen Stellung zur Lebenswelt der anderen in Verbindung gebracht. Die Stilisierung zum privilegierten Erkenntnissubjekt sollte später in die methodologische Bestimmung des Ethnographen als »professional stranger« (Agar 1996) münden.

Kafka wollte den Helden seine Vorurteilsunbefangenheit zunächst ansprechen lassen, strich die Stelle aber dann: »Man muss schon ein Fremder in meiner besonderen Lage sein, um sich dem Vorurteil zu entwinden.« (KKAS App. 356) Das von den Ansässigen fraglos Hingenommene ist ihm zunächst unvertraut, und sie bestätigen ihm ausdrücklich das mit seiner Sonderstellung verbundene Irritations- und Reflexionspotential: »Nur ein völlig Fremder kann Ihre Frage stellen.« (KKAS 104) Und er stellt viele Fragen, muss es ja. Aufgrund seiner Fremdheit ist er *nolens volens* ein Forscher, wie der Emigré Schütz ausführlich erklärt: »Die Angleichung des Neuankömmlings an die *in-group*, die ihm zuerst fremd und unvertraut erschien, ist ein kontinuierlicher Prozess, in welchem er die Kultur- und Zivilisationsmuster der fremden Gruppe untersucht.« (Schütz 1972: 69, Hervorhebung im Original) Die Befragten antworten K. auch, denn er soll »verstehen, was uns selbstverständlich ist« (KKAS 79); Max Scheler (1923: 7) nannte das die »relativ natürliche Weltanschauung« einer Gruppe.<sup>1</sup> Mitunter vermitteln K.s Missverstehen und sein Forschen indes auch den Eingesessenen eine Ahnung von kultureller Differenz: »Wenn ich mir viel Mühe gebe, kann ich mich ja hineindenken in Ihre Gedanken, in Ihre hier sinnlosen, in der Fremde, aus der Sie kommen, vielleicht gültigen Gedanken.« (KKAS 133) Teils wirkt die fremde und verfremdende Denkweise auf die Dörfler erhellend.

Simmel spricht in dieser Hinsicht von einer »Objektivität des Fremden« (Simmel 1908: 687), die mit seiner Freiheit verbunden sei: »[D]er objektive Mensch ist durch keinerlei Festgelegtheiten gebunden, die ihm seine Aufnahme, sein Verständnis, seine Abwägung des Gegebenen präjudizieren könnten.« (Ebd.: 688) Er lebt in der Gemeinde, doch mit Abstand zu den Alteingesessenen, und kann aufgrund dieser besonderen Ausprägung einer »Einheit von Nähe und Entferntheit, die jegliches Verhältnis zwischen Menschen enthält« (ebd.: 685), anders als die Ansässigen »auch das Nahverhältnis wie aus der *Vogelperspektive* erleben und behandeln« (ebd.: 688, Hervorhebung M.T.). Auch diese Zuschreibung einer überlegenen Über- und Einsicht findet sich an einer gestrichenen Stelle des Romans wieder: »Du hast einen erstaunlichen *Überblick*«, sagt Olga zu K., »manchmal hilfst du mir mit einem Wort, es ist wohl, weil du aus der Fremde kommst.« (KKAS App. 369, Hervorhebung M.T.)

Die der Fremdheit eigene Erzählbarkeit gründet in ihrem Konfliktpotential. Da dem mobilen Randseiter das den Ansässigen Selbstverständliche unvertraut und er frei von jeder Bindung durch »Pietät« (Simmel 1908: 688) ist, stellt seine Anwesenheit die gewohnte Ordnung der Gemeinschaft in Frage. »Im Interesse ihrer Identitätswahrung muß also jede Gruppe versuchen«, so referiert Justin Stagl Befunde der Anthropologie kleiner Gemeinschaften, »Fremdeinflüsse unter ihre Kontrolle zu

---

1 »Zur relativ natürlichen Weltanschauung einer Gruppe gehört alles, was in dieser Gruppe als keines Beweises bedürftig, als Gegenstand keiner möglichen Beweislast, das heißt als völlig »selbstverständlich« geglaubt und gefühlt wird.« (Scheler 1923: 7)

bringen. Dazu werden oft eigene Institutionen ausgebildet wie der Grenzschutz und die Gastfreundschaft.« (Stagl 1997: 93) Ihre konkrete Manifestation finden diese u.a. in Meldepflichten, deren Erfüllung K., wie zitiert, bloß imaginiert, oder auch im gastwirtschaftlich organisierten Fremdenverkehr.

Kafka hatte, bevor er seine Erzählung mit dem Überschreiten einer Brücke beginnen ließ, eine andere Schwellensituation entworfen, in der ein »Wirt« und ein »Stubenmädchen« einen »Gast« in Empfang nehmen, der ein Fremdenzimmer in Augenschein nimmt (KKAS App. 115). Dass man das »Fürstenzimmer« (ebd.) für ihn vorgesehen hat, entspricht der von Stagl (1997: 105) so genannten Strategie des »Wegloben[s]«, mit der man Repräsentanten mächtiger Gruppen begegnet – der Wirt und das Mädchen nehmen einen vermeintlich vom Schloss Berufenen in Empfang –, die so am oberen Rand der eigenen Sphäre festgehalten werden. Zumal ein Landvermesser, dem es vermutlich um eine abstrakt geometrische Erfassung und autoritäre Neuordnung des Gegebenen zu tun ist, bedroht die gewohnten Verhältnisse. »Die Gruppensphäre wird also in einen Kernbereich, in welchem die eigene Normalität ungebrochen weitergilt, und in einen Randbereich unterteilt, in dem fremdes zugelassen ist und der gleichsam als soziale Quarantäne fungiert.« (Stagl 1997: 105) Das Geschehen hätte, dem ersten Entwurf nach, durch das Vordringen des Fremden aus diesem Rand- in den Kernbereich der sozialen Gruppe in Gang kommen können.

Indem Kafka diesen ersten Anfang wohl verwirft (vgl. KKAS App. 63), um K. in einem fremdenzimmerlosen Brückengasthaus ankommen zu lassen, steigert er das mit dem Erstkontakt verbundene Konfliktpotential. »Zum Kampf bin ich ja hier« (ebd.: 116), erklärt der Protagonist schon im Fürstenzimmer-Fragment. Die durch imaginative Verringerung der Gastfreundschaft weiter verschärfte Situation setzt eine agonale Dynamik frei, die um so mehr als Stoff fürs Erzählen taugt. Das Stichwort »Kampf« konnte Kafka bei Simmel finden. Dieser beschreibt Wandernde nämlich als »singuläre Elemente, die durch ihre Rastlosigkeit und Mobilität gezwungen, aber auch befähigt sind, den Kampf eigentlich gegen die gesamte Gesellschaft aufzunehmen« (Simmel 1908: 682). Und das tut K., wobei er der Dorf- und Schlossgesellschaft freilich nicht als ganzer begegnet – wo wäre sie anzutreffen? –, sondern jeweils in Teilen. Auch das entspricht der Soziologie.

Um Abstraktion bemüht, konzipiert Simmel die Gruppe mereologisch als ein »Ganzes«, das aus relationierten »Elementen« oder »Teilen« besteht. Dabei betrachtet er den Fremden als »Element der Gruppe selbst« (ebd.: 686) und fragt nach der spezifischen Art seiner Wechselwirkung mit anderen Elementen. Nicht anders als der Soziologe interessiert sich offenbar auch der Literat dafür, »wie das Wandern eines Teiles auf die Form der ganzen, sonst sedentären Gruppe wirkt« (ebd.: 677). Dazu kommt es, weil der Mobile, einmal angekommen, seine Beweglichkeit nicht etwa verliert, sondern die Wanderschaft innerhalb der Ortsgrenzen fortsetzt. Kafka konnte die Simmel'sche Gesellschaftstheorie, die nicht nur in ihrem Duktus der strukturalistischen Erzähltheorie späterer Tage ähnelt, geradezu als Modell für seinen SCHLOSS-

Roman dienen: Der »schlechthin Bewegliche kommt gelegentlich mit *jedem* einzelnen Element in Berührung, ist aber mit *keinem* einzelnen durch die verwandtschaftlichen, lokalen, beruflichen Fixiertheiten verbunden.« (Ebd.: 687, Hervorhebung im Original) So auch K. auf »seine[n] Wanderungen« (KKAS 476) durchs Dorf, in dem »kein Verkehr« (ebd.: 27) herrscht, weshalb ihm das Schusterhandwerk ganz nutzlos erscheint: »Und wer braucht denn hier Stiefel auf den ewig leeren Wegen [?]« (ebd.: 190) Von diesem Umfeld allgemeiner, komisch überzeichneter Bewegungslosigkeit unterscheidet sich der Romanheld durch einen »spezifische[n] Charakter der *Beweglichkeit*« (Simmel 1908: 687, Hervorhebung im Original), den Simmel zum Thema machte, bevor Jurij Lotman im Rahmen einer Erzähltheorie darauf zu sprechen kam.

Übrigens ist die Objektivität des Fremden jener »Verstandesmäßigkeit« und kalkulierenden Sachlichkeit des Großstädtlers verwandt, die ihn seine Beziehungen zu anderen »oft mit rücksichtloser Härte« (Simmel 1996: 118) führen lässt. Simmel erklärt, dass »die Verstandesmäßigen mit den Menschen wie mit Zahlen rechnen, wie mit an sich gleichgültigen Elementen, die nur nach ihrer objektiv abwägbaren Leistung ein Interesse haben« (ebd.). Gilt das nicht für den Umgang K.s mit anderen Menschen, insbesondere Frauen? Frieda muss erkennen, dass er sie als Mittel für seine Zwecke benutzt; mehr noch ist der Dorfsekretär Momus von der »unglaublichen Schlechtigkeit« (KKAS App. 272) des Fremden überzeugt und bringt es, Kafka hat die Stelle gestrichen, zu Protokoll: »Nur aus Berechnung schmutzigster Art hat K. sich an Frieda herangemacht.« (Ebd.: 273)

## II.

Wie zunächst zu zeigen war, besteht eine bemerkenswerte Nähe der Erzählung Kafkas zur Soziologie des Fremden – ob sie nun auf einer Textkenntnis des Schriftstellers beruht oder nicht. Mag dies den an Fragen der Migration interessierten Leser auch zu einer dahingehenden Lesart ermuntern, so wird er dabei doch auf verunsichernde Textstellen stoßen. So heißt es einmal, dass K. nach einer »lange[n] Wanderschaft« (KKAS 18) ins Dorf gelangt, einer überaus langen offenbar – »wie war er durch die Tage gewandert, ruhig, Schritt für Schritt!« (ebd.: 20) Wer dies liest, der kann auf den Gedanken kommen, dass der Roman nach einer anderen Weise der Ausdeutung verlangt. Hatte Kafka nicht den Vorsatz notiert, »die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche [zu] heben« (KKAT 838)? Die Ahnung eines höheren Sinns der Wanderschaft wird durch die introspektive Auskunft des Erzählers bestärkt, dass

»K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer 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.« (KKAS 68f.)



Spätestens hier stößt der Wille zur migrationssoziologischen Auslegung auf Widerstand: Scheinbar handelt der Text weniger buchstäblich von Wanderschaft und Fremdheit im wörtlichen Sinn, als vielmehr spirituell vom menschlichen Sein in der Welt. Haben wir es mit narrativ durchgeführter Daseinsmetaphorik zu tun?

Diese Frage kann heute, nachdem die Mode der »existenzphilosophischen« (Arendt 2019c) Kommentierung lange abgeflaut ist, vielleicht wieder gestellt werden. Die andere Frage, ob es sich bei DAS SCHLOSS um eine Allegorie handelt, die kontinuierliche Koppelung eines wörtlichen Primärsinns mit einem »gemeinten Ernstgedanken« (Lausberg 1973: 441 [§ 895]), hängt damit zusammen. Edwin Muir, Herausgeber der ersten englischsprachigen Übersetzung aus dem Jahr 1930, hielt den SCHLOSS-Roman für eine »religious allegory« (Muir 1947: 6), die THE PILGRIM'S PROGRESS, einer erbaulichen Erzählung John Bunyans aus dem 17. Jahrhundert, vergleichbar sei. Was hat es damit auf sich?

Der englische Baptistenprediger hatte sich die figürliche Darstellungsweise erklärtermaßen zu eigen gemacht und seinen ›Fall‹ in die Allegorie mit Verweis auf die Sprache der Bibel ausführlich gerechtfertigt (vgl. Bunyan 2003: 3-9). Die der Apologie nachfolgende Erzählung verleiht dem christlichen Heilsweg allerdings ein so hohes Maß an Anschaulichkeit, dass sie zu Fehllektüren verleiten konnte, denen der spirituelle Sinn entging. »Romance they count it«, so berichtet die Vorrede zum zweiten, sechs Jahre später erschienenen Teil von der Kritik am ersten, »throw't away as dust« (ebd.: 163). In der Geschichte der *rise of the novel* kommt Bunyans protestantischer »literalization of allegory« (vgl. McKeon 1987: 295-314) eine umso größere Bedeutung zu (vgl. Watt 1957: 74-85).

Einer Traumvision des christlichen Heilswegs folgend, vollzieht der Held, er heißt Christian, eine Konversion und verlässt – wie K. (vgl. KKAS 13) – Frau und Kinder (vgl. Bunyan 2003: 13). In seinem Vorhaben bekräftigt durch »Evangelist«, macht er sich auf den Weg zum ewigen Heil. Auf seiner Pilgerreise begegnet er immer wieder Versuchungen – vergleichbar den »unsinnigen Verlockungen« K.s –, die hier in Gestalt von Figuren namens »Money-Love«, »Ignorance« oder »The Atheist« auftreten, und ihn vom rechten Weg abbringen wollen. Handelt es sich dabei auch offenkundig um personifizierte Abstrakta, so lesen ›wir‹ Romanleser diese allegorische Erzählung, wie schon Samuel Taylor Coleridge beobachtet hat, doch »with the same illusion as we read any tale known to be fictitious, as a novel, we go on with his characters as real persons, who had been nicknamed by their neighbours« (Coleridge 1936: 31).

Sicher, im Unterschied zur älteren Allegorie kann die Erzählung von K.s Wanderschaft nicht eindeutig auf eine vorgängige Lehre reduziert werden (vgl. Muir 1947: 8). Schon gar nicht zeugt sie von einer wegweisenden Glaubensgewissheit. Muir hatte auch dazu bereits angemerkt, »that the ›progress‹ of the pilgrim here will remain in question all the time, and will be itself the chief, the essential problem« (ebd.: 6). Eben diesen Problemhorizont teilt Kafka mit einer zeitgenössischen

Philosophie, die ihrerseits das Mythologem des wandernden Fremden aufgreifen sollte. Dass Gabriel Marcel 1944 für eine Sammlung seiner Texte den Titel HOMO VIATOR wählte, zeugt von einer Hochkonjunktur (vgl. dazu Röbel/Schüßler 2021).

Mit Hans Blumenberg kann von einem »Grundmythos« gesprochen werden, der wohlgemerkt »nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar bleibende ist« (Blumenberg 1996: 193). Erst durch seine Variationen gelangt er zu Kenntlichkeit. »Die Grundmuster von Mythen sind eben so prägnant, so gültig, so verbindlich, daß sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarster Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten.« (Ebd.) Während Blumenberg selbst 1951, lange vor seiner großen Mythosstudie also, DAS SCHLOSS in einem Vortrag vor der Kieler Goethe-Gesellschaft als »immanente Kritik des Faust« (Blumenberg 2017: 63) deutete, soll Kafkas Erzählen hier versuchsweise als Arbeit am Homo Viator-Mythos betrachtet werden. In einer ideengeschichtlichen Skizze zum »Europäischen Zentralthema ›Homo Viator‹« referiert Paulus Svendsen, der dänische Universalgelehrte Vilhelm Grønbech habe 1940 bemerkt, »unsere ganze europäische Kultur sei von dem eindeutigen Mythos durchdrungen: das Leben ist eine Pilgerschaft« (Svendsen 1980: 33).

Das von Grønbech erkannte Muster ist rückblickend in griechischen und römischen wie in jüdischen und christlichen Quellen auffindbar. Einen frühen Beleg für die Verbindung der Rede von der Fremdlingsexistenz des Menschen mit der »Zugehörigkeit seines eigentlichen Selbst zu einer anderen, besseren Welt« (Feldmeier 1992: 37) hat man bei Empedokles finden können. Im Neuen Testament werden die Gläubigen als *advenae*, *hospites* und *peregrini* angesprochen (1. Pet. 2, 11; Hebr. 11, 13). Die alttestamentarischen Erzählungen von Abrahams Wanderung und vom Auszug der Juden aus Ägypten nach Kanaan konnten nachträglich als Präfiguration des Heilsgeschehens gedeutet werden. Nach Reinhard Feldmeier sind es minoritäre, zunächst jüdische, dann christliche Gruppen, die durch die Selbstbeschreibung als Fremde ihre Identität innerhalb der eigenen Gesellschaft zu sichern suchten und in diesem Zusammenhang »ihr Fremdsein elitär und gesellschaftskritisch deuteten« (Feldmeier 1992: 99, Hervorhebung im Original).

In der patristischen Literatur wird das Motiv der *peregrinatio* dann entfaltet (vgl. dazu Ladner 1967). *Peregrinari* kann zunächst die einfache Bedeutung des Reisens haben. Bei Cicero und Tacitus ist der Aufenthalt in der Fremde gemeint, wo der Reisende kein Bürger- und Heimatrecht hat. Wenn Augustinus (1841a: Sp. 40) dagegen in DE DOCTRINA CHRISTIANA erklärt: »[I]n hac vita peregrinamur«,<sup>2</sup> dann hat das Verbalwort einen höheren Sinn. In der Predigt über Paulus' Brief an die Philipper wird ausgeführt: »Proficiendum semper in via ad Deum.«<sup>3</sup> (Augustinus 1845:

---

2 »In diesem Leben wandern wir.«

3 »Man muss immer vorankommen auf dem Weg zu Gott.«

Sp. 926) Der Ewigkeit des Unterwegsseins entspricht ein bestimmtes Verhältnis zur Welt, das sich von demjenigen eines Besitzers unterscheidet: »Perfecti et non perfecti: perfecti viatores, nondum perfecti possessores. Et ut noveritis quod perfectos viatores dicat; qui jam in via ambulant, perfecti viatores sunt: ut scias viatores cum dixisse, non habitatores, non possessores.«<sup>4</sup> (Augustinus 1845: Sp. 926)

Man hat die moderne Fortschrittsideologie als ein Säkularisat der christlichen Lehre vom Leben als Wanderschaft gedeutet. »Dicitis, Quid est ambulare? Breviter dico, Proficere« (Augustinus 1841b: Sp. 926),<sup>5</sup> heißt es ja bei Augustinus. Karl Löwith vertritt in WELTGESCHICHTE UND HEILSGESCHEHEN die Auffassung, hier sei »der ›Fortschritt‹ nichts anderes als eine unermüdliche Pilgerschaft zu einem letzten überirdischen Ziel« (Löwith 1983: 183). Diese Auslegung wurde inzwischen berichtigt. »Peregrinari« heiße nicht »pilgern«, so Ernst Schmidt, sondern »in der Fremde sein, Fremdling sein, in der Emigration leben, den Status eines Ausländers haben, ›resident alien‹ sein. [...] Ein ›peregrinus‹ hat im Unterschied zum Pilger nicht einen Weg und ein Ziel, dem er ferner oder näher sein kann, dem er näherkommen will und näherkommt. Dem Fremdling ist das In-der-Fremde-Sein nicht Weg, sondern allenfalls Unterwegssein (aber nicht zu etwas).« (Schmidt 1985: 85) Tatsächlich erinnert Augustinus seinen Leser immer wieder daran, dass sein ganzes Leben und alles, was er in diesem Leben gebraucht, wie ein Stall für den Wanderer sein soll, nicht aber wie ein Haus für den Bewohner.<sup>6</sup> Gemäß der paulinischen Devise »haben als hätte man nicht« soll er die Welt nur benutzen, nicht aber genießen. Fremdheit, das sei unterstrichen, findet sich hier also der menschlichen Liebe zu den Weltdingen oder Weltsucht, *amor saeculi*, entgegen positiv ausgezeichnet.

Zu einem Ende kommt solche Wanderschaft nicht aufgrund menschlicher Zielstrebigkeit, sondern dank göttlicher Gnade. Allerdings bietet das Evangelium Führung. Bei Johannes findet sich das Jesus-Wort: »Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.« (Joh 14,6) Vom ebenfalls wandernden Juden unterscheidet den Christen, dass er diesem Weg folgt. Es bleibt aber dabei: »Auch der Mensch, der sich dem christlichen Offenbarungsdenken verpflichtet weiß, ist damit nicht schon im Besitz der Wahrheit, sondern nur unterwegs zu ihr.« (Röbel/Schüßler 2021: 15) Diente der jüngere Mythos des wandernden Juden auch vor allem der Fremdstigmatisierung, so

---

4 »Vollkommene und nicht Vollkommene: Vollendete auf dem Weg, aber noch nicht vollendet, als wären wir Besitzer. Damit ihr wisst, was er mit Vollkommenen auf dem Weg meint: die auf dem Weg wandern, sind vollendete Pilger; und du sollst wissen, dass er sie Pilger genannt hat: nicht Bewohner und nicht Besitzer.«

5 »Ihr sagt: Was heißt wandern? Ich sage kurz: Vorankommen.«

6 »Consolatur tanquam in via, sed si nos intelligamus viam: quia tota ista vita, et omnia quibus uteris in hac vita, sic tibi debent esse tanquam stabulum viatori, non tanquam domus habitatori.« (Augustinus 1861: 326)

wurde er von den Betroffenen doch vielfältig angeeignet und positiv ausgedeutet (vgl. Stockhammer/Körte: 241). Zur Zeit Kafkas stellte sich die Frage, ob die jüdische Wanderschaft an einem neuheimatlichen Ort enden sollte, etwa Palästina – zionistische Denker verstanden »die ›Heimkehr‹ des wandernden Juden als Metapher für ihren kollektiven Traum« (Hasan-Rokem 2011: 13) –, oder Heimatlosigkeit angesichts des Nationalismus vielmehr zu bejahen sei: »Das Wandern ist kein Fluch, sondern ein Segen«, so Joseph Roth (1991: 532). Kurz: Immer wieder war das Motiv des wandernden Fremden zu einer Kritik des Hangs oder Willens zur diesseitigen Selbstbeheimatung gut.

Kafka hatte unzweifelhaft ein ernsthaftes – um nicht zu sagen: existenzielles – Interesse an solchen Fragen. Dass er in abstrakten Begriffen der Theologie und der Philosophie über die menschliche Existenz nachdachte, bezeugen etwa seine Aphorismen und Reflexionen der Jahre 1917 und 1918, von Brod nicht unpassend mit »Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg« betitelt: »Lächerlich hast Du Dich aufgeschirrt für diese Welt« (KKAN II 122), notierte er in Zürau, wo er mehrere Schriften von Kierkegaard wie auch Augustinus' BEKENNTNISSE las, und: »diese Welt [ist] nur ein Übergang« (ebd.: 138). Auch das Motiv der Weltflucht, *fuga saeculi*, klingt hier an: »Wer der Welt entsagt, muß alle Menschen lieben« (ebd.: 126). Und ein Satz wie: »Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern« (ebd.: 118), lässt kaum vermuten, dass Kafka die traditionell ins Bild der Wanderschaft gefasste Problematik des menschlichen Seins in der Welt als erledigt ansah. Wie aus einem Brief an Brod vom März 1918 zu ersehen ist, haben die damit zusammenhängenden Fragen ihn, ganz im Gegenteil, stark beschäftigt, und es ist bemerkenswert, dass in diesem Zusammenhang von einer ›Vergewaltigung der Welt‹ die Rede ist.<sup>7</sup>

---

7 »[D]as Verhältnis zum Göttlichen entzieht sich zunächst für K. [Kierkegaard, Anm. M.T.] jeder fremden Beurteilung, vielleicht so sehr, daß selbst Jesus nicht urteilen dürfte, wie weit derjenige gekommen ist, der ihm nachfolgt. Es scheint das für K. gewissermaßen eine Frage des jüngsten Gerichts zu sein, also beantwortbar – sofern eine Antwort noch nötig ist – nach Beendigung dieser Welt. Darum hat das gegenwärtige Außenbild des religiösen Verhältnisses keine Bedeutung. Nun will sich allerdings das religiöse Verhältnis offenbaren, kann das aber nicht in dieser Welt, darum muß der strebende Mensch sich gegen sie stellen, um das Göttliche in sich zu retten, oder, was das gleiche ist, das Göttliche stellt ihn gegen die Welt, um sich zu retten. So muß die Welt vergewaltigt werden [...].« (KKAB IV 35)

### III.

Die Deutung des SCHLOSS-Textes hat jedenfalls seiner allegorischen Faktur zu entsprechen, und zwar in anderer Weise als die von Benjamins Aktualisierung der Allegorie ausgehende Kafka-Forschung. Allzu schnell hat man sich bei der negativen Gewissheit einer Sinnlosigkeit der Texte beruhigt. In Adornos Sentenz schien es auf den Punkt gebracht: »Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.« (Adorno 1976: 304) Das Leerausgehen der Allegorie galt seit Benjamin als Ausweis ihrer Modernität. Angesichts eines unüberwindlichen »Abgrund[s] zwischen bildlichem Sein und Bedeuten« (Benjamin 1991: 342) verfiel man darauf, die Negativität zu positivieren. Einer Dekonstruktion folgend, die als »Allegorie der Allegorie« (Derrida 1988: 107) rhetorisch terminologisiert worden war, sollte dieser Gemeinplatz weiter befestigt werden. Walter Sokel hat ihn treffend paraphrasiert: »Erst im Zusammenhang von Deutungsprovokation und -verweigerung liegt die sirenenhafte Faszination, die verführerische Versuchung von Kafkas Texten. Sie versuchen uns zur Theologie zu verführen, frustrieren aber und scheinen den zu verspotten, der sich von ihrem Anschein des Nach-Sinn-Verlangens zur Sinngebung hinreißen läßt.« (Sokel 2005: 124) Georg Lukács änderte lediglich das Vorzeichen, als er die Beobachtung, bei Kafka werde »die Welt als Allegorie eines transzendentalen Nichts« (Lukács 1971a: 506) dargestellt, mit Nihilismus-Schelte verband.

Gewiß wird im SCHLOSS-Roman auch davon erzählt, dass die Figuren ihre Welt deuten – ein typisches Merkmal des allegorischen Pilgerromans<sup>8</sup> übrigens wie, der früheren, ebenfalls von Kierkegaard inspirierten *Theorie des Romans* nach, des modernen Romans überhaupt: Im Zeitalter der »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Lukács 1971b: 32) sieht sich der epische Protagonist mit einer gewohnten und dennoch fremden »Welt der Konvention« konfrontiert, einer »zweite[n] Natur« (ebd.: 53), in deren Gesetzen er, der »Suchende« (ebd.: 51), keinen Sinn findet. Auch darum kann sich, wer K. als Leser auf seiner Sinnsuche begleitet, im Helden wiedererkennen. Wer solches Irren im Sinne einer negativen Allegorie des Lesens selbstreflexiv als notwendig fehlgehende Deutung versteht und damit schließt, demonstriert zwar erwartungskonform Theologie- und weitgehend auch sonstige Sinnabstinenz, wird dem Text aber nicht gerecht.

Zwar schrieb Kafka vor der »existenzphilosophischen« Hochkonjunktur an seiner letzten großen Erzählung, doch hatte er auf der Welle einer »Kierkegaard-Renaissance« (Elert 1921: 430) schwimmend gelesen, was auch Karl Jaspers und Martin

---

8 »The question of correct interpretation is as important to the continuing impetus of the pilgrims' journey as their reaction to clear and present danger. [...] Allegories do not just present the vision and expect the reader to do all the work; rather, the work of interpretation is shared between readers and characters.« (Pooley 2010: 81)

Heidegger auf ihre Gedanken brachte. Wie Maja Goth im Gespräch mit Jean-Paul Sartre erfuhr, haben die Erzählungen Kafkas und besonders DAS SCHLOSS den französischen Existenzialisten einen Zugang zu Kierkegaard erst eröffnet (vgl. Goth 1956: 138f.). Heimat- und Orientierungslosigkeit waren bedeutende Motive einer schon um 1910 aufkommenden »Existenzliteratur« (vgl. dazu Anz 1977: 1-3). 1949 erklärte Karl Jaspers dann auch einem größeren Radiopublikum: »Das Ziel der philosophischen Lebensführung ist nicht zu formulieren als ein Zustand, der erreichbar und dann vollendet wäre. Unsere Zustände sind nur die Erscheinung des ständigen Bemühens unserer Existenz oder ihres Versagens. Unser Wesen ist Auf-dem-Wege-Sein.« (Jaspers 1986: 99)

In diesem Zusammenhang erfuhr der »existenzial[e] ›Modus‹ des *Un-zuhause*« (Heidegger 1977: 251, Hervorhebung im Original), von dem in SEIN UND ZEIT (1927) die Rede ist, eine positive Auszeichnung. 1921 hatte der damalige Privatdozent Martin Heidegger in seiner Freiburger Vorlesung AUGUSTINUS UND DER NEUPLATONISMUS seinen daseinsanalytischen Ansatz anhand des zehnten Buchs der CONFESSIOES entwickelt (vgl. dazu von Herrmann 2001). Er macht zu seinem Problem, was bei Augustinus *curare* heißt, die »Bekümmerung« des Lebens um sein eigenes Sein in der Welt. Das augustininische *cadere*<sup>9</sup> deutet er als ein Fallen der Menschen und sieht darin eine von zwei Vollzugsmöglichkeiten der Existenz: »Sie fallen an das, was sie selbst vermögen, was gerade ihnen verfügbar ist, was an Umweltlichen und sonstigen Bedeutsamkeiten der Welt und des Selbst bequem ihnen erreichbar wird.« (Heidegger 1995: 197) Solchem »Abfall« (ebd.: 200) wird, Augustinus folgend, die andere Möglichkeit, »zum *Sein* des eigensten Lebens zu kommen« (ebd.: 244, Hervorhebung im Original) entgegengesetzt: Der *tentatio*, dem fortwährenden Versuchtwerden, ausgesetzt, wendet sich die *anima* Gott zu und strebt nach der *vita beata*.

In SEIN UND ZEIT ist dann von der »Sorge« und vom »*Verfallen* des Daseins« als der »Grundart des Seins der Alltäglichkeit« (Heidegger 1977: 222, Hervorhebung im Original) die Rede. Und zwar sei das Dasein »von ihm selbst als eigentlichem Selbst-seinkönnen zunächst immer schon abgefallen an die ›Welt‹ verfallen« (Ebd.: 233). Daher gelte es, die Unbehaustheit allererst zu realisieren: »Das beruhigt-vertraute In-der-Welt-sein ist ein Modus der Unheimlichkeit des Daseins, nicht umgekehrt. *Das Un-zuhause muß existenzial-ontologisch als das ursprünglichere Phänomen*

---

9 »So ist es also anscheinend doch nicht sicher, daß alle selig sein wollen. Denn wer die Freude an dir, die doch allein seliges Leben ist, nicht will, will auch das selige Leben nicht. Oder wollen es doch alle, aber da ›das Fleisch gelüstet wider den Geist und den Geist wider das Fleisch, so daß sie nicht tun, was sie wollen‹, verfallen sie auf das, was sie mit ihren Kräften zuwege bringen können, und begnügen sich damit [*cadunt in id quod valent, eoque contenti sunt*], weil sie das, wozu ihre Kraft nicht ausreicht, auch nicht entschieden genug wollen, um es zuwege zu bringen?« (Augustinus 2004: 473f.)

*begriffen werden.*« (Ebd.: 252, Hervorhebung im Original) Was Husserl als »natürliche Einstellung« beschrieb, ein naiver, unreflektierter Umgang mit der Welt, wird von seinem Schüler als inauthentischer Existenzmodus, als Uneigentlichkeit des Daseins gedeutet. Diesen »Zustand totaler Täuschung über sich selbst und die Welt« (Merker 1988: 8) zu überwinden, macht die Philosophie nun zu ihrer Angelegenheit.

Husserl hatte den Wechsel von der natürlichen zur phänomenologischen Einstellung als eine Art Konversion konzipiert: Der werdende Philosoph habe eine »absolute und radikale Lebensentscheidung zu vollziehen, in der sein Leben zu einem *Leben aus absoluter Berufung* wird.« (Husserl 1959: 11, Hervorhebung im Original) Diese Entscheidung sollte ihn in die Lage zur transzendentalen Reduktion versetzen. Kafka war ein problematisches Verhältnis zur Lebenswelt durchaus nicht fremd, schon die BESCHREIBUNG EINES KAMPFES zeugt davon. In diesem frühen Text findet sich eine Beobachtung wieder, die der Autor in einem Brief vom August 1904 an Brod notiert hatte:

»Als ich an einem andern Tage nach einem kurzen Nachmittagsschlaf die Augen öffnete meines Lebens noch nicht ganz sicher, hörte ich meine Mutter in natürlichem Ton vom Balkon hinunterfragen: ›Was machen Sie?‹. Eine Frau antwortete aus dem Garten: ›Ich jause im Grünen‹. Da staunte ich über die Festigkeit mit der die Menschen das Leben zu tragen wissen.« (KKAB I 40)

Zwar ist dieses unsichere Ich weder um eine theoretische Einstellung noch gar um eine philosophische Lebensführung bemüht, doch wundert es sich über die Selbstverständlichkeit, mit der die Menschen ihr Leben vollziehen. Offenbar ist dem Ohrenzeugen alltäglicher Rede die den andern vertraute Welt fremd. Dass es den Ton, in dem man über das Jausen »im Grünen« spricht, »natürlich« nennt, lässt erahnen, dass Naturgenuss und Weltverfallenheit bei Kafka eng verknüpft sind.<sup>10</sup>

Tatsächlich lässt er in seinem ebenfalls frühen Text HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE Eduard Raban seine Landpartie nur widerwillig antreten – »[d]iese Reise wird mich krank machen, ich weiß es wohl« (KKAN I 14) – und wohl Josef K.s vom Land kommender Onkel, nicht aber der städtische Held selbst ist der geläufigen Meinung: »Auf dem Land wirst Du Dich kräftigen, das wird gut sein.« (KKAP 125) Nicht nur der Erholungsaufenthalt des Autors in Zürau, auch manche, teils mittelbar überlieferte Bemerkungen Kafkas sind damit allerdings schwer in Einklang zu bringen. So lesen wir bei Brod (1966: 149):

---

10 »[D]as moderne sentimentalische Naturgefühl«, so hatte Lukács dazu bemerkt, »ist nur die Projektion des Erlebnisses, daß die selbstgeschaffene Umwelt für den Menschen kein Vaterhaus mehr ist, sondern ein Kerker.« (Lukács 1971b: 55)

»Am 1. Juli 1918 notierte ich als seine Ansicht: ›Land gegen Stadt. Doch fühlt er sich in Prag besser, denn in Zürau faulenzte er. Hier betrachtet er Hebräisch und Gartenbau als Positiva seines Lebens. Will sich diese ganz rein erhalten, sie sind das ›Ländliche‹. Will sich von allem andern zurückziehen.«

Ein Tagebucheintrag könnte den Eindruck erwecken, Kafka habe, dem »Lebensweltmißverständnis« (Blumenberg 1986: 7) *avant la lettre* aufsitzend, dazu geneigt, sentimentalisch einen Naturzustand unproblematischer Behaustheit zu idealisieren und im Landleben auch für sich selbst eine mögliche Rettung zu sehen: »Allgemeiner Eindruck der Bauern: Edelmänner, die sich in die Landwirtschaft gerettet haben, wo sie ihre Arbeit so weise und demütig eingerichtet haben, daß sie sich lückenlos ins Ganze fügt und sie vor jeder Schwankung und Seekrankheit bewahrt werden bis zu ihrem seligen Sterben. Wirkliche Erdenbürger.« (KKAT 841) Wer annimmt, dass der Held des SCHLOSS-Romans eben diese Existenzweise anstrebt, der hat indes zu berücksichtigen, dass die K. begegnenden Dorfbewohner solchen Erdenbürgern kaum ähneln. Vielmehr gilt: »[I]m ›Schloß‹ stellen das Dorf und seine Menschen einen illusionslos gezeichneten Lebensbereich dar, dem alle Züge eines Gegenbilds zur ›städtischen Welt‹ fehlen.« (Hermsdorf 1993: 90)

#### IV.

Vor diesem Hintergrund scheint erklärungsbedürftig, dass der wandernde Held des SCHLOSS-Romans offenbar auf dem Land sesshaft werden, ja »sich im Dorfe festsetzen« (KKAS App. 281) will. Als erster und wegweisend hat Brod im Nachwort zur ersten Ausgabe den Roman dementsprechend gedeutet:

»K. [...] kämpft um eine Arbeitsstellung in einem bestimmten Lebenskreis, durch Berufswahl und Heirat will er sich innerlich befestigen, will als ›Fremder‹, also von isolierter Position aus, als einer, der anders ist als alle andern, das erringen, was dem Dutzendbürger gleichsam von selbst, ohne besondere Anstrengung und ohne Überlegung in den Schoß fällt.« (Brod 1976: 349)

In teleologischer Hinsicht kommt dem fehlenden Ende große Bedeutung zu. Darum sei bemerkt, dass sich am Ende des überlieferten Manuskripts, im sechsten und letzten Heft hinten, eine Passage mit der folgenden Äußerung eines Dorfbewohners über K. findet: »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.« (KKAS App. 421) Der Herausgeber teilt dagegen mit, was der Autor ihm über das nicht geschriebene Abschlusskapitel anvertraut habe: K. werde



am Ende gestattet, »im Dorfe [...] zu leben und zu arbeiten« (ebd.: 347). Dass Kafka selbst sich nach solcher Sesshaftigkeit sehnte, suggeriert Brods Bericht von einer Bezugnahme auf Flaubert: »Ils sont dans le vrai« (ebd.: 350), habe der Romancier über das gewöhnliche Leben einer Kleinfamilie gesagt, und der andere schreibende Jungeselle, so sollen wir Brod wohl verstehen, habe die Wahrheit einer solchen Existenzweise kurz vor seinem Lebensende ebenfalls eingesehen. Die Hauptfigur des SCHLOSS-Romans sieht es, ein gestrichener Bericht des Erzählers von K.s Gedanken zu seiner Verbindung mit Frieda hätte es zu erkennen ergeben, schließlich ebenso: »[D]urch die Heirat gewann er eine andere bessere Sicherheit – Gemeindeglied – Rechte und Pflichten – kein Fremder« (KKAS App. 264).

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass Beißners Beobachtung einer »Einsinnigkeit« des Kafka'schen Erzählens dahingehend zu korrigieren war, dass zwar unter Vermeidung auktorialer Auskünfte weitgehend personal aus der beschränkten Perspektive der Figur erzählt wird, dem Leser gleichwohl aber subtil Anlass gegeben wird, an deren Welt- und Selbstverständnis, ja auch an der Wahrhaftigkeit ihrer Äußerungen zu zweifeln (vgl. Sheppard 1973: 35-126). Eben dies hatte Kafka ja von dem bewunderten Flaubert lernen können: Wie man aus ihrer eigenen Sicht Figuren darstellt, die nicht nur bewusst lügen, sondern auch in nicht-bewussten Selbsttäuschungen befangen sind. Daher wird man der Figurenrede kaum eine Stellungnahme des Autors entnehmen dürfen. Das gilt zumal für Reden oder Gedanken, die K.s Verhältnis zu Frauen betreffen, von denen er sich eine Förderung seiner Sache verspricht. Wie Bunyan seinen Protagonisten Christian immer wieder in Scheidewegssituationen (vgl. dazu Harms 1970) auf Figuren treffen lässt, die ihn entweder auf dem rechten Weg voran oder aber als Versucher davon abbringen wollen, so stellt Kafka auch K. wie schon Josef K. im PROZESS-Roman wiederholt vor die Entscheidung über den möglichen Nutzen einer Verbindung. Dass sich die Verlobung mit Frieda als zielführend erweist, kann schwerlich behauptet werden.

Der mehr-als-einsinnigen Erzählweise Kafkas zum Trotz haben sich Leserinnen und Leser der SCHLOSS-Erzählung immer wieder vorbehaltlos mit K. identifiziert. Nicht zuletzt lag eine applikative Lesart offenbar für jene nahe, die sich in einer ähnlichen Lage befanden. Dass Kafkas Held ein Immigrant ist, fällt heute nicht zum ersten Mal auf. »Die Epoche der beiden Weltkriege«, daran hat Karl Schlögel erinnert, »hat den Flüchtling als Massenerscheinung hervorgebracht. Der ›Dreißigjährige Krieg‹ des 20. Jahrhunderts hat für Abermillionen von Menschen Entwurzelung und gewaltsame Ortsveränderung mit sich gebracht.« (Schlögel 2002: 85) Hannah Arendt machte dies nicht nur zum Gegenstand philosophischer Überlegungen, sie war persönlich davon betroffen.

1937 vom nationalsozialistischen Regime ihrer jüdischen Herkunft wegen ausgebürgert, war sie 1941 als Staatenlose in New York angekommen. Ihre Deutung des SCHLOSS-Romans geht davon aus, dass Kafkas Welt »strukturell der Wirklichkeit, die wir zu erleben gezwungen sind, unheimlich adäquat« (Arendt 2019a: 75) ist. Was

die Deutbarkeit des Texts anbelangt, befindet sie: »Seine Sprache ist klar und einfach wie die Sprache des Alltags.« (Ebd.: 67) In dem 1944 zuerst auf Englisch publizierten Essay FRANZ KAFKA vertritt sie wie Brod die Auffassung, dass der Held des SCHLOSS-Romans »ein bestimmtes Vorhaben ausführen will: sich niederlassen, ein Mitbürger werden, sich sein Leben aufbauen, heiraten, Arbeit finden, kurz ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft werden« (Ebd.: 72). Brods theologische Unterstellung, K. suche so »die Verbindung mit der Gnade der Gottheit, indem er sich im Dorf zu Füßen des Schlosses einzuwurzeln sucht« (Brod: 349), übernimmt Arendt allerdings nicht. Brod hatte DAS SCHLOSS, für die frühe Rezeption wegweisend (vgl. Sheppard 1979: 446-448), als Allegorie göttlicher Gnade gedeutet. Die Migrantin pocht hingegen darauf, dass »die Herren oben« im Roman keine anderen als die Schlossbeamten sind. Und deren »Gnade« sucht der Held eben nicht: »»[I]ch will keine Gnadengeschenke vom Schloß, sondern mein Recht.«« (KKAS 119) Arendt zufolge geht es hier klar und einfach um die Rechte des Menschen (vgl. Arendt 2019a: 74).

In dem weit bekannteren Essay über den Paria aus dem gleichen Jahr, DIE VERBORGENE TRADITION, erklärt sie darüber hinaus, auch darin Brod folgend,<sup>11</sup> dass »K. ein Jude ist« (Arendt 2019b: 145). Und zwar komme im SCHLOSS-Roman »jener Jude zu Wort, der wirklich nichts will als sein Menschenrecht: Heim, Arbeit, Familie, Mitbürgerschaft« (ebd.: 146), und dieses zunächst durch »komplette Assimilation« zu erreichen suche, dann aber feststellen müsse, dass »jene Menschenrechte, jene Normalität, die er für so selbstverständlich für andere gehalten hat, gar nicht existierten«, was die anderen, im Unterschied zu ihm, sehr wohl wissen: »Das Dorf, beherrscht bis in die intimsten Details seines Lebens von der Regierung und ihren Angestellten, versklavt denen, die Macht haben, bis in jeden Gedanken, hat längst eingesehen, dass im Recht- oder im Unrecht-Sein für den Dorfbewohner ein ›Schicksal‹ ist, an dem er nichts ändern kann.« (Ebd.: 148)

Die Vermutung, dass ihre persönliche Situation der Interpretin diese Lesart nahegelegt haben könnte, erhärtet sich, wenn man sie mit derjenigen Hans Blumenbergs vergleicht, der, katholisch getauft, von den Nationalsozialisten jedoch als ›Halbjude‹ angesehen, in Deutschland bleiben konnte. Offenbar kannte er Arendts Text, als er in seinem Vortrag von 1951 ohne direkte Bezugnahme zugunsten der eigenen, seinsgeschichtlich interessierten Auslegung erklärte:

---

11 In seiner Kafka-Biografie bemerkt Brod, DAS SCHLOSS vermittele »das besondere Gefühl des Juden, der sich in einer fremden Umgebung einwurzeln möchte, der aus allen Kräften seiner Seele danach strebt, den Fremden sich anzunähern, gänzlich ihresgleichen zu werden, – und dem diese Verschmelzung doch nicht gelingt.« (Brod 1966: 164)

»Der Mensch ist der Paria des Seins, noch bevor das soziale Pariatum weitere Aufstufungen von Fremdheitsmomenten schafft. Es ist deshalb unzureichend, Kafkas Werk wesentlich als Niederschlag spezifisch jüdischer Erfahrungen zu interpretieren; es ist sogar sehr unwahrscheinlich, daß er solche überhaupt gemacht hat. Gerade die individuelle oder soziale Herkunft sind im Werk Kafkas zu bedeutungslosen Momenten geworden, ebenso wie das Milieu, die geistige Umwelt, der Kulturboden. Auf das alles ist, wie überhaupt auf den psychischen Motivationszusammenhang, verzichtet, um gründlicher das Wesentliche zu fassen.« (Blumenberg 2017: 67)

Nach Blumenbergs ebenfalls bei Brod angelegter Deutung des SCHLOSS-Romans als »Franz Kafkas Faust-Dichtung« (Brod 1976: 347) repräsentiert K. – auch dies eine *applicatio* – das »Selbstverständnis der ganzen Neuzeit« und damit das »Mißverständnis, an dem sich der Mensch zerreibt und zerstört« (ebd.: 62f.).

Steht hier eine wörtliche einer allegorischen Lesart gegenüber? Von Menschenrechten ist im Roman nicht etwa wörtlich die Rede und Arendts Auslegung K.s als Jude weist ebenso eine allegorische Struktur auf wie die Deutung des Schlosses als göttliche Gnade oder jene des Helden als neuzeitlicher Mensch. Die migrationssoziologisch interessierte, buchstäbliche Lesart des vermeintlichen Klartexts ist also eine Allegorese mehr. Sie führt lediglich andere Abstrakta ins Feld. Im Streit dieser Interpretationen steht einzig in Frage, in welchen Zusammenhängen ein höherer Sinn zu suchen ist.<sup>12</sup>

Genau besehen, ist schon die Erzählrede des Romans selbst von der allegorischen Als-Struktur durchzogen: »K. als Fremder«, vollzieht eine Auslegung und ordnet die konkrete Figur einem abstrakten Allgemeinbegriff unter. Oschmann deutet den eingangs erwähnten Zug ins Abstrakte als literarische Antwort auf das Abstraktwerden der modernen Welt (vgl. Oschmann 2021: 29). Doch lässt sich ein solcher Zug auch an der vormodernen Darstellungsweise feststellen. »Die Allegorie«, so Karl Ludwig Pfeiffer, »münzt das Verhältnis von Empirie (Primärbedeutung, *literal level*, *surface meaning*) und Theorie, logisch eine Subsumtionsrelation, in eine Korrespondenzbeziehung um.« (Pfeiffer 1977: 579) Von reiner Theorie unterscheidet Kafkas Erzählung, dass diese Korrespondenz dauerhaft bestehen bleibt. Hier klafft kein Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten, vielmehr hängt beides aufs Engste und unauflöslich zusammen, und zwar ohne dass der Text darum nach-goetheanisch als

---

12 Ritchie Robertson, um einen zeitgenössischen Interpreten anzuführen, der DAS SCHLOSS als Allegorie auffasst, vertritt die Überzeugung, der gemeinte Ernstsinns sei exklusiv im »Bestand der jüdischen und besonders der chassidischen Überlieferung« (Robertson 1988: 352) auffindbar.

ein »Symbol« verstanden werden müsste.<sup>13</sup> Auch darin ähnelt er THE PILGRIM'S PROGRESS.

Es ist ein Gemeinplatz der Forschung, dass Bunyans Text ein anderes Lesen ermöglicht und erfordert als ältere Allegorien:

»*The Pilgrim's Progress* ignores or abolishes the gap which critics postulate between literal sense and allegorical meaning. Life itself is for Bunyan continuously allegorical, a premise that cuts both ways since allegory is then free to be unembarrassed in its lifelikeness, even while claiming to illustrate abstract and universal truths.« (Damrosch 1985: 151)

Wird der Text in eine literaturgeschichtliche Fortschrittserzählung eingerückt, dann kündigt sich im »Überspielen der Allegorie durch die zunehmende Lebendigkeit der dargestellten Figuren« (Iser 1994: 17) der Aufstieg des Romans an: »Die Allegorie dankt als literarische Form ab, wo der Relevanzgrad der Lebenswirklichkeit derart steigt, daß ihre Situationen nicht mehr als bloße Konkretisationen nichtempirischer Grundmuster verstanden werden können.« (Pfeiffer 1977: 606) Gegen diese Erzählung vom Ende der Allegorie bei Bunyan, wo »eine Art Endstadium der allegorischen Normalform« (Pfeiffer 1977: 599) festzustellen sei, hat sich Achim Geisenhanslüke (2003: 97-106) in einer Studie gewandt, die u.a. die späteren Pilgerromane von Jung-Stilling und Novalis in den Blick rückt und eine lange Dauer der Allegorie bis Nietzsche aufzeigt (vgl. in diesem Zusammenhang auch Haverkamp/Menke 2000: 89-95).

Die Verzeitlichung des Problems verstellt jedoch den Blick auf eine strukturelle Insistenz des Allegorischen auch im Roman des 20. Jahrhunderts. Für den Leser des SCHLOSS-Romans ist das kaum übersehbar. Vielleicht ist Kafkas Erzählung heute, im Zeitalter der Migration, deshalb von Bedeutung. Der Roman macht uns auf eine spirituelle Bedeutung der Rede vom Fremden auch in den Texten der Soziologie und anderer Wissenschaften aufmerksam, und zwar insbesondere solcher, die sich narrativer und deskriptiver Darstellungstechniken bedienen, wie die Literatur sie zur Anwendung bringt. Dass Simmels Exkurs über den Fremden auch in dieser Hinsicht dem Roman Kafkas ähnelt, wurde eingangs vermerkt. Dort, wo sie von »Typen« oder »Sozialfiguren« handelt, ist die Soziologie dem Mythos besonders affin. Den Irrtum, dieser sei durch den Logos überwunden, hat Blumenberg ausgeräumt: »[N]eben dem Begriff im strengen Sinne, der durch Definition und erfüllte Anschauung aufgewogen wird, gibt es ein weites Feld mythischer Transformationen.« (Blumenberg 2001: 139) Tatsächlich liegt es mit Blick auf Simmels Exkurs nahe, im vage umrissenen Typus des Fremden die textuell verdrängte »figure of the Wandering Jew« zu erkennen (Hasan-Rokem 2021: 320); auch »Elemente des christlichen *peregrinus*« (Walden-

---

13 So aber schon Brod, seine Deutung als Allegorie revidierend: »Allegorisch ist Kafka nie, wohl aber symbolhaft im höchsten Sinn.« (Brod 1966: 169)

fels 1997: 39) hat man ausgemacht. Wirkt der Mythos des *homo viator* als narrative Vororientierung des Denkens auch in der Migrantologie fort?

Eine Beantwortung dieser Frage liegt nicht in der Reichweite des vorliegenden Aufsatzes. Doch können abschließend zwei Aspekte differenziert werden. Zum einen hat die teleologische Auffassung von Pilgerschaft, wie angesprochen, ein Fortschrittsnarrativ vorbereitet, das in verschiedensten Zusammenhängen wirksam geworden ist und so auch hier. Ernst Georg Ravenstein, der als Begründer der Migrationswissenschaft gilt, ließ 1885 seinen Vortrag *THE LAWS OF MIGRATION* erscheinen, in dem es heißt: »Wanderung ist Leben und Fortschritt – Seßhaftigkeit ist Stagnation.« (Ravenstein 1972: 86) Auch für die soziologische Sicht auf das Verhältnis von Stadt und Land wurde dieses narrative Muster bestimmend. Nachdem Ferdinand Tönnies noch in einem nostalgischen Sinne zwischen Gemeinschaft und Gesellschaft unterschieden hatte, hob Simmel die Vorzüge des Stadtlebens hervor und erkannte darin die zukünftig allgemeine Form der Vergesellschaftung. Das Konzept der Urbanität gewann in diesem Zusammenhang einen normativen Sinn. Die Stadt wurde als Ort des richtigen Lebens aufgefasst, eben weil Fremde hier einander begegneten (vgl. Schroer 2006: 227-251). Dementsprechend handelt die postmigrantische Soziologie der Gegenwart unter dem Titel *DIE WELTOFFENE STADT* davon, »wie Städte durch Migrationsbewegungen neue Impulse bekommen« (Yıldız 2013: 13), und begründet ihr Lob der ›inclusive city‹ mit der Gleichsetzung: »Urbanität ist Mobilität und Diversität« (Bukow 2018).

Zum anderen geht der Mythos des *homo viator* die nach Erkenntnis Strebenden persönlich an, da dem Fremden aufgrund seiner Lebenswelttranszendenz eine außergewöhnliche Erkenntnisfähigkeit zugeschrieben wurde. Das ist der zweite Aspekt: Der Mythos bietet sich Sozial- und Kulturwissenschaftlern, wie bei Simmel zu beobachten ist, für Zwecke der Selbstreflexion an. Damit ist vielfach eine Valorisierung verbunden, die auch jene Fremden betrifft, die zunächst Gegenstand der Migrationswissenschaft sind. »Wir«, so erklärt der aus Prag gebürtige, vor den Nationalsozialisten geflohene Vilém Flusser zum Beispiel, »die ungezählten Millionen von Migranten (seien wir Fremdarbeiter, Vertriebene, Flüchtlinge oder von [S]eminar zu [S]eminar pendelnde Intellektuelle) erkennen uns [...] nicht als Außenseiter, sondern als Vorposten der Zukunft.« (Flusser 2021: 16) Flusser, der mit dem *homo viator*-Mythos vertraut ist (vgl. ebd.: 49) und seine Überlegungen zur »Philosophie der Emigration« (ebd.: 31) bewusst in diese Tradition rückt,<sup>14</sup> kommt zu dem Schluss, dass »›Mensch im vollen Sinn dieses Wortes‹ und ›Vertriebener‹ synonym sind. [...] Die Vertriebenen, so wie sie gelegentlich auf unseren Fernsehschirmen ersichtlich

---

14 »Es soll [...] in allem, das hier zu sagen ist, jene Stimmung mitschwingen, in welcher die Christen vom Vertriebenensein des Menschen aus dem Paradies in die Welt hinaus sprechen, in welcher die jüdische Mystik vom Exil des göttlichen Geists in der Welt spricht und in welcher die Existentialanalyse im Menschen einen Fremden in der Welt sieht.« (Ebd.: 103)

sind, führen uns vor Augen, was zu sein wir eigentlich trachten müßten.« (Ebd.: 37) Gemeint ist damit nicht zuletzt die »Transzendenz, in der sich der Vertriebene befindet« und die ihn zur Erkenntnis disponiert: »Er wird zur Entdeckung, zur Wahrheit getrieben.« (Ebd.: 105) Von diesem Beispiel ausgehend wäre zu prüfen, ob eine Besonderheit der Migrantologie allgemein darin besteht, dass die tradierte Vorstellung des Wanderers im Zuge der Gegenstandskonstitution und zugleich in der mehr oder weniger expliziten Selbstreflexion der Erkenntnissubjekte wirksam ist.

Arbeit am Mythos ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt deshalb angezeigt, weil der Fremde allemal figuriert wird. Simmels »erstaunliche Abstraktionsleistung, eine Subsumption unterschiedlichster empfundener Reserven seitens der Gruppe, bei der man Zutritt erstrebt, auf die einheitliche Typenbezeichnung eines *Fremden* zu bringen« (Köhnke 2011: 236, Hervorhebung im Original), hat immer wieder zur Differenzierung genötigt. Diese erweist sich angesichts der Flusser'schen Gleichsetzung von Flüchtlingen und Intellektuellen als dringlich. Figuration macht, darauf hat Sarah Ahmed hingewiesen, Unterschiedliches gleichnamig und fördert so eine Fetischisierung, die ihrem Produkt ein Eigenleben verleiht: »Stranger fetishism is a fetishism of figures: *it invests the figure of the stranger with a life of its own insofar as it cuts the stranger off from the histories of its determination.*« (Ahmad 2000: 5, Hervorhebung im Original) Das ist hinsichtlich der Zurückweisung wie der Bewillkommung »des Fremden« gleichermaßen bedenkenswert.

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1976): »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: Prismen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 302-342.
- Agar, Michael H. (1996): *The Professional Stranger. An Informal Introduction to Ethnography.* San Diego: Academic Press.
- Ahmad, Sarah (2000): *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality.* London/New York: Routledge.
- Anz, Thomas (1977): *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus.* Stuttgart: Metzler.
- Arendt, Hannah (2019a): »Franz Kafka«, in: Dies.: *Wir Juden. Schriften 1932 bis 1966.* München: Piper, S. 67-86.
- Arendt, Hannah (2019b): »Die verborgene Tradition«, in: Dies.: *Wir Juden. Schriften 1932 bis 1966.* München: Piper, S. 126-153.
- Arendt, Hannah (2019c): »Was ist Existenz-Philosophie?«, in: Dies.: *Sechs Essays. Die verborgene Tradition.* Herausgegeben von Barbara Hahn. Göttingen: Wallstein, S. 41-63.

- Augustinus, Aurelius (1841a): *De doctrina Christiana*. In: Ders.: *Patrologiae Cursus Completus. Patrum Latinorum*. Bd. 34. Herausgegeben von Jacques-Paul Migne. Paris: Garnier.
- Augustinus, Aurelius (1841b): *Sermones de Scripturis*. In: Ders.: *Patrologiae Cursus Completus. Patrologia Latina*. Bd. 38. Herausgegeben von Jacques-Paul Migne. Paris: Garnier.
- Augustinus, Aurelius (1845): *Sermones Ad Populum. Classis I. De Scripturis*. In: Ders.: *Patrologiae Cursus Completus. Patrologia Latina*. Bd. 38. Herausgegeben von Jacques-Paul Migne. Paris, S. 23-994.
- Augustinus, Aurelius (1861): *Enarrationes in psalmos*. In: Ders.: *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. Bd. 36. Herausgegeben von Jacques-Paul Migne. Paris: Garnier.
- Augustinus, Aurelius (2004): *Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch – Deutsch*. Übersetzt von Wilhelm Thimme. Mit einer Einführung von Norbert Fischer. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Baldwin, James (2022): »Fremder im Dorf«. In: Ders.: *Von einem Sohn dieses Landes. »Notes of a Native Son«*. Essays. München: dtv, S. 209-226.
- Beißner, Friedrich (1952): *Der Erzähler Franz Kafka*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Benjamin, Walter (1991): »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 203-430.
- Blumenberg, Hans (1986): *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (1996): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (2017): »Die Krise des Faustischen im Werk Franz Kafkas«, in: Ders.: *Schriften zur Literatur 1945-1958*. Herausgegeben von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler Berlin: Suhrkamp, S. 57-73.
- Blumenberg, Hans (2001): »Licht als Metapher der Wahrheit«, in: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Herausgegeben von Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 139-171.
- Brod, Max (1966): *Über Franz Kafka*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Brod, Max (1976): »Nachwort zur ersten Ausgabe«, in: *Franz Kafka: Das Schloß. Roman. Gesammelte Werke*. Bd. 3. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 347-354.
- Bukow, Wolf-Dietrich (2018): »Urbanität ist Mobilität und Diversität«, in: Marc Hill/Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, S. 81-96.
- Bunyan, John (2003): *The Pilgrim's Progress*. Oxford: Oxford University Press.
- Claessens, Dieter (1991): »Das Fremde, Fremdheit und Identität«, in: Ortfried Schäffter (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 45-55.

- Coleridge, Samuel Taylor (1936): »Lectures of 1818«, in: Thomas Middleton Raysor (Hg.): Coleridge's Miscellaneous Criticism. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Derrida, Jacques (1988): Mémoires. Für Paul de Man. Wien: Passagen.
- Elert, Werner (1921): Der Kampf um das Christentum. Geschichte der Beziehungen zwischen dem evangelischen Christentum in Deutschland und dem allgemeinen Denken seit Schleiermacher und Hegel. München: Beck.
- Feldmeier, Reinhard (1992): Die Christen als Fremde. Die Metapher der Fremde in der antiken Welt, im Urchristentum und im 1. Petrusbrief. Tübingen: Mohr.
- Geisenhanslüke, Achim (2003): Der Buchstabe des Geistes. Postfigurationen der Allegorie von Bunyan zu Nietzsche. München: Fink.
- Goth, Maja (1956): Franz Kafka et les Lettres françaises 1928-1955. Paris: Corti.
- Gray, Richard T. (2006): »Fremden-Verkehr. Kafkas *Der Nachbar* und die Soziologie des Fremden«. In: Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.): Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Freiburg i.Br./Berlin: Rombach, S. 167-191.
- Harms, Wolfgang (1970): Homo viator in bivio. Studien zur allegorischen Bildlichkeit des Weges. München: Fink.
- Hasan-Rokem, Galit (2011): »Ahasver«, in: Dan Diner (Hg.): Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Bd. 1. Darmstadt: WBG, S. 9-13.
- Hasan-Rokem, Galit (2021): »The Specter of Ahasver«, in: Jewish Quarterly Review 111/2, S. 318-321.
- Haverkamp, Anselm/Menke, Bettine (2000): »Allegorie«. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Bd. I. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 49-104.
- Hermesdorf, Klaus (1993): »Land und Stadt. Soziotopographische Aspekte in Franz Kafkas ›Vor dem Gesetz‹«, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ›Vor dem Gesetz‹. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 83-93.
- Heidegger, Martin (1977): Sein und Zeit. Gesamtausgabe. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Heidegger, Martin (1995): »Augustin und der Neuplatonismus«, in: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 60, Abt. 2: Vorlesungen 1919-1944. Phänomenologie des religiösen Lebens. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 160-246.
- Husserl, Edmund (1959): Erste Philosophie (1923/24). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion. Husserliana, Bd. VIII. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Iser, Wolfgang (1994): Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Fink.
- Jaspers, Karl (1986): Einführung in die Philosophie. München: Piper.
- Köhnke, Klaus Christian (2011): »›Der Fremde‹ als Typus und als historische Kategorie. Zu einem soziologischen Grundbegriff bei Georg Simmel, Alfred Schütz und Robert Michels«, in: Nicolas Berg (Hg.): Kapitalismusdebatten um 1900.



- Über antisemitisierende Semantiken des Jüdischen. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag, S. 219-238.
- Körte, Mona/Stockhammer, Robert (1995): »Wunderliche Schrift« auf Ahasvers Stirn. Nachwort«, in: Dies. (Hg.): Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom »Ewigen Juden«. Leipzig: Reclam, S. 237-249.
- Ladner, Gerhart B. (1967): »Homo Viator. Mediaeval Ideas on Alienation and Order«, in: *Speculum* 42, S. 233-260.
- Lausberg, Heinrich (1973): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München: Hueber.
- Löwith, Karl (1983): »Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie«, in: Ders.: *Sämtliche Schriften*. Bd. 2: Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie. Herausgegeben von Klaus Stichweh u.a. Stuttgart: Metzler, S. 7-239.
- Lukács, Georg (1971): »Franz Kafka oder Thomas Mann?«, in: Ders.: *Werke*. Bd. 4: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Neuwied/Berlin: Luchterhand, S. 500-550.
- Lukács, Georg (1971b): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- McKeon, Michael (1987): *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Merker, Barbara (1988): *Selbsttäuschung und Selbsterkenntnis. Zu Heideggers Transformation der Phänomenologie Husserls*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Muir, Edwin (1947): »Introduction«, in: *Franz Kafka: The Castle*. New York, NY: Knopf, S. 5-10.
- Oschmann, Dirk (2010): »Kafka als Erzähler«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 438-449.
- Oschmann, Dirk (2021): *Freiheit und Fremdheit. Kafkas Romane*. Basel: Schwabe.
- Park, Robert E. (1928): »Human Migration and the Marginal Man«, in: *American Journal of Sociology* 33/6, S. 881-893.
- Pfeiffer, Karl Ludwig (1977): »Struktur- und Funktionsprobleme der Allegorie«, in: *DVjs* 51, S. 575-607.
- Pooley, Roger (2010): »The Pilgrim's Progress and the Line of Allegory«. In: Anne Dunan-Page (Hg.): *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 80-94.
- Ravenstein, Ernst G. (1972): »Die Gesetze der Wanderung I«, in: György Széll (Hg.): *Regionale Mobilität*. München: Nymphenburger, S. 41-94.
- Röbel, Marc/Schüßler, Werner (2021): »Das Wege-Motiv als Paradigma der menschlichen Selbst- und Weltdeutung«, in: Dies. (Hg.): *Der Mensch als »homo viator«*. Existenzphilosophische Perspektiven. Freiburg i.Br./München: Alber, S. 11-23.
- Robertson, Ritchie (1988): *Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Stuttgart: Metzler.

- Roth, Josef (1991): »Der Segen des ewigen Juden«. In: Ders.: Werke. Bd. 3: Das journalistische Werk 1929-1939. Herausgegeben von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 527-532.
- Scheler, Max (1923): »Weltanschauungslehre, Soziologie und Weltanschauungssetzung«, in: Ders.: Schriften zur Soziologie und Weltanschauungslehre. Leipzig: Der Neue Geist Verlag, S. 1-25.
- Schlechtriemen, Tobias/Moser, Sebastian J. (2018): »Sozialfiguren – zwischen gesellschaftlicher Erfahrung und soziologischer Diagnose«, in: Zeitschrift für Soziologie 47, S. 164-180.
- Schlögel, Karl (2002): »Planet der Nomaden«, in: Ders.: Die Mitte liegt ostwärts: Europa im Übergang. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, S. 65-123.
- Schmidt, Ernst A. (1985): Zeit und Geschichte bei Augustin. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Heidelberg: Winter.
- Schroer, Markus (2006): Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schütz, Alfred (1972): »Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch«, in: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Bd. 2: Studien zur soziologischen Theorie. Herausgegeben von Arvid Brodersen. Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 53-69.
- Sheppard, Richard (1973): On Kafka's Castle. A Study. London: Croom Helm.
- Sheppard, Richard (1979): »Das Schloß«, in: Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch. Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Kröner, S. 441-469.
- Simmel, Georg (1908): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Simmel, Georg (1996): »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen, 1901-1908. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 116-131.
- Sokel, Walter H. (2005): »Symbol, Allegorie, Existenz, Zeichen. Drei Wege zu Kafka«, in: Wendelin Schmidt-Dengler/Norbert Winkler (Hg.): Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk. Wege der Forschung. Prag: Vitalis, S. 119-133.
- Stagl, Justin (1997): »Grade der Fremdheit«, in: Herfried Münkler/Bernd Ladwig (Hg.): Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit. Berlin: Akademie Verlag, S. 85-114.
- Svendsen, Paulus (1980): »Europäisches Zentralthema ›Homo viator‹. Eine ideengeschichtliche Skizze«, in: Adam J. Bisanz/Raymond Trousson in Verbindung mit Herbert A. Frenzel (Hg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung, Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag. Stuttgart: Kroener, S. 23-34.
- von Herrmann, Friedrich-Wilhelm (2001): »Die Confessiones des Heiligen Augustinus im Denken Heideggers«, in: Quaestio I, S. 113-146.
- Waldenfels, Bernhard (1997): Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Watt, Ian P. (1957): *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Windus.
- Weber, Max (1988): »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis [1904]«, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Herausgegeben von Johannes Winckelmann. Tübingen: Niemeyer, S. 146-214.

# Kafkas Kneipen

## Vermessung einer *terra incognita* im Schloß-Fragment

---

LENA MARIE BRINKMANN

Zwei Jahre vor Beginn seiner Arbeit am SCHLOSS-Text im Jahr 1922 lässt Kafka in der Parabel KLEINE FABEL die Katze zur faustisch vorwärtsstrebenden Maus sagen: »Du mußt nur die Laufrichtung ändern«, bevor diese von ihr verspeist wird. (KKAN II 343) Im Gegensatz zur Katze, die überraschend im letzten der drei Sätze auftaucht, schwebt das Schloss in Kafkas letztem Romanfragment ab Beginn wie ein Damoklesschwert über dem namenlosen, eingeschnittenen Dorf. Zwar bilden von der Logik des Endes aus gedacht Katze und Schloss jeweils die verhängnisvollen Kulminationspunkte; doch welcher Raum bleibt, wenn man K.s Ziel vernachlässigt? Wo befindet er sich während seiner ermüdenden Wegsuche? Die Antwort klingt banal: vorwiegend in den Wirtshäusern – im Brückenhof und im Herrenhof. Auf hiesigen Vortreppen, in Gaststuben, an (und unter) Ausschanktresen, in Bierpfützen, Küchen und Gästezimmern. Die Kneipe – eine »der wenigen gemeinschaftlichen Rückzugsbereiche in der modernen Gesellschaft« (Reinhardt 2006: 115f.) – bildet einen räumlichen Gegenpol zum nicht erreichbaren Schloss; und zugleich auch einen zentralen sozialen Ort, an dem das Wissen der Gesellschaft über die Gesellschaft zusammengetragen und kommuniziert wird.

Dieser Beitrag will – den Ratschlag der Katze befolgend – die Blickrichtung ändern und die Leerstelle <Schloss> in der Gewissheit, dass genügend Anläufe unternommen wurden, einmal ausblenden.<sup>1</sup> Der Text selbst beinhaltet einen

---

1 »Immer wieder haben Interpreten von Kafkas letztem Roman versucht zu bestimmen, was das Schloss *bedeutet* oder *wofür es steht*. All diese Bemühungen sind mit Notwendigkeit gescheitert, weil Kafkas Textwelten sich allen allegorischen Deutungsansätzen entziehen – ohne deswegen schlechterdings *undeutbar* zu sein.« (Engel 2014: 177, Hervorh. im Original) Manfred Engel verweist hierbei auf den Handbuch-Artikel »Das Schloss« von

entsprechenden Appell: »Ich [Amalia] hörte einmal von einem jungen Mann, der beschäftigte sich mit den Gedanken an das Schloss bei Tag und Nacht, alles andere vernachlässigte er, man fürchtete für seinen Alltagsverstand, weil sein ganzer Verstand oben im Schloss war.« (KKAS 323f.) Die Äußerung Amalias ist gleichsam auf K.s Suche nach dem Schloss und auf die »Tragödie des Interpreten« (Alt 2005: 598) – sowohl K.s, der Leser/innen als auch der Forschung – zu beziehen. Weshalb widmete sich die Literaturwissenschaft bisher kaum dem Alltäglichen, Kafkas Kneipen?<sup>2</sup> Die Frage führt unweigerlich in die Gefilde der Motivforschung und der Literaturgeschichtsschreibung, denn das Schloss taucht in der Forschungsliteratur, etwa unter Verweis auf Michail Bachtins Chronotopos,<sup>3</sup> vielerorts auf und wird in die literarische Traditionslinie der Schauerliteratur eingebettet (Müller 2006: 230; Alt 2005: 591). Als Repräsentationsraum einer dynastischen Herrschaft und genealogischen Linie, die bis zum Grafen Westwest führt, scheint dieser Raum mit Temporalsemantik nahezu übercodiert. Dennoch, und dies blieb bisher unberücksichtigt, bilden auch Wirtshäuser *bottom up* Repräsentationsräume, die ein gemeinschaftliches Selbstverständnis ausdrücken. Zudem sind auch sie indexikalischer Ausdruck genealogischer Linien, wie durch die Erzählung der Brückenwirtin erfahren wird.

Generell (nicht allein in der Literaturwissenschaft) genießen das Wirtshaus und die Kneipe keinen guten Ruf. Mit der bürgerlichen Kultur ab der Aufklärung wird vorwiegend das Café verbunden, obwohl jüngere historische Arbeiten das Wirtshaus und die Kneipe hinsichtlich gesellschaftlicher Verdienste rehabilitieren.<sup>4</sup> Der 2021

---

Waldemar Fromm (2010). Vgl. spezifisch zum Komplex Topografie und DAS SCHLOSS: Vogl (2014). Sandra Richter zeichnet eine Historie der Übersetzungsstrategien des SCHLOSS-Fragmentes nach, in der theologische, ideologische, politische Tendenzen einander ablösen (Richter 2017: 292-299).

- 2 Hinsichtlich psychoanalytischer Lesarten und der Konzentration auf den Rauschmittelkonsum (Liköre, Bier und Kognak) sowie der daraus wachsenden Bedeutung des Unterbewusstseins, des Träumens und Dämmerns (vgl. Alt 2005: 607f.), überrascht es, dass der Bezug zum Wirtshaus in der Forschungsliteratur nicht umfangreicher verfolgt wurde. Es handelt sich bei Wirtshäusern um »Affektiven« und verdichtete Sozialräume mit einer »synästhetische[n] Qualität« (vgl. Reinhardt 2006: 115f.).
- 3 »Das Schloss entstammt früheren Jahrhunderten und ist der Vergangenheit zugewandt. Den Spuren der Zeit, auf die man im Schloss trifft, haftete freilich etwas Antiquiert-Museales an.« (Bachtin 2008: 183).
- 4 Die Historikerin Susanne Rau geht in ihren mikrohistorischen Arbeiten auf Habermas' STRUKTURWANDEL DER ÖFFENTLICHKEIT (1962) ein und widerspricht durch eigene Erkenntnisse: »Nachdem Gasthäuser lange Zeit nur ein Thema der älteren Kulturgeschichtsschreibung oder der außerakademischen Lokalgeschichte waren, erscheinen sie [...] im Schnittfeld der Geschichte der Kommunikation, des Konsums, des Reisens und der

erschienene, fast 700 Seiten umfassenden Band *GESTERN ABEND IM CAFÉ. KAFKAS VERSUNKENE WELT DER PRAGER KAFFEEHÄUSER UND NACHTLOKALE* Hartmut Binders stellt im Titel (ebenfalls der Tradition folgend)<sup>5</sup> das Kaffeehaus ins Zentrum, geht aber auch auf Bierstuben und die Brauereigeschichte Prags ein. Bezüge zum *SCHLOSS*-Fragment bleiben dabei aus, was jedoch dem Umstand geschuldet sein mag, dass ein Gasthaus auf dem Dorf ein ›anderer‹ Raum als in der Großstadt ist, wie es in einer soziologischen Feldstudie Mitte der 1980er Jahre im Vorwort heißt: »Ausgeschlossen aus unserer Betrachtung ist [...] die Dorfgaststätte. Sie stellt kulturell einen grundlegend anderen Typus dar als die Eckkneipe in der Stadt. Sie hätte deshalb eine eigene Untersuchung verdient.« (Dröge/Krämer-Badoni 1987: 9) Die beiden Gasthäuser Brückenhof und Herrenhof, die zu Handlungsorten im *SCHLOSS* werden, sind hinsichtlich dieser Differenz ebenfalls semantisch auszuloten. In seinen *PILSENER BIERERINNERUNGEN* nimmt Kafkas Zeitgenosse Paul Leppin eine räumliche Differenzierung vor, die zwischen Ausstattung, Lage und Atmosphäre von Lokalitäten unterscheidet:

»Es ist eine sattsam von Autoritäten beglaubigte Tatsache, daß in den Luxusrestaurationen, den Gastwirtschaften großen Stils, wo elektrische Lampen und tadellose Hemdbrust die Gemütlichkeit störten, das Bier zwar mitunter genießbar war, daß ihm der letzte Schmelz, jene ätherisch durchleuchtete Kraft des Genusses mangelte, die allein imstande war, der Arbeit des Tages verschönten Abschluß, dem Leben des Pflichtmenschen Glanz und Mittelpunkt zu geben. Nur Gastwirte, die in kellerähnlich gewölbten Zimmern, in historisch unwitterten Häusern der Kleinseite oder Altstadt den Trank kredenzten, schienen im Besitze des Geheimnisses zu sein, das Höhen und Tiefen ins Dasein des Wirtshauses bannte, das auf dem Grunde nachdenklich

---

Soziabilität (inklusive der Gewalt). Ihr multifunktionaler Charakter macht sie auch zu Orten der Öffentlichkeit, an denen kurzfristig sogar soziale oder Geschlechter-Grenzen überschritten werden konnten. Im Kontext der hier interessierenden Frage [...] können die Orte der Gastlichkeit auch in ihrer Rolle als städtische Knotenpunkte sowohl lokaler als auch überregionaler Sozialzusammenhänge betrachtet werden. Dieser überregionale, bisweilen sogar globale Aspekt von Öffentlichkeit ist in Habermas' Theorie allenfalls ansatzweise, nämlich in den Londoner Kaffeehäusern des 18. Jahrhunderts [...] zu greifen [...].« (Rau 2011: 56). Philipp Felsch verweist darauf, dass auch der Historiker E. P. Thompson Habermas widersprach und die Entstehung der revolutionären Arbeiterklasse in einem Pub am Themseufer verortet. »Das Motiv lässt sich quer durch die Moderne verfolgen und taucht meistens dort auf, wo sich politische und ästhetische Bewegungen formieren.« (Felsch 2015: 218).

5 Etwa der Sammelband *DAS PRAGER KAFFEEHAUS. LITERARISCHE TISCHGESELLSCHAFTEN* (Jähn 1988).

geleerter Gläser funkelte, das den staatserhaltenden Gesprächen der Stammgäste die Folie gab.« (Lepin 1927: 4)

Was dieser letzte Schmelz sei, gilt es auch für die literarische Darstellung der Dorfschenke zu ergründen, die wiederum einer eigenen ästhetischen Tradition folgt.<sup>6</sup> In Weiterführung dieser Zuwendung zum literarischen Wirtshaus will der Beitrag Bezugnahmen auf Topoi und Intertexte besprechen und auf poetische Funktionen eingehen, die sich aus dem ›Realismus-Fundus‹ des 19. Jahrhunderts speisen und die als eine historische Vergleichsfolie einen Gegenpol zu Schloss, Moderne und Bürokratie bilden.<sup>7</sup> Untersuchungen zu Institutionen in Kafkas Werk richteten das Augenmerk auf jene, die mit der Moderne verbunden sind – Kanzleien, Gerichte, Verwaltungen und Büros.<sup>8</sup> Kafka schenke deren Personal gesteigerte Aufmerksamkeit: »Vertreter, Grenzwächter, Türhüter, Ratgeber und Sekretäre« (Höcker/Simons 2015: 12). Der Beitrag möchte die Liste auf der Grundlage des SCHLOSS-Fragments um das Wirtspersonal und ihre Wirtschaften ergänzen, die als althergebrachte Institutionen der dörflichen Gemeinschaft bisher durch das Raster fielen und die, so wird zu zeigen sein, auch K. übersieht. Diese Lesart schmälert keineswegs die Schwierigkeit einer Interpretation, aber untermauert den Eindruck des Fragments als Humoreske.

Die Thesen meines Beitrags lauten: Das Wirtshaus ist nach wie vor (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) die zentrale Institution der Dorfgemeinschaft und stiftet für die *discours*-Ebene des SCHLOSS-Fragments neben der räumlichen Schwellenposition auch einen diskursiven Raum, der dem Verfremdungs- und Erzählverfahren dienlich ist. Diese Aspekte speisen sich aus der literarischen Tradition des späten Realismus

---

6 Wie Peter-André Alt (2005: 600f.) feststellt, hat Kafka sich bei der Darstellung der Wirtshäuser im SCHLOSS-Fragment und einiger Figuren wohl intertextuell auf Ernst Weiß' Roman *TIERE IN KETTEN* (1918) bezogen, der in einer namenlosen kleinen Stadt spielt und in dem die Schenke Felsenkeller zu Beginn als zentraler Raum eingeführt wird: »Das Haus Nr. 37 war nur nachts eine Spelunke. Tagsüber war es ein kleines, solides Wirtshaus, das ›Der Felsenkeller‹ hieß, und in dem die Gäste sehr gutes böhmisches Bier sehr billig bekamen. Den Vormittag über waren die Mädchen unsichtbar. Sie schliefen. Der Geruch ihrer Pomade klebte noch an den Wänden, aber die Gendarmen und Kleinbürger, die morgens zum Fröschoppen kamen, vertrieben ihn sofort mit dem Knaster, der leise zischend aus ihren Pfeifen dampfte.« (Weiß 1918: 9).

7 Zu Kafkas Realismus vgl.: Jahraus (2008: 309); Gottwald (1990: 121-123).

8 Arne Höcker und Oliver Simons, die der Gattungsüberlegung Rüdiger Campe folgend Kafkas Romane als Institutionenromane betrachten (Campe 2004), folgen der Definition nach Max Weber, nach der »alle dauerhaften und relativ stabil geformten Muster menschlicher Beziehungen, die soziales Handeln strukturieren, normativ regeln und über Sinndeutung und Wertorientierung legitimieren«, inkludiert sind (Höcker/Simons 2015: 9f.).

und den Dorferzählungen, die eine gattungsreferentielle Prätext-Folie für das Fragment bilden. Durch das Abweichen von realistischen Narrativen und ihrer Raumdarstellungen ergibt sich die Lesart, dass K. das Schloss und den Beamten Klamm zu seinem Ziel erklärt, aber aufgrund dieser Fokussierung auf die vertikale Macht-Achse die horizontale, innerkommunale Achse des Dorfes missachtet: Die Netzwerke der Dorfgemeinschaft laufen in den Gasthöfen Brückenhof und Herrenhof zusammen, die sie bewirtschaftenden Frauenfiguren bilden eine Gegenmacht zur modernen Verwaltung und den männlichen Beamten.<sup>9</sup>

## DER TEXTEINGANG – (K)EINE DOPPELTE EINKEHR

Das Wirtshaus als Motiv und Handlungsort in literarischen Texten lässt sich bis in die Neuzeit zurückverfolgen (Kaemena 1999). Insbesondere in der realistischen Prosa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts taucht das Dorfgasthaus häufig auf und dient nicht zuletzt ortsfremden Landvermessern (wie K. einer vorgibt zu sein); so etwa in Adalbert Stifters KALKSTEIN (1853) oder in Berthold Auerbachs FLORIAN UND KRESZENZ (1843). Es wird zum Begegnungsort von Dorfpersonal und (städtischen) Fremden – also zum Ort einer potenziellen Gefährdung, lässt diese inhärente Eigenschaft des Schwellenraums doch ein *sujethaftes* Ereignis vermuten.<sup>10</sup>

In einigen Texten tritt das Wirtshaus dramaturgisch gekonnt als erster Handlungsort des Geschehens in Erscheinung. Simultan zur Ankunft der Figur in der Fremde sind auch die Leser/innen im Begriff, den noch unbekanntem Textraum zu betreten; beide tasten sich jeweils kleinschrittig vor und erfahren, wie die Diegese und ihre

---

9 Dagmar C. Lorenz betont, dass männliche und weibliche Gestalten bei Kafka »im Prinzip austauschbar« erscheinen (Lorenz (2008: 373). Dennoch werden gruppenspezifische Zuschreibungen vorgenommen; etwa in DER PROCESS, in dem Frauen »sich bis zur Selbstaufgabe mit den Strukturen des herrschenden Systems« identifizierten, während »dessen Essenz dem Protagonisten verborgen bleibt« – »So auch K. in DAS SCHLOSS in seinem Verhältnis zu Frieda« (ebd.: 377). Dem möchte ich insofern widersprechen, als dass K. sich nicht, wie Lorenz schreibt, so intensiv auf die Frauen konzentrierte, »dass er die männliche Machträger aus den Augen verliert« (ebd.). Ich möchte das Gegenteil behaupten: Dadurch, dass K. sich auf Klamm und das Schloss konzentriert, übersieht und unterschätzt er die weiblichen Figuren und deren mündliches Informationsnetz.

10 Jurji M. Lotman leitet eine räumliche Struktur narrativer Texte ab, der zufolge ein semantisches Feld in zwei Teilräume und eine die trennende Grenze unterschieden werden kann. Die Grenze müsse »unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden« (vgl. Lotman 1972: 327ff.).



Räume beschaffen sind und nach welchen Logiken diese funktionieren.<sup>11</sup> Mustergültig hierfür ist die Exposition in Lessings Lustspiel *MINNA VON BARNHELM* (1767), das mit Minnas Suche nach dem aus dem Krieg heimgekehrten Tellheim im Wirtshaus beginnt. Bereits im 18. Jahrhundert dient dieses sowohl als »Ort des Transitorischen als auch Symbol für die Kritik am preußischen Staat« (Kaemena 1999: 152), denn das szenisch inszenierte Berliner Wirtshaus *Zum König von Spanien* stehe dem Eigennamen entsprechend unter der Herrschaft des Königs, wenn auch nicht des spanischen, sondern des preußischen; Bettina Kaemena führt die Umbenennung der Toponyme auf die Zensur der Entstehungszeit zurück: »Trotzdem ist das Wirtshaus ein Haus des Königs und damit ein Symbol für den preußischen Staat. Alle auftretenden Personen sind nicht nur Individuen, sondern *pars pro toto*, Teile und Vertreter Preußens und Sachsens, vereinigt unter einem Dach.« (Ebd.: 151)<sup>12</sup>

Die *doppelte Einkehr*, die den Beginn der Erzählung und die Einkehr in ein Wirtshaus umfasst, wird im späten Realismus selbstreflexiv zum zeichenhaften Topos erhoben, indem Wilhelm Raabe die Novelle *ZUM WILDEN MANN* (1874) durch einen Erzählerkommentar wie folgt rahmt:

»Es regnete stoßweise in die nahende Dunkelheit hinein [...]. Ohne alle Umschreibung: der Herbstabend kam früh, war dunkel und recht stürmisch; – wer noch auf der Landstraße oder auf den durchweichten Wegen zwischen den nassen Feldern sich befand, beeilte sich, das Wirtshaus [...] zu erreichen; und wir, das heißt der Erzähler und die Freunde [...], wir beeilen uns ebenfalls, unter das schützende Dach dieser neuen Geschichte zu gelangen.« (Raabe 1973: 161f.)

Das Wirtshaus ist ein kultivierter Raum, der Schutz vor der sich bedrohlich gebärdenden Natur bedeutet. Das Innere des Hauses bietet dem Menschen ein »existenzielles Grundvertrauen« (Honold 2019: 255), da es einerseits innerhalb des »natürlichen und kosmischen Raumes« Orientierung verschafft und andererseits eben dessen Eigenschaften baulich rekonstruiert (ebd.).<sup>13</sup> Inklusion und Exklusion stellen

---

11 »Die Lage des Fremden, der einen Zugang zum Schloss sucht, gleicht auf ironische Weise der Situation des Kafka-Lesers, der sich dem Text mit hermeneutischem Anspruch nähert.« (Alt 2005: 598).

12 Nichts anderes scheint auch der Ausspruch des Lehrers im *SCHLOSS*-Fragment – »Zwischen den Bauern und dem Schloss ist kein Unterschied« (KKAS 20) – zu bedeuten oder die Aussage des Kastellans: »[W]er hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloss« (KKAS 8).

13 Fußboden und Dach seien als »konstruktive Nachahmung der anthropologischen Welt-Orientierung« zu deuten, indem sie dem Erdboden und der Himmelswölbung analog funktionierten (Honold 2019: 255).

demnach »keinen dichotomisch strukturierten Gegensatz dar« (ebd.), sondern bilden ein Komplement: Der Mensch folge auch im Inneren eines Hauses topologischen Logiken, ist aber vor den Naturkräften gefeit. In der zitierten Novellenpassage wird diese physische Einkehr nun mit einer weiteren Sicherheit verbunden: der Gewohnheit. Denn der Sicherheit des Hausinneren fügt Raabe nun eine weitere anthropologische Konstante hinzu. Das Wirtshaus als institutionalisierter Raum wird mit der Praxis des Erzählens verwoben. Wer ein Wirtshaus betritt, beginnt ein Gespräch; wer ein Buch aufschlägt, lauscht der Erzählstimme. Derlei Handlungsskripte sind automatisiert, die »In- und Exklusion und die mit ihnen verbundenen Unterscheidungsoperationen« (ebd.: 257) werden durch kulturelle Codes und Rituale genormt. Diese Automatisierung wird jedoch dann sichtbar, wenn »innerhalb des institutionellen Gefüges eine Störung oder ein Krisenfall eintritt« (ebd.).

Von einem solchen »Aushandeln der Grenzen« (ebd.) erzählt das SCHLOSS-Fragment, denn K.s Einkehr in den Brückenhof lässt erwarten, dass dieser nach seiner Ankunft im fremden Dorf in Sicherheit übernachten darf und dass sich eine spannende Handlung entspinnt – »im Wirtshaus war man noch wach« (KKAS 7) ist ein Versprechen auf Interaktion und Dialoge. Der vom Wirt angebotene Strohsack und die beim Bier überraschten Bauern folgen dem üblichen Skript vieler Dorfgeschichten, in denen das Wirtshaus dadurch gekennzeichnet ist, dass »[d]as Gebot der Gastlichkeit und dasjenige der Wirtschaftlichkeit [sich] überschneiden und [einander] irritieren«. (Honold 2009: 135) Der Wirt des Brückenhofes entscheidet im Sinne des ersteren, denn der Fremde scheint alles andere als vermögend. K. hält sich bedeckt: »Einige Bauern waren noch beim Bier, aber er wollte sich mit niemandem unterhalten.« (KKAS 7)

Während also physisch die Inklusion K.s zunächst erfolgt, bleibt das aus, was Harald Neumeyer als die »doppelte Inklusion« bezeichnet. Diese sei strukturell für Wirtshauspassagen in der Literatur charakteristisch: Das Erzählen und die Kommunikation sind ebenso eine Grenzüberschreitung wie der physische Eintritt in das Lokal selbst – »Es schließt den Fremden ins Eigene ein.« (Neumeyer 2011: 89) K. jedoch verweigert den Eintritt in das Gespräch und somit in die gängige Raumpraxis. Der Chiasmus »Warm war es, die Bauern waren still« (KKAS 7) trennt wiederum syntaktisch zwei Bereiche auf, indem der Ofen zwar physisch den Körper wärmt, das Verstummen der Bauern aber eine Störung im öffentlich zugänglichen Raum markiert. Bereits auf dieser ersten Seite manifestiert sich in einer Mikrobeobachtung die Situation K.s, der fortwährend auf der Schwelle begriffen sein wird. Kafka spielt mit den gängigen Erwartungen der Leser/innen, die zumindest einen basalen Dialog zwischen K. und dem Wirt erwartet hätten; stattdessen wird indirekt geschildert, dass der Wirt überrascht sei, aber den auf dem Dachboden befindlichen Strohsack angeboten haben muss. Ein *Showing* spart dieser Einstieg bewusst aus, wenn man den ersten Entwurf, das sogenannte FÜRSTENZIMMER-FRAGMENT des Manuskriptes, einer Betrachtung unterzieht.

## AUS DEM FÜRSTENZIMMER WIRD DER HERRENHOF?

Als das FÜRSTENZIMMER-FRAGMENT wird jene Passage bezeichnet, mit der Kafka das Oktavheft zum SCHLOSS beginnt. Die Passage wurde im Manuskript nicht durchgestrichen, sondern ein »Querstrich, der in den Schloss-Heften auch zur Unterteilung von Kapiteln verwendet wird« (Kleinwort 2013: 109), trennt sie von dem, was in der Buchausgabe als »tatsächlicher Texteingang« vorliegt. Malcolm Pasley begreift sie als einen verworfenen Ansatz des Romans, der in der Kritischen Kafka-Ausgabe im Kommentarband auftaucht und folgt somit der Handhabung Max Brods.<sup>14</sup>

Dieser erste Entwurf des Romananfangs funktioniert – abgesehen von den ersten drei Wörtern »Es war spät [...]« – fundamental anders: Der Weg über die Brücke in das Dorf fehlt, stattdessen beginnt der Text etwas weiter *in medias res* damit, dass sich ein »Gast« bereits in einer Lokalität befindet. Es scheint sich um ein Hotel zu handeln, denn statt einer Wirtsstube steht ein Übernachtungszimmer im Zentrum der Beschreibung. Die Ausgestaltung des Gebäudes fällt anders aus als diejenige des späteren Brückenhofes, einer von Bauern besuchten Kneipe. Auch die Darstellungsweise operiert in dem Erstentwurf mit direkter Rede und Details, die funktional nicht zwingend notwendig sind. Der Protagonist wird zudem nicht als Figur (K.), sondern nur in der sozialen Rolle eingeführt: »der Gast«.

»Es war spät. Der Wirt begrüßte den Gast. Ein Zimmer im ersten Stock war bereitgemacht. »Das Fürstenzimmer«, sagte der Wirt. Es war ein grosses Zimmer mit zwei Fenstern und einer Glastüre zwischen ihnen, quälend gross in seiner Kahlheit. Die paar Möbelstücke, die drin herumstanden waren merkwürdig dünnfüßig, man hätte glauben können sie seien aus Eisen, sie waren aber aus Holz. Den Balkon bitte ich nicht zu betreten, sagte der Wirt, als der Gast, nachdem er kurz aus dem Fenster in die Nacht hinaus gesehn hatte, sich der Glastüre näherte. »Der Tragbalken ist ein wenig brüchig geworden.« Das Stubenmädchen trat ein, machte sich am Waschtisch zu schaffen und fragte dabei, ob genügend geheizt sei. Der Gast nickte. Aber trotzdem er bisher nichts an dem Zimmer auszusetzen hatte, gieng er noch immer völlig angezogen im Mantel mit Stock und Hut in der Hand auf und ab, als sei es noch nicht gewiss, ob er bleiben werde.« (KKAS App. 115)

---

14 Die Gedanken Malte Kleinworts zu verschiedenen Lesarten der Passage sind sehr erhellend. So kann die Passage auch als gerahmte »Vor-Ankunft« (Kleinwort 2013: 109) des Gastes gelesen werden. Statt eines ersten Entwurfes, der aufgrund »der paranoiden Perspektive des Gastes in eine Sackgasse zu manövrieren scheint« (ebd.: 111), würde sie somit ein Kondensat des folgenden Textes sein, das »die Grundstruktur vom SCHLOSS vorzeichnet« (ebd.). Als dritte Lesart (neben dem Verwurf und dem Kondensat) stellt Kleinwort eine Rahmung vor, in der die Aufforderung »Sprich offen« die Binnenerzählung einleiten würde. In der weiteren Analyse folge ich der gängigen, zuerst genannten Lesart.

Vergleicht man den Einstieg, so fällt auf, dass die Aufnahme des Fremden gänzlich anders erfolgt: Das Fürstenzimmer wirkt so geräumig, dass es kahl scheint und ein Stubenmädchen ist um die Bequemlichkeit bemüht. Zur Erinnerung: Im Brückenhof holt K. selbst einen Strohsack vom Dachboden, schläft in der Wirtsstube zunächst neben den Bauern ein und erhält (nach dem Telefonat mit dem Schloss) durch die Wirtin »ein Waschbecken mit Seife und Handtuch« (KKAS 13). Die erste Nacht verbringt er in der Wirtsstube und wird dann im bescheidenen Zimmer der Dienstmagd einquartiert. Der Wirt im Erstentwurf tritt dagegen professionell in Erscheinung – der Gast ist derjenige, der vom üblichen Skript abweicht und die sozial genormte Ritualhaftigkeit der Einkehr stört:

»Der Wirt stand beim Stubenmädchen, plötzlich trat der Gast hinter die beiden und rief: ›Warum flüstert Ihr?‹ Der Wirt erschrocken: ›ich gab dem Mädchen nur Anweisungen wegen des Bettzeugs. Das Zimmer ist leider | ich sehe es erst jetzt, nicht so sorgfältig vorbereitet, wie ich es gewünscht hätte. Es wird aber alles gleich geschehn.‹ ›Davon ist nicht die Rede‹ sagte der Gast ›ich habe nichts anderes erwartet als ein schmutziges Loch und ein widerliches Bett. Suche mich nicht abzulenken. Nur das eine will ich wissen: Wer hat Dir meine Ankunft angezeigt?‹ ›Niemand Herr?‹|| sagte der Wirt. ›Du hast mich erwartet‹ ›Ich bin ein Wirt und erwarte Gäste‹ ›Das Zimmer war vorbereitet‹ ›Wie immer‹ ›Gut, also, Du wusstest nichts, ich aber bleibe nicht hier.‹ Und er riss ein Fenster auf und rief hinaus: ›Nicht ausspannen, wir fahren weiter.‹« (KKAS App. 115f.)

Das Fürstenzimmer übertrifft die Erwartungen des Gastes, auch das Flüstern des Wirtes macht ihn misstrauisch. Aus dem realistischen Skript, das der Gastfreundschaft folgt, entsteht ein Konflikt darüber, ob an Stelle *eines* Gastes *dieser* konkrete Gast durch den Wirt einkalkuliert wurde. Aus einer Alltagssituation und einer sozialen Rolle entsteht ein Konflikt. Während der Wirt beim höflichen »Herr« bleibt, springt der Gast in das anklagende »Du«. Der Gast wird von dem Stubenmädchen, Elisabeth, am Gehen gehindert und erklärt ihr in einem privaten Gespräch, nachdem er den Wirt des Zimmers verwies, dass er eine schwere Aufgabe vor sich habe, der er sein »ganzes Leben gewidmet« hätte. Die Verfolgung dieser Aufgabe gehe mit einer Rücksichtslosigkeit einher – die in der späteren Fassung nicht K. selbst einräumt, sondern welche die Brückenhofwirtin und Frieda K. vorwerfen werden. Elisabeth gesteht nun, dass selten Fremde kämen und dass die Ankunft des Gastes schon seit Wochen angekündigt sei. Dabei führt sie das Schloss vage ein – »es geht wohl vom Schloss aus, mehr weiß ich nicht« (ebd.: 116). Der Gast tritt unmittelbar mit dem Personal des Dorfes in Kontakt und weicht von Gemeinplätzen und normierten Dialogsituationen ab; er fordert statt höflicher Antworten ein, dass diese wahrhaftig sprechen mögen. Der Kampf und die Aufgabe des Gastes werden damit zu Beginn ebenso transparent wie die Informationsstruktur des Dorfes: »[D]ie Dienerschaft oben mag davon gesprochen, Leute aus dem Dorf mögen es gehört haben, so

hat es sich vielleicht verbreitet. Es kommen ja so wenig Fremde her, von einem Fremden spricht man viel.« (Ebd.)

Im FÜRSTENZIMMER-FRAGMENT gelingt also die ›doppelte Einkehr‹ des Gastes innerhalb der Wirtschaft: Er erhält ein Zimmer und durch einen sprechenden Wirt und eine auskunftsfreudige Bedienung direkt zu Texteingang Antworten und Einblicke in die Struktur des Dorfes. Diese Etappenerfolge werden für K. im zweiten Text-Anfang deutlich mühsamer;<sup>15</sup> die Inklusion auf der Ebene der Kommunikation bleibt ihm versagt, erst in den späteren Gesprächen mit den Figuren entdeckt er, wie im Dorf Wissen zirkuliert. Dem entspricht auch das Paradoxon, dass das Dorf ein Wirtshaus besitzt, Gastfreundlichkeit jedoch nicht Sitte ist – »wir brauchen keine Gäste« (KKAS 24). Die Gastfreundschaft des ersten Entwurfes wertet der Gast als einen Informationsvorsprung des Feindes, der ihn erwartet habe. Er wünscht dagegen »nicht angegriffen [zu] werden vor meiner Ankunft« (KKAS App. 116). Dieser Wunsch des Gastes scheint in der zweiten Fassung realisiert, denn hier zeigt der Wirt sich uninformiert. Die Entscheidung, K. nach der Maxime der Gastfreundschaft aufzunehmen, folgt keiner Strategie von oben, sondern wird durch den Kastellan geahndet. Der Wirt verletzt seine Meldepflicht gegenüber dem Schloss. Die Raumdarstellung spart nun Ekphrasis und Detailbeschreibungen aus; die Erzählstimme geht auf die raumkonstituierenden Dinge nur dann ein, wenn diese funktional für die Handlung werden – »Wie, auch ein Telephon war in diesem Dorfwirtshaus?« (KKAS 10). So scheint die Erzählstimme ebenso wie der verschlafene K. (und mit ihm die Leser/innen) überrascht über dieses moderne Einsprengsel einer Erzählung, die bis dato ohne zeitliche Kontexte oder topografische Verortungen auskam.

Das Fürstenzimmer, das im ersten Entwurf ein Binnenraum innerhalb der Dorfwirtschaft war, so meine Vermutung, wird in dem zweiten Anfang getilgt und stattdessen zum späteren Herrenhof, einem eigenständigen Raum, umgestaltet, der wiederum eine Binnendifferenz in der sozialen Hierarchie markiert. So wird der Unterschied zwischen den äußerlich ähnlichen Gebäuden dadurch zum Ausdruck gebracht, dass der Brückenhof eine unbeleuchtete Vortreppe hat, die der Wirt durch eine Handlaterne beleuchtet. In der Finsternis kann K. ohne diese Laterne die Szenerie nicht richtig einsehen: »Erst als er [K.] oben beim Wirt war, [...] bemerkte er zu beiden Seiten der Tür je einen Mann. Er nahm die Laterne aus der Hand des Wirts und beleuchtete die zwei« (KKAS 31). Der Herrenhof dagegen verfügt über andere Mittel und elektrisches Licht: »die Vortreppe hatte ein Geländer, eine schöne Laterne war über der Tür befestigt« (ebd.: 55). Das Geländer und die dauerhaft und erhöht

---

15 In einer der Erzählungen aus dem Frühwerk – den HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE – wird dem Protagonisten die Einkehr gänzlich verwehrt; das Fragment bricht just in jenem Moment ab, in dem er nach längerer und immer wieder aufgeschobener Reise von der Stadt aufs Land direkt vor dem Wirtshaus steht und (nicht) eintreten will.

angebrachte Laterne ließen sich – auch hinsichtlich Kafkas Arbeit bei der Prager Arbeiter-und-Unfall-Versicherungsanstalt – so deuten, dass die ärmeren Bauern, die den Brückenhof aufsuchen, größeren Unfallrisiken ausgesetzt sind als die Beamten und Großbauern, die den Herrenhof besuchen. Auch weitere Wirtshaus-Darstellungen könnten mit Kafkas biografischer Schreibsituation in Zusammenhang gelesen werden.<sup>16</sup>

Die Umarbeitung des Eingangs zeigt nicht nur eine geänderte Figuration, sondern auch eine abgewandelte Stilistik auf: Die grundlegenden Abweichungen bestehen in dieser ersten Bewirtungsszene und der Aufnahme des Fremden in das Dorf. Der Einstieg sensibilisiert dafür, wie komplex räumliche Konstellationen codiert sind und dass Raumdeutung und -praxis wiederum auch durch die Figur des Gastes gedeutet bzw. missdeutet werden müssen bzw. können. Das Misslingen der doppelten Inklusion und die Variante des Missdeutens von banalen Alltagsroutinen legt wiederum eine Lesart nahe, die K. selbst gewissermaßen zur Diskussion stellt:

### »GENUG DER KOMÖDIE«, SAGTE K. AUFFALLEND LEISE«

Die Verwechslung (respektive Täuschung), die als Prinzip des Lustspiels auch in Lessings Drama grundlegend ist, zieht sich durch das SCHLOSS-Fragment, indem Identifizierungen verunmöglicht werden: Ist K. tatsächlich Landvermesser und ein Honorarier oder ein vagabundierender Landstreicher? Ist das Schloss ein Machtzentrum oder doch ein weiteres Dorf, das aus ärmlichen Hütten besteht? (Vgl. ebd.: 17) Die Lesart der Komödie lässt sich meiner Ansicht nach durch K.s *auffallend leisen* Ausspruch »Genug der Komödie« (ebd.: 9) performativ verstehen.<sup>17</sup>

16 Dieser Beitrag möchte dezidiert nicht über die biografische Lesart argumentieren. Es sei lediglich darauf verwiesen, dass Kafkas Schreibprozess mit seiner Reise im Januar 1922 nach Spindelmühle beginnt. »Kafka bezieht ein Zimmer im Hotel *Krone*, das sich im Bezirk Friedrichstal am rechten Elbufer befindet. In das Gästebuch trägt man ihn als ›Josef Kafka‹ ein« (Alt 2005: 588). Der Identitätswechsel, der Name der Wirtschaft (der diese der aristokratischen Herrschaft unterstellt) und auch das ›Ringen‹ mit dem Dienstmädchen tauchen in Kafkas Tagebuch auf. Am 6. Dezember 1921 schiebt Kafka von der »Abhängigkeit von dem Dienstmädchen, das einheizt« (KKAT 875), am 14. Februar 1922: »[D]as Stubenmädchen, das mir früh das warme Wasser zu bringen vergißt, wirft meine Welt um« (ebd.: 906).

17 Mit K.s Aufhängen des behördlichen Briefes in seinem Gasthauszimmer (»K. nahm ein Bild von der Wand und hing den Brief an den Nagel, in diesem Zimmer würde er wohnen, hier sollte der Brief hängen.«, KKAS 43) gibt das Fragment selbstreflexiv seine eigene Lesart vor: »Das waren zweifelloose Widersprüche. Sie waren so sichtbar, daß sie

Die Aufhebung realistischer Erwartungen und die Irritationen des Weltwissens der Rezipient/innen bestätigen dies ebenso wie die bewusste Kontrastierung der öffentlichen und privaten Räume, die Herwig Gottwald als ein zentrales Mittel der kafkaesken Verfremdung benennt (Gottwald 1990: 39). Der Text irritiert, indem er einerseits »verschiedene Formen der Raumdarstellung, nämlich die konventionellen Wirklichkeitserfahrungen entsprechende ›realistische‹ Beschreibung« verwendet und so das Weltwissen der Rezipient/innen aufruft, um wiederum durch »Verzerrung von Entfernungen und Innenräumen« dazu beizutragen, dass der Raum sich von einem reinen Hintergrund emanzipiere und so zu einem funktionalisierten Aktanten werde (Gottwald 1990: 27). Das Wirtshaus als sozial funktionaler Raum der archaischen Gemeinschaft ist ein derart codierter und normierter Raum, in dem das Spiel der Devianz geläufiger Skripte größtmögliche Aufmerksamkeit erhascht. Wegen seiner Nutzung für soziale Praktiken droht hier jederzeit das Kippen der Ordnung in eine Unordnung – Lust, Konflikte, Gewalt, Spiel, Rausch und Ekstase sind allgegenwärtig in die Raumpotenz inbegriffen und erforderten eine Kontrolle. (Ernst 2018: 131) Vor allem Wirt/innen als Vermittler/innen (*broker*) – auf einer vertikalen Machtachse zwischen Obrigkeit und Bevölkerung sowie auf einer horizontalen Achse der innerkommunalen Konflikte – obliegt die Funktion der Kontrolle. (Kümin 2004: 84f.) Dem läuft die Charakterisierung des Brückenhofwirtes zuwider: Hans ist durch eine kindliche bis naive Erscheinung charakterisiert. Rein körperlich schon ist er der türfüllenden Brückenhofwirtin Gardena unterlegen.<sup>18</sup> Kafka präsentiert mit dem Brückenhof einen Raum, in dem die Kontrolle unterwandert wird. Hans lässt K.

---

beabsichtigt sein mußten.« (Ebd.: 41) Die Widersprüche auf der Textebene werden somit als intendiert markiert – ein großes »Sic!«, das sich auf das gesamte Fragment bezieht. Das Aufhängen des Briefes durch K. erinnert stark an die Veröffentlichungspraktik von politischen Mandaten an Wirtshauswänden, wie sie ab der frühen Neuzeit und bis ins 19. Jahrhundert zu beobachten war: »So dienten Wände und Türen von Gasthäusern vormodernen Obrigkeiten als Publikationsorte für Ordnungen und Mandate.« (Kümin 2004: 85)

- 18 In der von Brod 1926 veröffentlichten Erstausgabe heißt »Gardena« noch »Gardana«. Es fällt darüber hinaus auf, dass der Brückenhofwirt zu Beginn einmal »Martin« genannt wird (»Mein Martin ist zwar ein guter Jung [...]« Kafka 1926: 91). In der KRITISCHEN AUSGABE lautet diese Stelle: »[M]ein Mann ist zwar ein guter Junge, aber ein Gastwirt ist er nicht und was Verantwortlichkeit ist, wird er nie begreifen« (KKAS 79) Eine Änderung an dieser Stelle ist im Apparatband nicht vermerkt. Die Namensverwechslung kann ein Missgeschick oder eine bewusste Änderung des Herausgebers Brod gewesen sein. Zur Häufung und Bedeutung des Namen »Hans« vgl. Kleinwort (2004: 121).

aber nicht zwangsläufig aus Naivität übernachten, sondern könnte die einzige Figur sein, die K.s Strategie durchschaut, wie ein Dialog anzeigt:<sup>19</sup>

»Geh«, sagte K., »du hältst jeden für mächtig. Mich etwa auch?« »Dich«, sagte er [der Wirt] schüchtern, aber ernsthaft, »halte ich nicht für mächtig.« »Du verstehst aber doch recht gut zu beobachten«, sagte K., »mächtig bin ich nämlich, im Vertrauen gesagt, wirklich nicht. Und habe infolgedessen vor den Mächtigen wahrscheinlich nicht weniger Respekt als Du, nur bin ich nicht so aufrichtig wie Du und will es nicht immer eingestehen.« (KKAS 16)

Der Brückenhofwirt ermöglicht K. die Aufnahme in das Dorf nicht aus Naivität oder aus Inkompetenz, wie Gardena ihm vorwerfen wird. »Sie z.B. verdanken es doch nur seiner Nachlässigkeit – ich war an dem Abend schon müde zum Zusammenbrechen – daß Sie hier im Dorf sind, daß Sie hier auf dem Bett in Frieden und Behagen sitzen.« (Ebd.: 79) Es ist denkbar, dass Hans durch seine Profession als Wirt ein guter Menschenkenner ist und K. aus Empathie und Solidarität bei sich aufnimmt, ähnlich wie er – so erfährt man später – Gardena nach dem Ende ihres Verhältnisses mit Klamm beistand: »[I]ch klagte ihm [Hans] nicht, aber er wußte, um was es ging, und weil er ein guter Junge ist, kam es vor, daß er mit mir weinte.« (Ebd.: 130) Der Brückenhofwirt wird von K. als Kind wahrgenommen und von Gardena als »guter Junge« bezeichnet, wodurch semantische Räume wie Heimat und Unschuld anklingen.<sup>20</sup> Als Menschenkenner, guter Beobachter und solidarischer Altruist scheint der

19 In der Lesart, dass Hans die Identitätslüge K.s durchschaut, liegt wiederum eine vage Überlegung nahe, dass – wie in Hans Christian Andersens Kunstmärchen *DES KAISERS NEUE KLEIDER* (1837) – der Betrug an dem Kaiser durch die angeblichen Weber von einem Kind als »Stimme der Unschuld« aufgedeckt wird. Eine weitere Referenz in dieser Lesart könnte Gottfried Kellers Novelle *KLEIDER MACHEN LEUTE* (1874) bilden, die ähnlich von einer Aufstiegslüge eines Schneidergesellen, der sich in der Stadt Goldach als polnischer Graf ausgibt, erzählt. Auf die Kleidung der Figuren in *DAS SCHLOSS* wird mehrfach hingewiesen, auch weil das Fragment mit dem Gespräch der Herrenhofwirtin und K.s zu deren Kleidern endet und K. ihr aufgrund dieser Indizien eine Identitätslüge vorwirft. Vgl. zur Kleidung in Kafkas Werk u.a. Lorenz (2008: 373), Kleinwort (2013: 209-215).

20 Innerhalb des Dorfes ist der Brückenhof das traditionsreiche Wirtshaus, dessen Übernahme durch Gardena und Hans von dessen Onkel die Weiterführung eines Familienbetriebes kennzeichnet. Zudem befindet sich der Brückenhof in der Nähe der Kirche. Durch diese Nachbarschaft lässt sich wiederum die Historizität der Wirtschaft vermuten (vgl. Holzem 2004). Die Kirche nimmt K. als anthropologischen Ort wahr; in ihrer Nähe kann K. sich ausnahmsweise orientieren und die Erzählstimme gibt hier die einzigen biografische Erinnerungen des Protagonisten wieder (KKAS 49f.). Die Erinnerung an die »Heimat« (ebd.) wiederum bildet eine Assoziation zur Kindheit. Dass der Brückenhofwirt Hans durch K. als



Brückenhofwirt eben doch Wirt aus Berufung zu sein, der dem fremden K. eine Eingliederung in die Gemeinschaft bewusst statt zufällig ermöglicht.<sup>21</sup> Durch den dialogfreien, zweiten Erzähleinstieg bleibt die erste Unterredung zwischen Hans und K. eine Leerstelle des Textes.

Die Andersartigkeit der Wirtshäuser Herrenhof und Brückenhof fällt nicht zuletzt dadurch auf, dass im Herrenhof die Raumnutzungen und Binnengrenzen (mittels Gewalt) statisch bleiben: Der Ausschank wird von der Ausschankfrau durch die Peitsche verteidigt, die Beamten haben eigene Zimmer und Klamm sitzt in der »Herrenstube«, die nicht betreten werden darf. Der Herrenhofwirt, der keinen Eigennamen erhält, ist grundverschieden eingeführt: »Im Flur begegnete ihnen [Olga und K.] gleich, offenbar auf einem Rundgang befindlich, der Wirt; mit kleinen Augen, prüfend oder schläfrig, sah er K. im Vorübergehen an und sagte: ›Der Herr Landvermesser darf nur bis in den Ausschank gehen.« (Ebd.: 55f.)<sup>22</sup> Der Herrenhofwirt ist in seiner *broker*-Rolle stärker dem Beamten ähnlich, unternimmt Kontrollgänge und reglementiert den Bewegungsradius K.s. Durch die Beschreibung heißt es zu diesem Wirt: Er »schien kaum mehr zum Dorf zu gehören« (ebd.: 56).

---

kindliche Erscheinung wahrgenommen und er durch Gardena als »Junge« bezeichnet wird, fügt sich in diesen »Heimat-Komplex«.

- 21 In der Prosa des 19. Jahrhunderts tauchen des Öfteren Außenseiter- und Straftäterfiguren auf, deren Inklusion und (Re-)Integration in die lokalen Gemeinschaften zur Diskussion steht. Das Wirtshaus wird in diesem Kontext zu einem zentralen Ort innerhalb der Diegese; das Wirtshauspersonal verfährt meist nach Sitte des Gastrechts. Diese Entscheidungen für oder gegen die Aufnahme exkludierter Gesellschaftsmitglieder tätigt implizit eine gesellschaftspolitische Aussage. Zu denken ist etwa an Ludwig Anzengrubers *DER EINSAM* (in *DORFGÄNGE. GESAMMELTE BAUERNGESCHICHTEN*, 1879), die Binnenhandlung von Wilhelm Riehls *DIE DICHTERPROBE* (in *NEUES NOVELLENBUCH*, 1867) und Gottfried Kellers *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE* (in *DIE LEUTE VON SELDWYLA*, 1875). Auch in Auerbachs *FLORIAN UND KREZENSZ* (in *SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN*, 1848) wird geschildert, wie der straffällige Florian bei seiner Abführung durch das Dorf am Wirtshaus Adler vom Landjäger vorbeigeführt wird und durch das Wirtspaar eine Gnadenhandlung erfährt: »Am Adler stand Kasper und Bärbele vor dem Hause, jener hielt eine Halbe Bier in der Hand und brachte es dem Florian zum Trinken. Der Landjäger duldete das nicht« (Auerbach 1848: 403).
- 22 Im Gegensatz zu den Augen des Herrenhofwirtes (»kleinen Augen, prüfend oder schläfrig«, *KKAS* 55) wird der Brückenhofwirt »mit großen braunen, ängstlichen Augen« (ebd.: 14) charakterisiert.

## WINKEL UND WINKELWIRTSCHAFT

Kafka führt in seinem Roman zwei grundlegend verschiedene Wirtshäuser und Wirte ein, die ihres Zeichens wiederum für verschiedene Werte und gesellschaftliche Maximen stehen: Der Brückenhof als ein beinahe anachronistisch wirkender Ort, an dem Idyllen aufflackern – dagegen der Herrenhof als ein Raum, der nach ökonomischen Prinzipien, Triebökonomie und Obrigkeitskontrolle verfährt. Ersterer bietet K. die Aufnahme an, letzterer ist die Endstation der Reise. Durch die räumliche und raumsemantische Auffächerung – der Brückenhof als ärmliches Wirtshaus, der Herrenhof als machtnahes Wirtshaus – errichtet der Text eine Grenzziehung, die in dem Erstentwurf noch nicht existierte, die aber für das Kräftegleichgewicht der Diegese entscheidend ist. Der Historiker Sebastian Ernst unterscheidet zwei Kategorien von Wirtschaften, mit denen sich auch die Differenz von Brücken- und Herrenhof hervorheben lässt. Jene, die wie der Herrenhof, »trotz aller negativer Potenzialität [...] kontrollierbar« sind und solche, die durch die Obrigkeit verboten werden – sogenannte Winkelschenken. Letzte bildeten ihm zufolge in einer emotionalen Topografie »jene ›geheimen Winkel‹, also alle ›geheimen‹, ›uneinsichtigen‹ und ›nichtöffentlichen‹ Orte und Räume«, die der Obrigkeit potenziell gefährlich werden könnten (Ernst 2018: 130f.) Es handele sich um Räume, denen die Possibilität der Unordnung innewohnt.

Der Brückenhof ist ein vorwiegend durch die Brückenwirtin geleiteter Raum, der nach festen Rhythmen funktioniert.<sup>23</sup> Dennoch wird dieser durch die Beamten des Schlosses gemieden und vorwiegend durch bäuerisch gekleidetes Personal besucht. Die nächtlichen Kontrollen des Kastellans und das angebrachte (aber vermeintlich defekte) Telefon als akustisches Panoptikum und Überwachungsinstrument werden dem Brückenhof auferlegt. Es handelt sich in Zügen um eine Winkelschenke, in der die Obrigkeit das Potenzial der Unordnung und Irritation aufspürt – zurecht, denn hier findet K. einen Winkel vor, der die Ankunft im Dorf ermöglicht. Die Lexik des »Winkels«<sup>24</sup> gilt es weiterhin sensibel zu verfolgen, denn im Herrenhof wird K. ein solcher auf Nachfrage verweigert:

---

23 In Berthold Auerbachs Novelle DIETHELM VON BUCHENBERG (1852) wird mit der Rautenwirtin bereits eine Analogie zwischen der Wirtin und einer Regentin angedeutet: »Es gab vielleicht keinen zweiten Menschen im Lande, der dessen innerste Verhältnisse so genau kannte wie die Rautenwirtin, sie machte aber von ihrer Wissenschaft keinen Gebrauch, außer in seltenen Fällen, wenn sie von alten Hausfreunden um eine Nachricht angegangen wurde; sie wendete vielmehr ihre ganze Macht auf die Regierung ihres Hauses, und diese gelang ihr vollkommen, denn sie herrschte unbedingt.« (Auerbach 1871: 77).

24 Zu Winkeln und verwinkelten Wegen in Kafkas Spätwerk vgl. Kleinwort (2004: 224ff.).

»Ich möchte hier gerne übernachten«, sagte K. »Das ist leider unmöglich«, sagte der Wirt. »Sie scheinen es noch nicht zu wissen, das Haus ist ausschließlich für die Herren vom Schloss bestimmt.« »Das mag Vorschrift sein«, sagte K., »aber mich irgendwo in einem Winkel schlafen zu lassen, ist gewiß möglich.« »Ich würde Ihnen außerordentlich gern entgegenkommen«, sagte der Wirt, »aber auch abgesehen von der Strenge der Vorschrift, über die Sie nach Art eines Fremden sprechen, ist es auch deshalb unausführbar, weil die Herren äußerst empfindlich sind [...]. Es klingt lächerlich, aber es ist wahr.« (KKAS 56)

Im Herrenhof gibt es keinen Winkel für K. Die Lächerlichkeit der Vorschriftstreue wird als Fährte der Groteske selbst benannt und in der an die Bürokratie angepassten Lexik verstärkt. Der Winkel im Herrenhof verschafft ausschließlich den Beamten wie Klamm einen exklusiven Raum, in dem sie sich ihren Gelüsten hingeben; der Brückenhof dagegen bietet dem Vagabunden, der um Aufnahme bittet, einen Winkel an. Die Unterschiede der Räume und ihrer Semantiken treten in der sozialkritischen Schilderung der Treppenausleuchtung, der Charakterisierung der Wirte, aber auch in der Aufnahme eines literarischen Topos zutage. In einem Winkel des Brückenhofes ereignet sich das folgende Ereignis, während die Brückenhofwirtin, in ein Gespräch mit K. vertieft, das Mittagessen zeitlich verzögert zubereitet:

»Nur an einem kleinen Tischchen in einem Winkel saß schon ein Ehepaar mit einigen Kindern, der Mann, ein freundlicher blauäugiger Herr mit zerrautem grauen Haar und Bart stand zu den Kindern hinabgebeugt und gab mit einem Messer den Takt zu ihrem Gesang, den er immerfort zu dämpfen bemüht war. Vielleicht wollte er sie durch den Gesang den Hunger vergessen machen.« (Ebd.: 140)

Der Winkel in dieser kurzen Passage erinnert nicht an das Geheime, potenziell Destabilisierende – sondern an das Verschwindende: Eine prekäre Idylle schimmert in diesen paar Zeilen durch und bildet ein kurzes, hermetisch abgeschlossenes Ereignis innerhalb des Fragmentes.<sup>25</sup> Die Versorgung der genügsamen und zurückhaltenden

---

25 Innerhalb der NACHGELASSENEN SCHRIFTEN UND FRAGMENTE gibt es eine Passage, in der ebenfalls in einer Kneipe ein Gesang erklingt, der einen fremden Gast anlockt. Im Prinzip der »doppelten Inklusion« gelangt der Gast ebenfalls nur zur Hälfte – nämlich mit dem Oberkörper durch ein offenes Fenster – in das Innere des Raumes: »Es kam Gesang aus einer Kneipe, ein Fenster war geöffnet, es war nicht eingehakt und schwankte hin und her. Es war eine kleine Hütte, ebenerdig und ringsum war Leere, es war schon weit vor der Stadt. Es kam ein später Gast, schleichend, auf den Fußspitzen, in enganliegender Kleidung, tastete sich vor, wie im Finstern und es war doch Mondlicht. Horchte am Fenster, schüttelte den Kopf, verstand nicht, wie dieser schöne Gesang aus einer solchen Kneipe kam, schwang sich rücklings auf das Fensterbrett, unvorsichtig wohl; denn er konnte sich

Familie durch die Brückenwirtin stellt wiederum ihr Verdienst in den Kontext der Gastfreundschaft und Hilfsbereitschaft. Sabine Schneider und Marie Darth benennen die Form der Idylle im 19. Jahrhundert nicht mehr als Gattung, sondern als ein Wahrnehmungsdiskurs, welches in »alle Winkel der erzählten Welt« einwandere und dort eine Enklave bilde – »in durchaus spannungsvollem Gegensatz zur Vielstimmigkeit und Beschleunigung des modernen realistischen Romans und der Novelle«. (Schneider/Darth 2017: 3) Statt eines ursprünglichen Glücksanspruchs flackere in den epischen Texten so kurzfristig ein kritisches Gegenbild auf: »Der Wille zur idyllischen Wahrnehmung ist ein Krisenphänomen, das die bedrängenden Realitäten, denen sich die Idyllisierung verdankt, präsent hält.« (Ebd.) Die Darstellung der kleinen Tischrunde einer großen Kernfamilie und die Unterdrückung des Hungers durch einen leisen, mehrstimmigen Gesang beendet das Kapitel und führt das »Glück der Beschränkung« vor Augen: Der Affekt (Hunger) wird reguliert und die Passage folgt einem Sinn-Skript, wenn sie auch keinen Sinn-Code für das Fragment bedeutet: Bedürfnis, Beschränkung, Resilienz und Erfüllung werden in wenigen Zeilen abgehandelt und bilden einen enormen Kontrast zu den sonst keinen Routinen folgenden Handlungen und der Zielorientiertheit der Figuren, die – wie Frieda, K., Barnabas, Gardena – zum Schloss bzw. zu Klamm streben.

## **POLYPHONIE – DIE »SCHLOSSGESCHICHTE[N]« ALS KAFKAESKE DORFGESCHICHTE(N)**

Dass der Kampf weniger zwischen K. und Klamm, sondern eigentlich zwischen K. und Gardena stattfindet, wird im Verlauf der Handlung deutlich. Sie tritt K. gegenüber zunächst unterwürfig als Beraterin in Erscheinung (»nur eine Frau, nur eine Wirtin«, KKAS 79), gibt sich dann als Verbündete aus (»unsere Angelegenheiten grenzen aneinander«, ebd.: 136) und wird schließlich zur Feindin erklärt (»Es sind die Gedanken der Wirtin, meiner Feindin«, ebd.: 250). Ebenso steht am Ende des Fragments der Dialog zwischen der Herrenhofwirtin und K., in dem es um die Identitätsfragen beider Figuren geht: »»Was bist Du denn eigentlich?« ›Landvermesser.« [...] ›Du sagst nicht die Wahrheit. Warum sagst Du denn nicht die Wahrheit?« ›Auch Du sagst sie nicht.« (Ebd.: 492) Die eigentliche Dynamik spielt sich, könnte man sagen, zwischen K., den Ausschankmädchen und den Wirtinnen ab. Die quantitative

---

nicht oben erhalten und fiel gleich ins Innere, aber nicht tief, denn beim Fenster stand ein Tisch. Die Weingläser fielen zu Boden, zwei Männer, die bei dem Tisch gesessen waren, erhoben sich und warfen kurz entschlossen den neuen Gast, die Füße hatte er ja noch außen, wieder durch das Fenster zurück, er fiel in weiches Gras, stand gleich auf und horchte, aber Gesang hatte aufgehört.« (KKAN II 404f.)

Analyse offenbart, dass das Lexem <Wirtin> mit einer absoluten Nennung 210-mal im Text vorkommt und somit das zweithäufigste Substantiv nach <Herr> (295-mal) ist. (Delfosse/Skrodzki 2013: 27) Weshalb die Wirtinnen und Ausschankfrauen so prominent sind, erschließt sich, wenn man die kommunikativen Räume näher betrachtet. Denn es finden Dialoge statt, von denen K. und die Erzählstimme nicht wissen. Etwa konfrontiert Frieda K. mit Informationen, die sie durch die Herrenhofwirtin erhielt:

»Außerdem wolltest du, wie die Wirtin vom Herrenhof erfahren hat, aus irgendwelchen Gründen damals im Herrenhof übernachten [...]. Die Wirtin behauptete nicht zu wissen, was du von Klamm willst, sie behauptete nur, daß du, ehe du mich kanntest, ebenso heftig zu Klamm strebst wie nachher.« (KKAS 244)

Innerhalb der Kommunikation bilden die Wirtinnen zentrale Figuren für die Weitergabe von Informationen, die wiederum für die Dorfbewohner/innen relevant sind, um ebenfalls an dem »erratischen Signifikationsprozess« (Kleinwort/Vogl 2013: 19), der das Schloss erschließen soll, partizipieren zu können. Sie alle kämpfen um Gewissheit, doch »[a]ll diese Informationen [zum Schloss] beruhen [...] weitestgehend auf Hörensagen« (Engel 2013: 178). Dieter Krusches Untersuchung zum Redeanteil im SCHLOSS-Fragment bestätigt eine Auffälligkeit: Personenrede und Dialoge machten im Roman 70-75 Prozent aus, auch wenn den Rezipient/innen dies »gar nicht zu Bewußtsein« (Krusche 1974: 52) komme.<sup>26</sup> Das Gespräch diene bei Kafka auch nicht der Synthese »gegeneinander gesetzter Meinungen«, vielmehr stünden die Dialoge »unter dem Prinzip der ›Aufhebung‹« (ebd.: 53). Herwig Gottwald beschreibt die Funktion dieser Geschichten, die wiederum zum Rohmaterial neuer Geschichten würden, derart, dass sich teils widersprüchliche Gerüchte bildeten und verselbstständigten und statt einer Dorfrealität durch die Dialoge »>Texte im Text« (Gottwald 1990: 106) entstünden.

»Vor dem Hintergrund der Dorfgesellschaft wirkt K. oft wie ein kritischer Rationalist inmitten einer von Mythen lebenden Gesellschaft, die ständig Irrationalismen erzeugt, nämlich in Form von ›Geschichten‹, ›Sagen‹, ›Legenden‹, ›Märchen‹ (diese Begriffe werden bezeichnenderweise im Roman selbst formuliert).« (Ebd.: 108)

Während also K. als Rationalist auf der Suche nach Wahrheiten ist, die zum Schloss führen – also auf der vertikalen Achse emporstrebt – verläuft er sich in der Horizontalen: der innerkommunalen Kommunikation. K. lernt die Geschichte von Dorf und

---

26 In DER VERSCHOLLENE umfasst die Figurenrede 50-55 %, in DER PROCESS 60-65% (vgl. Krusche 1974: 52).

Schloss »punktuell durch Erzählungen kennen[]« (Alt 2005: 602) – durch die Vielzahl der Retrospektiven innerhalb des Textes wird eine »eigene soziale Mythologie des Dorfes sichtbar« (ebd.). Man könnte sagen: Kafka schreibt mit den Mitteln der Moderne einen polyphonen Roman, der im Kern eine Dorfgeschichte (oder besser mehrere Dorfgeschichten) darstellt. Wobei auch im späten Realismus die Dorfprosa stets auf das Wirtshaus Bezug nimmt und den Status der rauminhärenten Diskursivität von Wahrheiten und Gerüchten nutzt, um Spannungen zu erzeugen. Nach Harald Neumeyer befinden sich nicht nur Ortsfremde durch die temporäre Inklusion auf einer Schwelle, sondern auch der Status der Rede sei als uneindeutig zu bestimmen. Mit den Schwellensituation der Figuren im Gasthaus korrespondiert ihm zufolge auch die Schwellenlage der im Lokal erzählten Geschichten, »die in ihrem Status zwischen Faktualität und Fiktionalität oszillieren [...], derart [dass] der Ort der Schwellenerfahrung zugleich zum Ort einer Schwellennarration avanciert« (Neumeyer 2011: 98). Seine Beobachtungen beziehen sich auf Raabes STOPFKUCHEN (1891) und Storms DER SCHIMMELREITER (1888), also auf Erzählungen in denen eine Straftat im Zentrum der Wahrheitssuche steht. Kafka führt auch diese Erwartung *ad absurdum*, weil nach mehreren hundert Seiten kein Ermittlungsergebnis vorliegt. Der Ort selbst bleibt ein Rätsel, und die Geschichten bieten keine stringenten Varianten an, sondern sorgen für Irritation. Während Ursprungserzählungen und mythisches Reden einer archaischen Gemeinschaft die Erschließung des Raumes ermöglichen (eine Hierophanie im profanen Raum), laufen die Geschichten einander zuwider und »[e]s [DAS SCHLOSS] eröffnet einen Schwellenraum, in dem sich eine progressive Ent-Schöpfung und eine Auflösung fester Weltlagen vollzieht« (Vogl 2014: 32). Eine Lösung der Konfliktlage bleibt durch die Unabgeschlossenheit des Fragments aus. Das zusammengefasste Narrativ eines glücklichen Ausgangs, das Amalia wiedergibt, wäre das Ende einer Komödie, in der die Täuschung aufgelöst und der Fremde durch eine Heirat in die Gemeinschaft aufgenommen wird:

»Ich hörte einmal von einem jungen Mann, der beschäftigte sich mit den Gedanken an das Schloss bei Tag und Nacht, alles andere vernachlässigte er, man fürchtete für seinen Alltagsverstand, weil sein ganzer Verstand oben im Schloss war. Schließlich aber stellte es sich heraus, daß er nicht eigentlich das Schloss, sondern nur die Tochter einer Aufwaschfrau in den Kanzleien gemeint hatte, die bekam er nun allerdings und dann war wieder alles gut.« (KKAS 323f.)

Amalia verweist auf gängige Narrative, die glückliche Ausgänge erzählen und setzt der Dorfgeschichte den Begriff der »Schlossgeschichte« gegenüber: »Schlossgeschichten werden erzählt? [...] Es gibt hier Leute, die sich von solchen Geschichten nähren, sie setzen sich zusammen, [...] und traktieren sich gegenseitig, Du [K.] scheinst mir aber nicht zu diesen Leuten zu gehören.« (Ebd.: 323) Nach Gottwald zeige dies, dass Amalia das »Kommunikationsgefüge des Dorfes [durchschaut], das von ›Geschichten‹ (aus Gerüchten, Deutungen und Mystifikationen erzeugten

›Erzähleinheiten‹ lebt, und ironisiert in ihrer Bewußtseinskritik die Haltung ihrer Mitbürger zum Schloss« (Gottwald 1990: 107). Die Wirtshäuser sind demnach nicht allein für die Topografie und Topologie der Diegese entscheidend, sondern auch für das Erzählprinzip, das potenziert wurde, aber aus der realistischen Tradition entlehnt ist.

## **DENNOCH – (WIE) DEUTEN?**

Zum Abschluss des Beitrags soll ein Resümee gezogen werden. Erstens: Die Dorfwirtshäuser im SCHLOSS-Fragment tauchen in der Forschungsliteratur nur am Rande auf, obwohl die Wirtinnen und Ausschankfrauen zentrales Personal sind und sich hier entscheidende Ereignisse zutragen. Die Textprinzipien der Polyphonie wurden, zweitens, bislang weder mit dem Wirtshaus noch, drittens, mit der Prosa des späten Realismus in einen Zusammenhang gestellt. Gerade weil K. und die Leser/innen die innerkommunale, horizontale Achse missachten, ergibt sich – viertens – die Lesart der Humoreske. Aufgrund parabolischer Lesarten und der Ergründung, wofür das Schloss in einer solchen steht, liegt die Frage nahe, ob auch die Dorfwirtschaft eine symbolische Bedeutung trägt. Thomas Mann schrieb hierzu in DER MONAT:

»In der skurrilen Traumsymbolik des Romans repräsentiert das Dorf Leben, Erde, Gemeinschaft, die gute Normalität, den Segen menschlich-bürgerlicher Bindung, das Schloss aber das Göttliche, die himmlische Lenkung, die Gnade in ihrer Rätselhaftigkeit, Unnahbarkeit, Unfaßbarkeit« (Mann 1949: 68f.).

Im Grunde benötigt man die »skurrile[] Traumsymbolik« für das Wirtshaus gar nicht – es steht für die Möglichkeit der Einkehr eines Fremden und das Bestehen eines zivilen Ortes, an dem Fremde im Gespräch zusammenfinden (können). Die Wirtschaft *muss* nicht symbolisch gelesen werden, um als Raum der »Gemeinschaft« und der »menschlich-bürgerlichen Bindung« verstanden zu werden. Das führt wiederum zu der Überlegung, ob somit der Brückenhof für eine realistische Lesart und ein natürliches Zeichenverhältnis steht und sich dem Schloss und dem ihm näheren Herrenhof widersetzt. Dies würde eine Grenze zwischen einer originären und einer symbolischen (Zeichen-)Logik bedeuten.

Oliver Jahraus sieht die Problematik der Interpretation Kafkas Werke darin, dass keine werkimmanente Deutung einen besonderen Geltungsanspruch zu erheben imstande ist und der Verweis auf kulturelle und biografische Interpretationen als Symptom dieses Dilemmas zu bewerten sei (vgl. Jahraus 2008: 308). Diese »Kunstgriffe« will ich daher unterlassen und nicht weiter auf die Kulturgeschichte des Wirtshauses eingehen oder mit Kafkas Tagebucheinträgen schließen – das »Glück mit

Menschen beisammen zu sein.« (KKAT 900), »das Glück des Plauderns mit Menschen« (ebd.: 901f.) und der »Trost im Anhören« (ebd.: 902) sollen nicht in die Waagschale geworfen werden. Stattdessen ist – trotz des Fragment-Status' – zu bedenken, dass der Text wiederum mit einer Einkehr, einem warmen Ofen, einem verborgenen Winkel abbricht und erneut im Moment des beginnenden Dialogs schließt:

»Die Stube in Gerstäckers Hütte war nur vom Herdfeuer matt beleuchtet und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in einer Nische gebeugt unter den vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buche als. Es war Gerstäckers Mutter. Sie reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehen, aber was sie sagte« (KKAS 495).

Dies kann (auch unbeabsichtigt) eine Rahmung sein, die sich ergibt und die K.s Aufnahme in eine Gemeinschaft bedeutet – ihm wird die Hand gereicht, das Wort richtet sich an ihn.

## LITERATUR

- Alt, Peter-André (2005): Franz Kafka. Der ewige Sohn. München: C.H. Beck.
- Auerbach, Berthold (1848): Auerbach's Dorfgeschichten. Mannheim: Bassermann.
- Auerbach, Berthold (1871): Sämtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten. Volksausgabe in acht Bänden. Stuttgart: Cotta.
- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Berlin: Suhrkamp.
- Binder, Hartmut (2021): Gestern Abend im Café. Kafkas versunkene Welt der Prager Kaffeehäuser und Nachtlokale. Prag: Vitalis.
- Campe, Rüdiger (2004): »Kafkas Institutionen. »Der Proceß«, »Das Schloß«, in: Rüdiger Campe/Michael Niehaus (Hg.): Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider. Heidelberg: Synchron, S. 197-208.
- Delfosse, Heinrich P./Skrodzki, Karl Jürgen (2013): Synoptische Konkordanz zu Franz Kafkas Romanen »Der Verschollene« - »Der Process« - »Das Schloss« - »Der Verschollene«. Tübingen: Max Niemeyer.
- Dröge, Franz/Krämer-Badoni, Thomas (1987): Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Engel, Manfred (2013): »Polyperspektivisch und polyfunktional: Annäherungen an Kafkas Schloss«, in: Malte Kleinwort/Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topografien: Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Bielefeld: transcript, S. 175-194.
- Ernst, Sebastian (2018): Ärgerliche Räume und Räume der Ergötzlichkeit. Emotionale Topografien in der Frühen Neuzeit. Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht.
- Felsch, Philipp (2015): Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990. München: Fischer.



- Fromm, Waldemar (2010): »Das Schloss«, in: Bernd Auerochs/Manfred Engel (Hg.): Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 301-317.
- Gottwald, Herwig (1990): Wirklichkeit bei Kafka. Methodenkritische Untersuchungen zu ihrer Gestaltung, Funktion und Deutung anhand der Romane »Der Prozess« und »Das Schloss«. Stuttgart: Akademischer Verlag.
- Höcker, Arne/Simons, Oliver (2015) (Hg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld: transcript.
- Holzem, Andreas (2004): »Kirche – Kirchhof – Gasthaus. Konflikte um öffentliche Kommunikationsräume in westfälischen Dörfern der Frühen Neuzeit«, in: Susanne Rau (Hg.): Zwischen Gotteshaus und Taverne: öffentliche Räume im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Köln: Böhlau, S. 447-462.
- Honold, Alexander (2009): »Im Gasthaus. Spielräume der Gast-Wirtschaft zwischen Theologie und Ökonomie«, in: Peter Friedrich/Rolf Parr (Hg.): Gastlichkeit: Erkundungen einer Schwellensituation. Heidelberg: Synchron, S. 133-156.
- Honold, Alexander (2019): »Inklusion/Exklusion Zur Ambivalenz des Hauses bei Kafka und Musil«, in: Mechthild Duppel-Takayama et al. (Hg.): Wohnen und Unterwegssein: Interdisziplinäre Perspektiven auf west-östliche Raumfigurationen. Bielefeld: transcript, S. 255-272.
- Jähn, Karl-Heinz (1988) (Hg.): Das Prager Kaffeehaus. Literarische Tischgesellschaften. Berlin: Volk und Welt.
- Jahraus, Oliver (2008): »Kafka und die Literaturtheorie«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 304-316.
- Kaemena, Bettina (1999): Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kafka, Franz (1926): Das Schloss. München: Kurt Wolff.
- Kleinwort, Malte (2004): Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briegen an Milena. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kleinwort, Malte (2013): Der späte Kafka. Spätstil als Suspension. München: Fink.
- Kleinwort, Malte/Vogl, Joseph (2013) (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Bielefeld: transcript.
- Krusche, Dieter (1974): Kafka und Kafka-Deutung. Die problematisierte Interaktion. München: Fink.
- Kümin, Beate (2004): »Wirtshaus und Gemeinde. Politisches Profil einer kommunalen Grundinstitution im alten Europa«, in: Susanne Rau/Gerd Schwerhoff (Hg.): Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spät-mittelalter und Früher Neuzeit. Köln: Böhlau, S. 75-97.
- Leppin, Paul (1927): »Pilsener Biererinnerungen«, in: Prager Tageblatt vom 4.2.1927, S. 4.

- Lorenz, Dagmar C. (2008): »Kafka und gender«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 371-384.
- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München: UTB.
- Mann, Thomas (1949): »Dem Dichter zu Ehren: Franz Kafka und ›Das Schloß‹«, in: *Der Monat. Eine internationale Zeitschrift vom 08.05.1949*, S. 66-69.
- Müller, Michael (2006): »›Das Schloß‹«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Franz Kafka*. München: edition text + kritik, S. 218-237.
- Neumeyer, Harald (2011): »Rederaum Gasthaus. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Theodor Storms ›Der Schimmelreiter‹ und Wilhelm Raabes ›Stopfkuchen‹«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (52)*. Berlin: de Gruyter, S. 87-103.
- Raabe, Wilhelm (1973): »Zum wilden Mann«, in: Gerhart Mayer/Hand Butzmann (Hg.): *Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke, Band 11*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 159-256.
- Rau, Susanne (2011): »Orte – Akteure – Netzwerke. Zur Konstruktion öffentlicher Räume in einer frühneuzeitlichen Fernhandelsstadt«, in: Gerd Schwerhoff (Hg.): *Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau, S. 39-64.
- Reinhardt, Jan D. (2006): »Die Kneipe als Generator emotionaler Erinnerungen«, in: *Psychologie & Gesellschaftskritik* 30, S. 105-129.
- Richter, Sandra (2017): *Eine Weltgeschichte der deutschen Literatur*. München: Pantheon.
- Schneider, Sabine/Drath, Marie (2017) (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Springer.
- Vogl, Joseph (2014): »Am Schlossberg«, in: Malte Kleinwort/Joseph Vogl (Hg.): *›Schloss‹-Topographien: Lektüren zu Kafkas Romanfragment*. Bielefeld: transcript, S. 23-32.
- Weiß, Ernst (1918): *Tiere in Ketten*. Berlin: Fischer.



# Andere Räume (aus)gestalten

Ein Vergleich filmischer *Schloß*-Adaptionen

---

CLAUDIA SCHMITT

## FRANZ KAFKAS *DAS SCHLOß*: INTERPRETATIONSANSÄTZE UNTER DEM VORZEICHEN VON RAUMASPEKTEN

Nähert man sich als Leserin Kafkas *Schloß*<sup>1</sup>, steht man vor einem in der Forschung bekannten Problem: Obwohl Handlungsorte im Text manchmal sogar mehrfach beschrieben werden, bleiben sie schwer zu greifen, der Handlungsraum im Ganzen bleibt vage. Auch über die Handlungszeit lässt sich wenig sagen, lediglich eine jahreszeitliche Einordnung in den Winter ist aufgrund des immer wieder erwähnten Schnees möglich.

Zu den vielen offenen Fragen gehört die nach dem Ende der Geschichte K.s, da der Text Fragment geblieben ist. Die Verunsicherung der Leserschaft entsteht darüber hinaus durch die besondere Erzählsituation des Textes, da eine starke Fokussierung auf K.s Perspektive vorliegt. Als Fokalisierungsinstanz erscheint dieser K. fragwürdig bis unzuverlässig: Wir erfahren nichts über seine Herkunft und seine Intentionen, er bleibt eine undurchsichtige Person; und das, was wir über ihn aus seiner Perspektive heraus erfahren, das ist aufgrund seiner genuinen Unzuverlässigkeit zugleich auch in Frage gestellt. Sollte man seinen Status beschreiben, könnte man ihn am ehesten als orientierungslosen Landvermesser bezeichnen. Dass es sich dabei um einen Widerspruch in sich handelt, ist typisch für die Welt und die Figuren

---

1 Zur Schreibung Schloß/Schloss: Im Folgenden wird Franz Kafkas Romantitel *Das Schloß* kursiv gesetzt, die Filmtitel DAS SCHLOß bzw. DAS SCHLOSS stehen in Kapitälchen. Wenn vom Schloß als Objekt in Kafkas Text oder in den Filmen die Rede ist, wird die Schreibung mit Eszett verwendet, wenn allgemein von einem Schloss, z.B. in der Tradition der *gothic novel*, die Rede ist, wird die Schreibung mit Doppel-S verwendet.

in Kafkas Roman(en). Ein Vermessungsingenieur steht eigentlich für Ordnung und Strukturierung. Durch objektives (Ver-)Messen bringt er eine anthropozentrische Logik in die Landschaft. Im Dienst der Machthabenden unterwirft er die Natur und bestimmt die Geschicke der Menschen, indem er durch das Ziehen von Grenzen Besitz festlegt. K. als Geodät bringt aber gerade keine Ordnung oder Strukturierung in den Raum. Er annektiert nicht für andere mit »expansionistisch-hegemonialen Ambitionen« (Corkhill 2011: 178). Dies ist auch gar nicht mehr nötig, denn zwar erscheint der Handlungsraum der Leserschaft als »unverortbar« (ebd.: 176), parzelliert ist der Landstrich, in dem die Handlung angesiedelt ist, aber sehr wohl längst. Angesichts dieser Beobachtungen, die die Lesenden bezüglich des Berufs von K. machen können, vermutet Alan Corkhill eine »auktoriale Parodierung des Landvermesserberufs« (ebd.), die er auch durch den Namen des Auftraggebers, des Grafen Westwest, bestätigt sieht.

Es stellt sich aber vielleicht eine noch grundsätzlichere Frage: Ist K. wirklich ein ausgebildeter Landvermesser oder eventuell nur ein Landstreicher? Manfred Engel sieht K., zumindest was seine Berufsangabe betrifft, als Lügner und Betrüger (vgl. Engel 2013: 180). Auch wenn man nicht ganz so weit gehen möchte: Der Landvermesser ist ausgesprochen schlecht in seinem Job, er verschätzt sich in Sachen Raumgröße häufig. Dies ist vielleicht bedingt »durch K.s gleichzeitig als physiologisch und psychologisch zu deutende Myopie« (Corkhill 2011: 180). Räume wahrzunehmen ist darüber hinaus aber auch schwierig für ihn, weil die Räume, durch die er sich bewegt und die er zu erfassen versucht, Dunkelkammern im »Dämmerlicht« (KKAS 22) sind. Bereits der dritte Satz des Textes betont die eingeschränkte Sicht K.s durch »Nebel und Finsternis« (ebd.: 7). Eine verbindliche, eindeutige Weltwahrnehmung ist für K. schwierig, wodurch sich eine solche für die Leserschaft noch schwieriger gestaltet. Matthias Hennig konstatiert deshalb eine witterungsbedingte Steigerung der Desorientierung und eine »Unendlichkeit der Leere« (Hennig 2020: 69).

Nähert man sich der Figur K. mit der Frage nach ihren Intentionen, kommt man genauso wenig weiter, denn: Was will K. im Dorf und was will er auf dem Schloß? Was würde er tun, wenn er bis ins Schloß käme?

Für Alan Corkhill handelt *Das Schloß* von K.s Versuchen einer Selbstverortung: Statt eines Messstockes ist deshalb der symbolische Gegenstand im Roman ein Gehstock: »Der Dorffremde bemüht sich zwar um das Abstecken neuer, klar abgegrenzter Freiräume, doch nur zu Zwecken eigener Selbstpositionierung innerhalb eines unbekanntem und unberechenbaren Umfelds.« (Corkhill 2011: 177)

Ein weiterer Hinweis hinsichtlich K.s Plänen findet sich, wenn man die Kriegsmetaphorik im Text berücksichtigt, wie sie sich z.B. in folgenden Textstellen findet: »Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt. Das war einerseits ungünstig für ihn, denn es zeigte, daß man im Schloß alles Nötige über ihn wußte, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und *den Kampf lächelnd aufnahm.*« (KKAS 13,

Hervorhebung C.S.)<sup>2</sup> Manfred Engel sieht K.s eigentliches Ziel in der Auseinandersetzung mit dem Schloß, denn »im Kampf mit dem größten Gegner will er sich selbst beweisen« (Engel 2013: 187). Das Schloß ist das Objekt seines Begehrens, das Schloß erscheint K. frei, nicht zu belagern, unerreichbar: »So möchte er sein, so will er durch die *Bezwingung* des Schlosses werden.« (Ebd.: 189, Hervorhebung C.S.)

Engels Formulierungen zur Beschreibung K.s erinnern an einen mittelalterlichen Helden, der auf *âventiure* geht, der allerdings bereits das Konzept des modernen Individuums verinnerlicht hat. Auch Jonathan Ulylyot sieht Parallelen zwischen Kafkas Roman und mittelalterlichen Gralsromanen:

»Kafka borrows many themes from the grail narrative—the wasted land, the castle that appears/disappears as the knight approaches it, a seated and exhausted/wounded man served by a beautiful maiden, and the hero’s initial failure to speak to him and his quest to find him again.« (Ulylyot 2010: 432)<sup>3</sup>

Allerdings: »Not only does K. know nothing at all about the Castle, but the ›symbolic object worthy of his efforts‹ has become a place rather than a thing—a place where, in the traditional grail romance, the grail is kept.« (Ebd.: 431)

Der Ursprung von K.s Wunsch, ins Schloss zu gelangen, könnte im zweiten Kapitel, in der Mauer-Episode aus seiner Kindheit, zu finden sein: Als es K. damals gelang, die Friedhofsmauer zu überwinden, verspürte er ein Gefühl des Triumphs. Um diese Empfindung wiederzugewinnen, will er ins Schloß, das Erreichen des Schloßes wird deshalb zu seinem Lebensziel. Michael Müller sieht in K.s Streben nach dem Schloß einen Profilierungsversuch (vgl. Müller 2008: 522).

K. geht bei seinen diversen Unternehmungen, die allesamt darauf zielen ins Schloß zu gelangen, egoistisch und skrupellos vor. Er erscheint als ambivalenter Charakter: Menschen sind für ihn austauschbar, zwischenmenschliche Beziehungen dienen ihm nur als Mittel zum Zweck, wie sich exemplarisch an K.s Worten gegenüber der Wirtin zeigt:

- 
- 2 Oder auch: »Statt vorsichtig entsprechend der *Größe des Feindes* und des Zieles vorwärts-zugehn hatte er sich hier eine Nachtlang in den Bierpfützen gewälzt, deren Geruch jetzt betäubend war.« (KKAS 55, Hervorhebung C.S.)
  - 3 Ergänzend sei noch auf folgende Überlegungen Ulylyots hingewiesen: »K.’s quest to get ›to the Castle‹ represents not just his lack of a definitive goal but his refusal to be satisfied by any object or have any end point to his quest.« (Ulylyot 2010: 433) Und: »In a letter to Max Brod in 1918, Kafka describes his idea of redemption through the image of the ›striving man‹ [strebende Mensch] who must oppose this world, ›um das Göttliche in sich zu retten, oder, was das gleiche ist, das Göttliche stellt ihn gegen die Welt, um sich zu retten‹ (Briefe 1902–1924, 239).« (Ebd.: 444)

»Sie aber Frau Wirtin mit Ihrer großen Lebens- und Menschenkenntnis und Frieda, die noch gestern Klamms Geliebte war — ich sehe keinen Grund von diesem Wort abzugehen — *können mir gewiß leicht die Gelegenheit verschaffen* mit Klamm zu sprechen [...]« (KKAS 82, Hervorhebung C.S.)

Versucht man die Welt des Dorfes in Kafkas Text zu beschreiben, stellt man fest, dass auf das »klassische« Personeninventar der Dorfgeschichte mit Bürgermeister bzw. Vorsteher, Lehrer und Wirt zurückgegriffen wird, allerdings, ohne dass es eine Kirche oder einen Pfarrer gäbe. Das dörfliche Wirtshaus, der sogenannte Brückenhof wird als liminaler Übergangsort zwischen Dorf und Schloß zum ersten Ausgangspunkt von K.s Interaktionen mit den Dorfbewohner\*innen. Später kommt noch der Herrenhof hinzu als Ort innerhalb des Dorfes, in dem sich die Beamten des Schloßes immer wieder einfinden. Schloß und Dorf scheinen trotz ihrer Bipolarität ein in sich geschlossenes System von Herrschaft und Abhängigkeiten zu bilden (vgl. Engel 2013: 184). Es ergeben sich Schwierigkeiten bei der Abgrenzung von Dorf und Schloß, wohl auch, weil das Schloß im Besitz des Dorfes ist. Jonathan Ulliot zieht, zumindest was die Funktion des Schloßes betrifft, zwischen diesem und dem Dorf keine eindeutige Grenze: »The Castle, it turns out, has no defined physical place; it is anywhere that official business takes place.« (Ulliot 2010: 432)

K. bleibt im Dorf in einer »labyrinthischen Unübersichtlichkeit« gefangen, wohingegen die Beamten »in ihren Kutschen zwischen Schloss und Herrenhof mit rasendem Tempo hin- und herpendeln« (Corkhill 2011: 182). Matthias Henning spricht von »offene[r] Vielwegigkeit, Inkohärenz und Vagheit der topographischen Struktur« und sieht eine »fragmentarische und unverbundene Topographie« im Roman (Henning 2020: 66). Sowohl räumlich als auch zeitlich ist der Weg zum Schloß unendlich, Wege werden zu Umwegen: »Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher.« (KKAS 21) K. verliert auf seinen Wegen jeden Bezug zu Raum und Zeit: »War er solange fort gewesen? Doch nur ein, zwei Stunden etwa, nach seiner Berechnung. Und am Morgen war er fortgegangen. Und kein Essensbedürfnis hatte er gehabt. Und bis vor kurzem war gleichmäßige Tageshelle gewesen, erst jetzt die Finsternis.« (Ebd.: 30f.) Es entsteht der Eindruck: Ein einzelner Antagonist, K., steht einem gewaltigen Über-Ich-artigen Protagonisten, dem titelgebenden Schloß, gegenüber.

In der Forschung wurden zahlreiche Versuche unternommen, das Schloß allegorisch zu lesen. Dann bedeutet das Schloß mehreres: »eine Erscheinung der göttlichen Gnade, die ostjüdische Lebenswelt, die ineffektive Bürokratie Österreich-Ungarns, die moderne verwaltete Welt, die Freudsche Vaterinstanz, die Literatur, etc., etc.« (Engel 2013: 182).

Michael Müller hat zudem auf die literarische Tradition von Schlössern als Schauplatz in Schauerromanen verwiesen (vgl. Müller 2008: 522f.).<sup>4</sup> Als intertextuelle Markierung im äußeren Kommunikationssystem für Leser\*innen mag dies Sinn ergeben. Es sei aber darauf hingewiesen, dass für K. im inneren Kommunikationssystem eine solche Bezugsgröße nicht relevant zu sein scheint und dass sich auch für die Leserschaft dadurch, dass das Schloß nie besucht wird, eventuelle Erwartungen an den typischen Handlungsort Schloss nicht erfüllen.<sup>5</sup>

Kehrt man zu der Frage zurück, was das Schloß für die Figuren des Romans bedeutet, kommt man zu dem Schluss, dass das Schloß v.a. durch seine Unbestimmtheit gekennzeichnet ist: Es bedeutet für alle Personen im Roman etwas Anderes.

Eine Besonderheit des Schloßes in Abgrenzung zum Dorf ist, wie bereits erwähnt, für K. seine Unerreichbarkeit. Es ist sein Sehnsuchtsort, zu dem er unbedingt gelangen will, obwohl er sich durch kleinste Vorkommnisse vom Weg abbringen lässt. Das Schloß ist für K. also einerseits ein Ort, ein Objekt. Es kann aber auch als (Haupt-)Figur gelesen werden, die sich K. entzieht. K. geht so weit, dass er das Schloß anthropomorphisiert: Das unbewohnt scheinende Schloß<sup>6</sup> wirkt auf ihn, als würde es leben und sei selbst ein Akteur des Romans: »Wenn K. das Schloß ansah,

- 4 Auch Monika Schmitz-Emans stellt ähnliche Überlegungen an: »Gothic Novels erzählen von Ordnungskonflikten und Desorientierung.« (Schmitz-Emans 2010: 144) Und: »Orte der Düsternis und des labyrinthischen Irrens, Orte in der Verborgenheit, in der Tiefe, im Abseits, in der Einöde, im unkultivierten oder vormodernen Raum« (ebd.: 145) seien typisch für die Gothic Novel und spielten auch im *Schloß* eine Rolle.
- 5 Zudem bleibt ein Widerspruch bestehen zwischen einem schauerromantischen Schloss und K.s Schloß, das eher wie eine (Klein-)Stadt beschrieben wird: »Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber auch vielen eng aneinanderstehenden niedrigen Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K., ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte war nicht zu erkennen. Schwärme von Krähen umkreisten ihn. Die Augen auf das Schloß gerichtet, gieng K. weiter, nichts sonst kümmerte ihn. Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln.« (KKAS 17)
- 6 Zwar scheint das Schloß Zentrum des bürokratischen Apparats zu sein, gleichzeitig wirkt es aber seltsam menschenleer: »Das Schloß, dessen Umriss sich schon aufzulösen begannen, lag still wie immer, niemals noch hatte K. dort das geringste Zeichen von Leben gesehen, vielleicht war es gar nicht möglich aus dieser Ferne etwas zu erkennen und doch verlangten es die Augen und wollten die Stille nicht dulden.« (KKAS 156)



so war ihm manchmal, als beobachte er jemanden, der ruhig dasitze und vor sich hinsehe, nicht etwas in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen, sondern frei und unbekümmert« (KKAS 156).

Für die übrigen Personen der Handlung ist das Schloß gleichbedeutend mit Ordnung und Regeln, mit Bürokratie. Der Status innerhalb der Gemeinschaft, aber auch das Selbstverständnis der Figuren bemisst sich nach der Nähe oder Ferne zum Schloß. Hiermit ist nicht in erster Linie eine räumliche Nähe gemeint, sondern der unterschiedliche Grad der Zugehörigkeit der Dorfbewohner\*innen zum Schloß.

Nach diesem knappen Einblick in Interpretationsansätze unter dem Vorzeichen von Raumaspekten werden nun in einem zweiten Schritt die Filme DAS SCHLOß (1968, DE, R: Rudolf Noelte, 89 min) und DAS SCHLOSS (1997, AT, R: Michael Haneke, 122 min) als Interpretationen und Aktualisierungen des Textes von Kafka im Medium Film untersucht. In Vorbereitung auf die Betrachtung der beiden Filme werden zunächst Besonderheiten der filmischen im Vergleich zur literarischen Raumdarstellung allgemein beleuchtet.

## RÄUME IM FILM: ALLGEMEINE VORÜBERLEGUNGEN

Untersucht man die Raumdarstellung in literarischen Werken, ist bekanntermaßen die Frage der Perspektive von zentraler Bedeutung: Wer sieht? Wer spricht?<sup>7</sup>

Auch im Film können diese Aspekte eine Rolle spielen, wenn bewusst die Perspektive einer Figur eingenommen wird, wie z.B. im *over-the-shoulder-shot*, oder wenn ein *voice-over* zum Einsatz kommt. Bekanntermaßen sammeln die Zuschauenden im Film aber wesentlich mehr und spezifischere Informationen über Handlungsorte als dies in einem literarischen Text, der auf Beschreibungen angewiesen ist, der Fall sein kann. Diese Informationen sind konkret zu erschließen über »das Sichtbare der filmischen Raumkonstruktion« (Frahm 2010: 171), hierbei spricht man von der filmischen Topographie. Darüber hinaus müssen die Zuschauenden aber, vergleichbar zu den Lesenden eines Romans, auch Leerstellen z.B. zwischen Einstellungen füllen, indem sie »Verbindungslinien und Verknüpfungen« (ebd.: 172) zwischen

---

7 Vgl. z.B.: »Bei der Analyse des Raumes einer fiktionalen Geschichte geht es zunächst einmal darum, welche Schauplätze, Gegenstände, Situationen und Ausschnitte der Wirklichkeit in einem narrativen Text ausgewählt und wie diese dargestellt bzw. erzählerisch gestaltet werden. Dabei stellt sich die Frage, ob der Raum primär von einem heterodiegetischen Erzähler beschrieben, aus der Perspektive einer der Figuren wahrgenommen wird, deren Erlebnis und Auffassungsweisen ihrer Umwelt subjektiv gefärbt sein können, oder aber durch den Figurendialog thematisiert und evoziert wird.« (Nünning 2009: 45) Ausführlicher zur literaturwissenschaftlichen Raumanalyse siehe Frank (2017).

Orten herstellen, um den Handlungsraum, d.h. die filmische Topologie, zu konstruieren.

Exemplarisch für die Untersuchung filmischer Raumwahrnehmung seien noch folgende Aspekte in Erinnerung gebracht: Der Raum im Film entsteht und entfaltet sich in erster Linie durch Montage und die Bewegung der Kamera. Aber auch Aspekte der Bildkomposition sind wichtig: Mit Blick auf den modalen Raum, d.h. den dargestellten filmischen Raum, stellt sich nach oben getroffener Unterscheidung zwischen Topographie und Topologie die Frage, welche Rolle der Raum außerhalb der Bildgrenze (*hors cadre*) innerhalb einer Einstellung spielt. Im Zusammenhang mit den Bildgrenzen sowohl eines offenen als auch eines geschlossenen Raums können »gebaute Bilder« (vgl. Diekmann 2020: 118), in denen Fenster, Türen und Ähnliches zu *frames within the frame* werden, eine besondere Funktion haben. Die Aufnahmedistanz der Kamera zum gezeigten Geschehen ist relevant, da z.B. Nahaufnahmen die Möglichkeiten der Raumwahrnehmung durch die Zuschauenden massiv einschränken. Auch der Einsatz von Licht (z.B. gleichmäßig hell ausgeleuchtet vs. dramatische Lichtführung) ist entscheidend für die Raumwahrnehmung.

Bevor wir uns konkret den beiden *Schloß*-Adaptionen zuwenden, noch zwei Vorbemerkungen zu einer allgemeinen Einordnung der Filme. Für beide hier zu untersuchenden Spielfilme lässt sich mit den im STUDIENHANDBUCH FILMANALYSE aufgeführten Kategorien eine Zuordnung zum Chronotopos der geschlossenen Raum-Zeit-Struktur vornehmen. Dieser zeichnet sich aus durch eine »Konzentration von Raum und Zeit, den eng begrenzten, den geschlossenen Raum und die gedrängte Zeit« (Beil/Kühnel/Neuhaus 2016: 281). In diese Chronotopos-Rubrik fallen Filme wie Hitchcocks *ROPE* mit nur einem Handlungsort, aber auch Filme, die ausschließlich auf einer Insel oder z.B. in einer (Western-)Stadt oder während eines Wochenendes auf dem Lande spielen. Zur geschlossenen Raum-Zeit-Struktur gehört die Folge von Ankunft und Abreise: »Die Ankunft am Ort der Handlung steht zu Beginn, die Abreise am Ende der Handlung.« (Ebd. 285) Wie noch zu sehen sein wird, deuten aber die beiden untersuchten *Schloß*-Adaptionen den Aspekt der Abreise recht unterschiedlich aus.

Der Örtlichkeit kann darüber hinaus Akteurialität zugesprochen werden. Dabei erstreckt sich das Spektrum

»von einer diffusen (TWIN PEAKS, US 1991, Lynch [...]) zu einer konkreten Einflussnahme der Handlungsumgebungen auf das Geschehen (SOLARIS, SU 1972, Tarkovsky) und von intransparenten Aktivitäten ([...] THE SHINING, US 1980, Kubrick), zu manifesten Attacken [...] (CUBE, CA 1997, Natali)« (Diekmann 2020: 122).

Zur Idee des Chronotopos der geschlossenen Raum-Zeit-Struktur passen Überlegungen zum Genre der verfilmten Dörfer von Alexandra Ludewig. Sie behandelt zwar nicht die *Schloß*-Adaptionen, ihre Erkenntnisse zu Filmen, die sich kritisch mit dem

Mikrokosmos Dorf auseinandersetzen, lassen sich aber durchaus mit den Filmen von Noelte und Haneke zusammendenken, denn für Ludewig ist eine prototypische filmische Dorftopologie darin zu sehen, dass das Dorf – wie es etwa in Edgar Reitz' HEIMAT-Saga erscheint – als »ein Ort der ethnischen Homogenität, wo Außenstehende keine Chance haben und ihr Schicksal nicht von Interesse ist« (Ludewig 2019: 277), dargestellt wird. Für unseren Kontext sei noch speziell auf Michael Hanekes DAS WEIßE BAND. EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE verwiesen. Man kann diesen Film aus dem Jahr 2009 durchaus als radikale Zuspitzung der bereits im SCHLOSS angelegten Dorfgeschichte sehen. Ludewig sieht in Hanekes Film »das Dorf als Bollwerk von Disziplin, Ordnung und Arbeit gegen Abweichung, Emanzipation und jegliche Veränderung« (ebd.: 278) in Szene gesetzt. Und: »[D]ie gängige Vorstellung von der rechtschaffenen Landbevölkerung, die in der Dorfgemeinschaft die ideale Symbiose von Natur und Kultur gewählt hat, [wird] hier jedoch grundlegend infrage gestellt.« (Ebd.)

Als typisch für die Darstellung des Dorfes im Film sieht Ludewig eng gefasste Bilder mit symbolischen Grenzen, Sperren, Schranken, Wänden, Mauern und Zäunen. Die ideologische Gleichschaltung ist ihrer Meinung nach durch das Radio repräsentiert (vgl. ebd.: 279), ein Gerät, das auch in Hanekes SCHLOSS eine Rolle spielt, wie wir noch sehen werden.

## **NOELTES UND HANEKES SCHLOß: INTERPRETATION UNTER DEM VORZEICHEN VON RAUMASPEKTEN**

### **Die Exposition**

#### **Die Exposition in Kafkas *Das Schloß***

»Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt, und blickte in die scheinbare Leere empor. Dann gieng er ein Nachtlager suchen« (KKAS 7).

In Kafkas Text kommt K. danach in einem Wirtshaus an, trifft dort aber auf Widerstand, da er laut Schwarzer, dem Sohn des Kastellans, eine »gräfliche Erlaubnis« benötige, um im Dorf zu übernachten, denn: »Dieses Dorf ist im Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloß.« (KKAS 8)

K. gibt zunächst vor, nichts von der Existenz eines Schlosses zu wissen. Erst nachdem er die Decke seines Schlafplatzes über sich gezogen hat, behauptet er, der Landvermesser zu sein, der in gräflichem Auftrag angereist ist. Während Schwarzer zunächst mit dem Schloß telefoniert und dann auf Rückruf wartet, haben wir Innensicht in einen ängstlichen K.: »Einen Augenblick dachte K., alles, Schwarzer, Bauern, Wirt und Wirtin würden sich auf ihn stürzen, um wenigstens dem ersten Ansturm auszuweichen verkroch er sich ganz unter die Decke [...].« (KKAS 12) Als dann ein zweiter Rückruf doch noch die Bestätigung der Angaben K.s vom Schloß bringt, wirkt K. erstaunt: »K. horchte auf. Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt.« (Ebd.)

Wie bereits zuvor ausgeführt, haben solche Textstellen dazu beigetragen, dass sowohl die Berufsangabe K.s als auch seine generelle Verlässlichkeit als Fokalisierungsinstanz in Zweifel gezogen werden.

Bereits an der filmischen Umsetzung dieser Exposition der Geschichte lassen sich deutliche Unterschiede zwischen Noeltes und Hanekes interpretatorischen Ansätzen zeigen.

## Die Exposition in Noeltes DAS SCHLOß

Beim Auftakt seines Filmes arbeitet Noelte, der für Drehbuch und Regie verantwortlich ist, mit extradiegetischer Musik.<sup>8</sup> Die *opening credits* laufen ab, während man in Totalen eine Person sieht, die sich durch eine Schneelandschaft in diffusem Dämmerlicht bewegt. Das Schloß ist von der ersten Einstellung an mehrfach deutlich erkennbar (vgl. Abb. 2a), Noelte zeigt »a 18th century middle European castle with twin towers« (Hines 1987: 159)<sup>9</sup>, *over-shoulder-shots* kommen zum Einsatz, um z.B. einen Blick auf das Dorf zu werfen. Die dargestellte Landschaft wirkt realistisch. Reinhard Kargl konstatiert für diese Szene: »Der Zuschauer weiß sofort, dass die Handlung in dem kleinen Dorf spielen wird und auch die geographischen Eckpunkte, nämlich die Kirche, der Brückenhof und letztlich das über allem thronende Schloss werden zu Beginn festgelegt.« (Kargl 2006: 110)

Die Musik endet mit dem Eintritt der Person in ein Gasthaus.<sup>10</sup> Der Kontrast zwischen der dunklen Welt draußen und der hellen Wirtsstube ist auffällig. K. und die

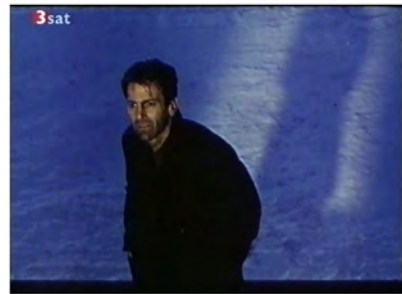
8 Online abrufbar unter <https://www.filmportal.de/node/20259/video/1668292>.

9 Es handelt sich um Schloss Bertholdstein in der Steiermark (vgl. Rezension »K. im Kalk«).

10 Damianos Grammatikopoulos betont, dass der Film nicht zeige, wie K. durch die Tür des Wirtshauses tritt: »Man hört zwar im Hintergrund die Bewegung der Tür – ein Indiz, dass K. gerade in den Raum eindringt –, der Film zeigt aber keine visuelle Grenzüberschreitung.« (Grammatikopoulos 2019: 135) Dies erscheint ihm umso erstaunlicher, weil: »Im Gegensatz zum Beginn des Filmes, wo das Durchschreiten der Türöffnung nicht sichtbar

anderen Personen werden im Bildraum klar voneinander getrennt (vgl. Abb. 1a). K. schleppt sich auf Anordnung des Wirtes zum Dachboden, um einen Strohsack zu holen, öffnet aber seltsamerweise zunächst eine Tür im ersten Stock. Seine Aufgabe war vom Wirt klar formuliert: Man fragt sich, ist K. unkonzentriert, ungeschickt oder einfach nur neugierig, wenn er ein fremdes Zimmer betritt? K. agiert sehr langsam, er wirkt gequält, er schafft es nicht, sich zur Ruhe zu legen.<sup>11</sup> Im Umgang mit Schwarzer wird er für die Zuschauenden als Lügner entlarvt, da er fragt, ob es denn hier ein Schloss gäbe, obwohl wir bereits mittels eines *over-shoulder-shots* zuvor das Schloß mit ihm gesehen haben. Entsprechend lachen auch die anderen Gäste des Wirtshauses leise über seine Reaktion. Während des Gesprächs, ob er zu Recht im Wirtshaus verweile, macht er sich bereits freiwillig auf den Weg zur Ausgangstür, um den Ort zu verlassen. Seine Behauptung, dass er Landvermesser sei, wirkt dadurch wie eine verzweifelte Lüge oder zumindest wie ein hilfloser Versuch der Konfliktvermeidung im Umgang mit den Ortsansässigen. K. verlässt das Wirtshaus, wird dann aber umgehend von Schwarzer aus der Dunkelheit vor der Tür zurückgeholt, nachdem sich sein Status als Landvermesser durch ein Telefonat mit dem Schloß bestätigt hat (vgl. Abb. 1b).

*Abb. 1a und 1b: K. im Gasthaus beim Versuch, eine Schlafstelle auf dem Boden einzunehmen und K. vor der Tür des Wirtshauses, bevor Schwarzer ihn zurückruft.*



wird, richtet sich der Kamerablick im Verlauf des Filmes kontinuierlich auf die Akteure oder schwenkt zu ihnen, wenn sie durch Türöffnungen schreiten.« (Ebd.: 137) Was Grammatikopoulos mit dieser Beobachtung bezweckt, wird erst im Vergleich mit der entsprechenden Stelle in Hanekes Film deutlich (vgl. Fußnote 15).

11 Eberhard Sauer mann sieht K. auch aufgrund dieser Eröffnungssequenz als »einen von vornherein Gebrochenen und Ausgestoßenen, unschuldig Vereinsamten, mitleiderweckenden Dahinvegetierenden« (Sauer mann 2008: 227).

## Die Exposition in Hanekes DAS SCHLOSS

Haneke, der für Drehbuch und Film verantwortlich ist, hat sich im Interview ausführlich über seinen Film geäußert – und auch über seine Haltung zu Noeltes Film:

»Ich hatte die Verfilmung des Romans von Rudolf Noelte aus dem Jahr 1968 gesehen [...] und fand sie furchtbar. Noelte, ein großartiger Theaterregisseur, hatte vom Film keine Ahnung. Und in dieser Adaption hat er die Fehler gleich im Dutzend gemacht, wie zum Beispiel den, das Schloß zu zeigen. Da funktioniert aber auch gar nichts in seinem Film, und ich dachte mir, das kann ich vielleicht besser.« (Cieutat/Rouyer 2013: 140)

*Abb. 2a und 2b: Gegenüberstellung der Schloß-Visualisierungen bei Noelte und Haneke.*



Auch über die generellen Möglichkeiten von Adaptionen literarischer Werke im Medium Film hat Haneke nachgedacht: »Wenn es gelingt, zwanzig Prozent des literarischen Reichtums der Vorlage in den Film zu übertragen, ist das schon toll!« Aber: »Bei Kafka ist alles wesentlich, da ist die Auswahl noch komplizierter.« (Ebd.: 141) Prinzipiell war es Haneke ein Anliegen, mit seinem Film »Kafka so treu wie möglich zu bleiben« (ebd.).

Haneke beginnt seinen Film mit dem Fragment einer Karte, auf der eine Siedlung zwischen Hügeln ohne Schloß zu sehen ist. Ein extradiegetischer Schriftzug kündigt an: »Das Schloss« (vgl. Abb. 2b), »nach dem Prosafragment von Franz Kafka« und »Ein Film von Michael Haneke«. Die Karte stellt sich im Folgenden als Teil der filmischen Diegese heraus: Sie hängt innen an einer Wirtshaustür, durch die K. nun tritt.<sup>12</sup> Der Status der Musik, die von Anfang an zu hören ist, bleibt zunächst

12 Alexander Schlicker misst dieser Szene große metafilmische Bedeutung zu: »Die Tür visualisiert im übertragenen Sinne den Medienwechsel von der Literatur zum Film, da die Öffnung der Tür an das Aufschlagen eines Buches erinnert.« (Schlicker 2013: 11)

unklar.<sup>13</sup> Beim Eintritt K.s stellt sich die Musik durch das Abschalten eines Radiogeräts durch den Wirt als eine diegetische heraus.<sup>14</sup> Bereits in den ersten Minuten des Films setzt Haneke somit den Grundton für diese Adaption, die ihren Status als erzählte Geschichte immer wieder sichtbar werden lässt.

Noch vor dem Eintritt K.s in das Wirtshaus<sup>15</sup> startet ein extradiegetischer *voice-over*. Dieser wird später sogar die Figurenrede des Wirts übertönen, sodass wir daran gehindert werden, den genauen Wortlaut seiner Antwort auf K.s Frage zu hören. Vom Handlungsort sehen wir zunächst nur Details: den oberen Teil einer Garderobe mit Mänteln und Hüten, die Hand des Wirtes, der das Radio ausschaltet, und den unteren, linken Teil eines Fensterkreuzes, in dem noch eine gefährlich spitze Glasscherbe steckt und der den Blick auf einige Bier- und Schnapsgläser auf einem Tisch freigibt. Erst dann kommt der Wirt selbst ins Bild.

*Abb. 3a und 3b: K. macht es sich bequem in der Wirtsstube und K.s Blick von seiner Schlafstelle auf den Schankraum.*



Es gelingt K. wesentlich schneller als seinem Pendant bei Noelte, einen Schlafplatz einzunehmen (vgl. Abb. 3a). Mittels seines *point-of-views* sieht man jetzt erst die Wirtsstube und die darin befindlichen Personen (vgl. Abb. 3b). Nach einem Schwarzbild wird K. unsanft geweckt. Auch er fragt Schwarzer, wie K. bei Noelte, ob denn hier ein Schloss sei. Seine Unwissenheit erscheint aber weniger zweifelhaft als die von Noeltes K., da die Zuschauenden noch keine Gelegenheit hatten, einen Blick auf

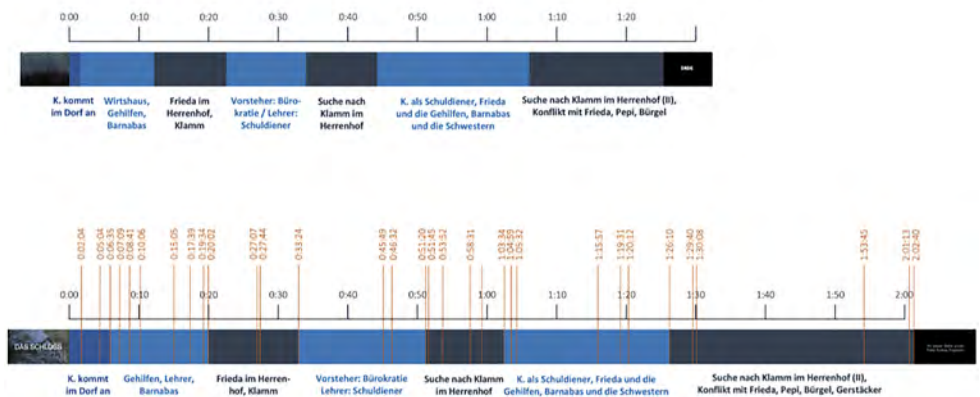
13 Zwar kann man bei genauerem Hinhören feststellen, dass die Musik mit einem leisen Stimmengewirr durchmischt ist, inwieweit dies allen Rezipient\*innen beim ersten (Sehen und) Hören auffällt, ist jedoch ungewiss.

14 Der Radioapparat, ein Objekt, das in Kafkas Text nicht vorkommt, spielt auch eine wichtige Rolle für die zeitliche Einordnung des Geschehens.

15 Hier können die Zuschauenden, im Gegensatz zu Noeltes Film, K. dabei sehen, wie er durch die Tür ins Wirtshaus eintritt, ein Fakt, dem Grammatikopoulos große Bedeutung beimisst: »Der Eintritt K.s symbolisiert dabei sowohl den Eintritt in einen filmischen Raum – das Wirtshaus – als auch in die Welt der Geschichte.« (Grammatikopoulos 2019: 136)

die Welt außerhalb der Wirtsstube zu werfen.<sup>16</sup> Nachdem K. behauptet hat, Landvermesser zu sein, ist seine Reaktion auf Schwarzers Telefonate<sup>17</sup> nicht zu sehen, da er mit dem Rücken zum Geschehen auf der Ofenbank liegen bleibt. Sein Verhalten erscheint souveräner als das der Figur K. bei Noelte. Die Bestätigung, dass K. der Landvermesser ist, erhält man nicht nur von Schwarzer, sondern auch von der Off-Stimme. Es folgt abschließend ein weiteres Schwarzbild. Diese filmische Ausgestaltung der Geschichte verstärkt zunächst den Eindruck, dass K. tatsächlich der ist, für den er sich ausgibt, der mit dem Originaltext identische *voice-over*: »Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt.« (KKAS 12) arbeitet diesem Eindruck aber wieder entgegen.

*Abb. 4a und 4b: Vergleichende Gegenüberstellung des Aufbaus der beiden Schloß-Adaptionen. Oben Noeltes (1968), unten Hanekes Film (1997), der durch die Verwendung der Schwarzbilder, hier rot markiert, alle größeren Erzähleinheiten, v.a. zu Beginn des Films, in kleine zerlegt.*



Die Schwarzbilder werden für Hanekes Film zum wichtigsten Mittel, um die Handlung zu strukturieren. 31 Schwarzbilder teilen den Film in 32 unterschiedlich lange Szenen ein und führen zu einer regelrechten Zerstückelung. Die Zuschauer werden durch die meist an überraschenden Stellen eingesetzten Schwarzbilder aus der filmischen Illusion gerissen, der narrative Rhythmus wird gestört: Es handelt sich somit um einen Verfremdungs- und Desorientierungseffekt. Haneke gesteht selbst ein, dass die Schwarzbilder dazu dienen, »den Eindruck des Fragmentarischen zu

16 Die Welt außerhalb der Gebäude des Dorfes bleibt für die Zuschauer während des gesamten Films rätselhaft. Reinhard Kargl stellt fest, dass der Film »keine konkrete räumliche Orientierung« (Kargl 2006: 109) ermögliche.

17 Tatsächlich telefoniert Schwarzer hier zweimal: Zuerst erhält er die Auskunft vom Schloß, dass kein Landvermesser erwartet werde. Erst ein Rückruf bestätigt dann K.s Angaben.



erhöhen« (Cieutat/Rouyer 2013: 141). Sie sind für ihn ein »musikalisches Element« (ebd.), das man im Sinne einer Atempause verstehen könnte, denn die Dauer eines Schwarzbildes hängt »von der Länge und dem Gewicht der Szene davor ab« (ebd.).

Neben den Schwarzbildern ist der *voice-over* ein wichtiges Gestaltungsmittel: »Im *Schloß* zwingt der Erzähler allem seinen Rhythmus auf und organisiert auch die Dialoge: Er beschreibt die Situation und erteilt den Figuren das Wort.«<sup>18</sup> (Ebd.) Ein *voice-over* gilt immer noch als ein Notbehelf im Film, da dieses erzählerische Mittel der Literatur entlehnt ist und während seines Einsatzes nicht auf die Macht der Bilder, sondern auf die der Sprache vertraut wird. Was die Bildsprache in Hanekes Film betrifft, haben Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier festgestellt, dass das Kameraverhalten eine räumliche Orientierung der Zuschauenden verhindere,

»indem es die Bildausschnitte klein hält, auf *establishing shots* und Totalen verzichtet und vorwiegend mit nahen, ausschnitthaften Einstellungen und Großaufnahmen arbeitet. Die Innenräume sind zumeist zu dunkel ausgeleuchtet, um vollständig erfasst werden zu können, zudem werden die Relationen der gezeigten Raumausschnitte zueinander oft nicht klar. Die wenigen Außenaufnahmen wirken undurchdringlich durch den Schneesturm und die Dunkelheit.« (Kaul/Palmier 2018: 61)

Haneke selbst betont darüber hinaus, dass die Kamera immer bei K. bleibe, weil er die Zuschauenden repräsentiere: »Um diese Überlegung auf die Spitze zu treiben, hätte man mit subjektiver Kamera drehen können. Aber das wäre wohl zu platt gewesen.« (Cieutat/Rouyer 2013: 146)

## **K. auf dem Weg zum Schloß bei Noelte und bei Haneke**

Noelte lotet das Schauerpotential der von ihm dargestellten Welt immer wieder aus, so z.B. wenn er K. am Morgen nach seiner Ankunft zeigt. Die Wanderung Richtung Schloß über den Friedhof kann als Vorausdeutung auf K.s Schicksal gesehen werden, weil dort seine Geschichte enden wird. Noelte verwendet ungewöhnliche Bilder: Zu sehen sind zunächst Detailaufnahmen von schiefstehenden Kreuzen im Gegenlicht der morgendlichen Sonne (vgl. Abb. 5b). Generell sind die Einstellungen bei Noelte oft dominiert von Schrägen und Begrenzungen, wie z.B. Zäunen oder Türen. Im Falle

---

18 Wie wichtig Haneke der *voice-over* ist, kann man besser ermessen, wenn man die auf das obige Zitat folgenden Ausführungen des Regisseurs berücksichtigt: »Ganz konkret haben wir die Off-Stimme erst nach dem Dreh hinzugefügt. Aber ich habe den gesprochenen Text vorher schon für mich aufgenommen, um die Zeit stoppen zu können, wann wer was sagen muß. Das war für die Darsteller ziemlich mühsam, aber das schien mir die einzige Möglichkeit, Kafka so treu wie möglich zu bleiben.« (Cieutat/Rouyer 2013: 141)

des Friedhofszauns, an dem K. vorbeigeht, schließt dieser mit bedrohlichen Metallspitzen ab (vgl. Abb. 5a). Obwohl das Schloß immer in greifbarer Nähe zu sehen ist, zieht es K. doch ins Dorf zurück. Zunächst ist seine Umkehr noch motiviert durch den Ruf des Fuhrmanns Gerstäcker, der aber vor ihm, als K. das Ziel seiner Wanderung nennt, demonstrativ die Tür im Zaun zu seinem Grundstück schließt. Man würde erwarten, dass K. danach seine Wanderung zum Schloß fortsetzt, aber er geht stattdessen mysteriöserweise immer weiter ins Dorf zurück. Er fühlt sich angezogen von einem Fenster, durch das er starrt, um gleich darauf uneingeladen ein ihm fremdes Haus zu betreten. K. wirkt wie in Trance, wenn er, trotz der Anwesenheit einer stillenden Mutter und zweier nackter Männer in einem Badezuber, keine Hemmungen verspürt, in die Privatsphäre der Bewohner\*innen einzudringen. Letztlich wird er gewaltsam von den beiden Männern aus dem Haus geworfen. Begleitet werden diese rätselhaften Szenen von einem altertümlichen, extradiegetischen Cembalo-Stück des Filmkomponisten Herbert Trantow. Es lässt sich festhalten, dass nicht nur die Dörfler sich gegenüber K. distanziert bis feindlich verhalten, auch der Handlungsraum scheint durch die filmische Inszenierung ein Eigenleben zu entwickeln und mit K. zu interagieren.

*Abb. 5a und 5b: K. auf dem Weg zum Schloß: Bildliche Anklänge an die Gothic-Tradition.*



Vergleichbares ist bei Haneke nicht zu finden, hier hat das Dorf keine Akteurialität. Auch lässt Haneke K. ganz anders agieren: K. macht sich erst nach dem Gespräch mit dem Lehrer auf den Weg zum Schloß. Dies ist eine positive Begegnung für K., weil ihm der Lehrer seine private Wohnadresse nennt und ihn somit zu sich einlädt. Nach einem Schwarzbild sehen wir mittels einer Querfahrt, wie K. sich mühsam von rechts nach links durch den tiefen Schnee arbeitet (vgl. Abb. 6). Das Ziel seines Weges liegt außerhalb der Bildgrenze. Ergänzend dazu erfährt man durch den *voice-over*, dass K. dem Schloß so nicht näherkommen wird. Ein Schwarzbild unterbricht K.s Wanderung. Die nächste Einstellung zeigt einen Schneeball, der ein Fenster trifft: Erst durch die folgenden Einstellungen wird klar, dass K. auf diese Weise auf sich

aufmerksam machen will, was ihm auch gelingt. Er bittet den Bewohner des Hauses um Einlass, welcher ihm wortlos gewährt wird. Haneke verwendet in diesen Szenen, wie im ganzen Film, keine extradiegetische Musik.<sup>19</sup>

Abb. 6: K. auf dem Weg zum Schloß.



## Das Ende

### Das Ende des Romans

Handlungsräume scheinen auf den ersten Blick am Ende von *Das Schloß* keine große Rolle zu spielen, da wir wenig über sie erfahren: Aus dem Privatkontor der Wirtin des Herrenhofs wird K. in den Flur verwiesen, wo er auf Gerstäcker trifft, der ihn unbedingt mit sich nehmen will. Gerstäcker ist bereit, auf alles, was K. will, einzugehen, damit dieser ihm folgt. Nachdem K. glaubt, Gerstäckers Absichten durchschaut zu haben, lässt er sich »durch die Finsternis führen« (KKAS 495). Der nächste und letzte Absatz des Romans vollzieht dann einen Sprung in die Stube in Gerstäckers Hütte, in der K. auf dessen Mutter trifft. Der Roman endet mitten im Satz mit den Worten: »Sie reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niederzusetzen, mühsam sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehen, aber was sie sagte« (ebd.).

---

19 Zitat von Haneke: »Kafka mit Musik ist für mich unvorstellbar!« (Cieutat/Rouyer 2013: 146)

## Das Ende des Films bei Noelte

Noelte versucht K.s Geschichte zu einem geordneten Ende zu bringen, indem er K.s Schicksal zeigt. Ausgangspunkt ist erneut der Herrenhof. In einem Zimmer trifft K. auf den Beamten Erlanger, der ihm wortreich auseinandersetzt, dass der hohe Beamte Klamm unzufrieden ist, weil Frieda nicht mehr im Ausschank arbeitet und dass K. Sorge dafür tragen müsse, dass sie zurück in den Ausschank kommt. Der Monolog Erlangers ist immer in gleicher Lautstärke omnipräsent zu hören, obwohl sich die Figur von Raum zu Raum bewegt. K. versucht mit Erlanger auf dem Weg durch das Wirtshaus Schritt zu halten. Eine symbolisch zu verstehende Schwingtür fällt K. dabei beinahe ins Gesicht. Der Beamte steigt zuletzt vor dem Haus in einen Schlitten, dem K. hinterherläuft (vgl. Abb. 7a). Die Kamera verlässt im Gegensatz zu K. das Gelände des Herrenhofs nicht, sondern sie verharrt plötzlich an einem Punkt und schwenkt lediglich dem Schlitten noch ein Stück weit nach, bis sie in einer Einstellung einfriert. Der Schlitten und K. verlieren sich jenseits der Grundstücksmauer erst im Zwielflicht und dann im Nebel, während die Türme des Schloßes im Bildhintergrund immer noch zu erkennen sind (vgl. Abb. 7b). Eine Zeitlang hört man weiterhin deutlich die Stimme des Beamten, bis dieser am Ende seines Monologs angekommen ist. Es schließen sich mehrere Schreie (»Halt!«) an, dann überrascht die Zuschauenden ein Schnitt mit anschließendem Reißschwenk auf einen Sargdeckel, auf den Erde fällt.

*Abb. 7a und 7b: K verfolgt den Schlitten aus dem Gelände des Herrenhofs und K.s Ende vor der Kulisse des Schloßes.*



Dieses Ende legt nahe, dass K. beim Versuch, sich im Gefolge des Schlittens Einlass ins Schloß zu verschaffen, zu Tode kam und dass wir nun seiner Beerdigung beiwohnen. Die Abreise im Chronotopos der geschlossenen Raum-Zeit-Struktur wird somit von Noelte als Übergang vom Leben zum Tod verstanden.

Fünf Personen, K.s Gehilfen, der Gemeindevorsteher, seine Frau und Barnabas, verlassen den Friedhof. Einer der Gehilfen kommt zurück, um Klamms Bestätigungsbrief ins offene Grab zu werfen, wie um damit jede Spur von K. zu tilgen. Die letzte

Einstellung zeigt den sich entfernenden Begräbniszug, das Dorf und – im Hintergrund, alles überwachend – das Schloß. Im *voice-over* ist die Stimme der Wirtin zu hören, die wie eine Personifikation der öffentlichen Meinung des Dorfes erscheint und fragt, ob K. wirklich gehofft habe, dass er ins Schloß gelangen könne. Weiter sagt sie: »Wie der Fuchs um den Hühnerstall ist der immer vor der<sup>20</sup> rumgeschlichen. Aber die Füchse waren drinnen und er war das Huhn. Der Herr Landvermesser.« Eine Schwarzblende beendet den Film. K. hat den Kampf gegen das Schloß verloren, ein Kampf, bei dem für ihn nie die Chance auf einen Sieg bestand.

### Das Ende des Films bei Haneke

K. befindet sich im Gespräch mit dem Schankmädchen Pepi im Herrenhof, die ihm schmeichelnd das Angebot macht, bei ihr und ihren Freundinnen zu bleiben, bis er eine andere Bleibe findet. Gerstäcker dringt in den Raum ein und nötigt K. handgreiflich dazu, mit ihm zu kommen. Nach einem Schwarzbild sieht man Gerstäcker und K. tief vermurmt durch die stürmische Nacht gehen (vgl. Abb. 8). Der Dialog zwischen beiden orientiert sich an Kafkas Text und wird abgelöst vom *voice-over*, das erzählt, man wäre bereits in Gerstäckers Haus, bei dessen Mutter. Dadurch, dass die Figuren aber weiterhin draußen unterwegs sind, entsteht eine Diskrepanz zwischen Bild- und Ton-Informationen. Für die letzten Sätze hält sich die Off-Stimme exakt an Kafkas Text und bricht folgerichtig auch mitten im Satz ab. Der Film endet mit der Schrifteinblendung »An dieser Stelle endet Franz Kafkas Fragment«.

Abb. 8: K. und Gerstäcker auf dem Weg ins Nichts.



20 Vermutlich ist mit »der« K.s Geliebte Frieda gemeint.

Das Ende bei Haneke ist mysteriös und führt den Zuschauenden medienreflexiv erneut, wie schon zu Beginn des Films, vor Augen, dass man eine Literaturadaption sieht. Haneke selbst sagt über den Schluss, es sei »das Ende, das den Text respektiert« (Cieutat/Rouyer 2013: 146). Im Hinblick auf den Chronotopos der geschlossenen Raum-Zeit-Struktur ist die Abreise hier weniger auf K. als auf die Zuschauenden zu beziehen, die aus der Filmwelt gerissen werden. Sie sind gezwungen, K. zu verlassen, ohne Genaueres über sein weiteres Schicksal in Erfahrung bringen zu können.

## FAZIT

Bei Noelte führt K. einen vergeblichen Kampf gegen einen übermächtigen Gegner, das Schloß. Er bewegt sich durch eine absurde, verwirrende, labyrinthische Welt. Das Dorf wirkt wie eine Örtlichkeit, die ein Eigenleben führt. K. ist ein Opfer dieser Welt, er stirbt am Ende unter ungeklärten Umständen, aber niemand vermisst ihn ernstlich. Die Welt dreht sich weiter, die Gehilfen spielen sogar nach seinem Tod ausgelassen im Schnee.

Bei Haneke erscheint K.s Gegner harmloser, die Welt ist weniger überzeichnet, wenn sie auch im Ganzen dunkler wirkt, was aber durchaus realistisch im Einklang mit der Jahres- bzw. der Tageszeit der Handlung ist. Hanekes Wunsch war es, K.s Geschichte als eine zu inszenieren, mit der sich die Zuschauenden identifizieren können. Gezeigt wird ein Dorf, »das noch in fünfzig Jahren genauso dastehen könnte« (Cieutat/Rouyer 2013: 146).<sup>21</sup> K. ist in der Tradition der filmischen Dorfgeschichten ein Akteur, der aufgrund seiner Fremdheit im Dorf nicht vorankommt, er steht sich aber auch selbst im Weg: »K. ist zu sehr mit sich selbst, seinem Streben nach Aufnahme im Schloss, beschäftigt, so dass ihm die Offenheit für andere Lösungsmöglichkeiten fehlt.« (Knauß 2008: 152) Am Ende des Films gibt es kein definitives Scheitern K.s.

Bei Stefanie Knauß findet sich für den Vergleich der beiden K.-Figuren ein treffender Schlusssatz: »Während bei Noelte also der Aspekt des sinnlosen Kampfes gegen die Bürokratie, gegen das Leben betont wird, tritt bei Haneke mehr die Fremdheit K.s im Dorf, in der Welt des Schlosses in den Vordergrund.« (Ebd.: 144) Beide Filme arbeiten also spezifische Interpretationen heraus, die rezeptionsgeschichtlich in nahezu klassischer Weise mit dem Roman Kafkas verbunden sind – wobei Noelte an

---

21 Nur die Transportmittel ermöglichen laut Haneke eine zeitliche Einordnung: Pferdeschlitzen wären aufgrund der gewünschten Textnähe nötig, wären aber so selten wie möglich im Bild (vgl. Cieutat/Rouyer 2013: 146). Man kann aber durchaus darüber hinaus auch auf das altmodische Radio verweisen, das bereits ganz zu Beginn des Films zu sehen ist und das dem von Haneke intendierten Eindruck von Zeitlosigkeit entgegenwirkt.

einer Übersetzung des Stoffes in einen auch ›literaturunabhängigen‹ Spielfilm, den man möglicherweise gar ohne Wissen um den Text rezipieren könnte, interessiert zu sein scheint, Haneke hingegen in medienreflexiver Weise die Bezugnahmen auf das Textfragment zu einem wesentlichen Faktor seiner Verfilmung macht.

## LITERATUR

- Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian (2016): Studienhandbuch Film-analyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms. 2., aktualisierte Auflage. Paderborn: Fink.
- Cieutat, Michel/Rouyer, Philippe (2013): Haneke über Haneke. Köln: Alexander Verlag.
- Corkhill, Alan (2011): »Überlegungen zur Raumvermessung in Franz Kafkas *Das Schloss*«, in: Franz-Josef Deiters/Axel Fliethmann/Christiane Weller (Hg.): Groteske Moderne – Moderne Groteske. Festschrift für Philip Thomson. St. Ingbert: Röhrig, S. 175-187.
- Diekmann, Stefanie (2020): »Architektur/Raumgestaltung«, in: Malte Hagener/Volker Pantenburg (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer, S. 111-130.
- Engel, Manfred (2013): »Franz Kafka: *Das Schloss*«, in: Ralf Bogner/Manfred Leber (Hg.): Klassiker Neu-Lektüren. Saarbrücken: Universaar, S. 177-195.
- Frahm, Laura (2010): Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen. Bielefeld: transcript.
- Frank, Caroline (2017): Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps *Der Turm*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Grammatikopoulos, Damianos (2019): »Intermediale Schwellenmotive in Film- und Comic-Adaptionen von Kafkas *Das Schloss*«, in: The German Quarterly 92:2, S. 128-147.
- Hennig, Matthias (2020): »Labyrinth und Netz. Stadtmodelle, Stadtmetaphern«, in: Katia Harbrecht/Karen Struve/Elena Tüting/Gisela Febel (Hg.): Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film. Bielefeld: transcript, S. 53-71.
- Hines, Thomas (1987): »The Trouble with Ambiguity. Franz Kafka's Novels *The Trial* and *The Castle* into Film«, in: Douglas Radcliff-Umstead (Hg.): Transformations. From Literature to Film. Proceedings of the 5. International Conference on Film of Kent State University, April 7, 8, 1987. Kent, Ohio: Kent State Univ., S. 156-164.
- »K. im Kalk« (1968), in: Der Spiegel 10 (03.03.1968). <https://www.spiegel.de/kultur/k-im-kalk-a-c38e3e53-0002-0001-0000-000046135824>
- Kargl, Reinhard (2006): Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

- Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre (2018): Michael Haneke. Einführung in seine Filme und seine Ästhetik. Paderborn: Fink.
- Knauß, Stefanie (2012): »Vom Fremdsein, der Befremdlichkeit und der Einsamkeit. DAS SCHLOSS von Michael Haneke«, in: Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. 3., erw. und verb. Aufl. Marburg: Schüren, S. 133-154.
- Ludewig, Alexandra (2019): »Verfilmte Dörfer«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 276-285.
- Müller, Michael (2008): »Das Schloß«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 518-529.
- Nünning, Ansgar (2009): »Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven«, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, S. 33-52.
- Sauermann, Eberhard (2008): »Kafkas Roman *Das Schloß* in den Verfilmungen von Noelte/Schell und Haneke«, in: Stefan Neuhaus (Hg.): Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 215-238.
- Schlicker, Alexander: »Ein (Fernseh)Auteur und seine Blickregime: Zu Formen impliziter Filmtheorie und Autorkonstruktion in Hanekes Verfilmung von Kafkas Romanfragment *Das Schloss*«, in: Medienobservationen. Hrsg. v. Oliver Jahraus, Stephan Packard u. Bernd Scheffer. <https://www.medienobservationen.de/2013/schlicker-hanekes-verfilmung-kafka/>
- Schmitz-Emans, Monika (2010): Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck.
- Ulyot, Jonathan (2010): »Kafka's Grail Castle«, in: The German Quarterly 83:4, S. 431-448.

## FILME

DAS SCHLOß (1968) (DE, R: Rudolf Noelte)

DAS SCHLOSS (1997) (AT, R: Michael Haneke)





## Kafka in Liberec

---

JAROSLAV RUDIŠ

In Liberec, im einstigen Reichenberg, hatte ich mal eine Tante, Tante Kafková. Eigentlich war sie meine Großtante, doch trotzdem nannte ich sie Tante.

Tante Kafková wohnte in einem alten Mehrfamilienhaus. Als junge Frau kam sie nach Liberec erst nach dem Zweiten Krieg, mit ihrem Mann, Herrn Kafka. Herr Kafka und meine Tante waren nicht lange zusammen. Die Ehe wurde schnell geschieden und ich kann mich nicht erinnern, ob ich Herrn Kafka überhaupt kennengelernt habe, wahrscheinlich nicht. Niemand sprach über ihn. Man hat ihn ausgeblendet.

Tante Kafková hat schnell wieder geheiratet und doch ist ihr der Name Kafková geblieben. Ein Geheimnis. Eines der vielen Geheimnisse, die sich in meiner Familie und in der Stadt Liberec verstecken.

Natürlich waren die Kafkas aus dem nordböhmischen Liberec nicht verwandt mit der Familie des weltberühmten Schriftstellers aus Prag. Als Nachname ist Kafka in Tschechien bis heute sehr verbreitet. Manchmal wird der Name auch Kavka geschrieben. Die Aussprache bleibt jedoch gleich. »Am Ende wird aus jedem Kavka ein Kafka und aus jedem Kafka ein Kavka«, sagt ein Freund von mir. Die Bedeutung bleibt auch gleich. Kavka ist ein Vogel. Eine Dohle, manchmal auch Turmkrähe genannt, die man allerdings sehr oft mit einem Raben oder einer Krähe verwechselt, mit einem Havran oder mit einer Vrána. Beide Vogelarten sind auch verbreitete tschechische Nachnamen.

Im riesigen Garten der Tante Kafková, die nicht weit von dem damals geschlossenen jüdischen Friedhof lebte, trafen sich alle Vögel: Dohlen, Raben und Krähen. Das Haus war sehr groß, fast wie ein Schloss. Mit meinem Bruder gingen wir oft in diesem Schloss verloren. Wir untersuchten den Keller. Wir untersuchten den Dachboden. Wir fanden alte Gläser, Flaschen und Konserven und deutschsprachige Bücher und Postkarten. Damals wussten wir nicht viel von der wechselvollen

Geschichte der Stadt und des Landes. Nicht viel von dem Krieg, dem Holocaust und der Vertreibung. Als Kinder wussten wir nur, dass alle Deutschen sehr böse waren.

Soweit ich weiß, hat meine Tante nicht viel gelesen. An die Bücher in der Wohnung kann ich mich nicht erinnern, nur an die Illustrierten auf dem Tisch im Wohnzimmer. Dass es mal einen Schriftsteller Franz Kafka in Prag gab, wusste sie mit Sicherheit nicht, so wie viele damals. Aus dem Land hat man nach 1945 nicht nur die Deutschen vertrieben, sondern auch die ganze deutschsprachige Kultur und Literatur, die in Böhmen entstanden ist. Egal, wer die Bücher geschrieben hatte, alle waren gleich schuld. Statt Deutsch wurde Russisch zur ersten Fremdsprache, die man in der Schule lernte. Erst viel später wurde mir klar, dass dies das versuchte Russifizieren des Landes war.

Tante Kafková war eine nette Dame. Eine Backexpertin. Eine Kuchen- und Strudel- und Tortenfrau, die manchmal von Wien erzählt hat, obwohl sie nie dort war. Oder doch? Sie lebte weiter mit ihrem zweiten Mann in diesem geheimnisvollen großen Schloss mit sehr vielen kleinen Zimmern in dieser geheimnisvollen großen Stadt Liberec, im einstigen Reichenberg, in der man an den alten Fassaden immer wieder die deutschen Anschriften aus der Vorkriegszeit sah, was mich schon als Kind faszinierte und mir ein wenig Angst machte. Denn das kannte ich aus dem tschechischsprachigen Böhmisches Paradies nicht.

Franz Kafka musste die Stadt gut kennen. Oft, wenn ich heute am Bahnhof bin, stelle ich es mir vor, wie er im Winter 1911 aus Prag mit dem Schnellzug nach Liberec kommt. Die Bahnreise über Mladá Boleslav und Turnov dauert genauso lange wie damals. Der Zug muss auch über die Berge klettern und viele Kurven ziehen.

In seinem Tagebuch beschreibt Kafka eine solche Fahrt nach Reichenberg. Und die Fahrgäste im Coupé. Ein Mann beschwert sich, dass der Zug zwar ein Schnellzug sei, aber das erkenne man nur daran, dass er teurer sei als ein Personenzug. Der andere Passagier liest die ganze Zeit Zeitungen, der nächste isst hastig Schinken, Brot und Würste. Und ein Mann trinkt viel Wein, den er sich bei einem Zwischenhalt gekauft hat. Vermutlich in Turnov, denn hier musste der Zug immer die Richtung und die Lokomotive wechseln. Noch vor kurzem konnte man sich in Turnov während des Aufenthalts am Bahnsteig in einem Buffet mit Bier, Wurst, Wein und Schnittchen eindecken.

Kafka würde Liberec wiedererkennen. Zum Glück wurde die Stadt im Krieg nicht zerstört und die Platten baute man vor allem am Stadtrand. Das mächtige Rathaus kann den kleinen Marktplatz ganz überschatten, so wie damals, als der Schriftsteller es beobachtete und niederschrieb. Die Wiener Straße heißt jetzt Moskevská, also Moskauer Straße, was viele Bürger der Stadt ärgert, denn im August 1968 haben die Sowjets auf dem Marktplatz neun Menschen erschossen. Die Straßenbahn fährt heute nicht mehr durch diese enge Gasse, die Strecke hat man verlegt. So fährt die »Elektrische« auch nicht durch die Schückerstraße, die jetzt Pražská, also Prager Straße,

heißt. Das Haus, wo früher das Hotel Eiche war, in dem Kafka untergebracht war, steht noch. Das vegetarische Restaurant, in dem er war, wie man dort erzählt, gibt es auch noch.

Natürlich konnte Kafka auch ins Theater gehen, in dem er gleich dreimal hintereinander war, wie es in seinem Tagebuch steht. Mittelweile kehrt dort auch die deutsche Sprache zurück. Wenn eine Oper aufgeführt wird, dann immer auch mit deutschen Untertiteln. Ins Theater kommen viele Zuschauer aus der nahen Oberlausitz.

Aus Reichenberg musste Kafka weiter mit der Eisenbahn nach Frýdlant v Čechách, nach Friedland in Böhmen. Oder nach Jablonec nad Nisou, nach Gablonz. Hier überall hielt Kafka offenbar auch Vorträge. Nicht über seine Literatur, sondern als Beamter der Arbeiter-Unfallversicherung. Kafka referierte über die versicherungs- und verwaltungstechnische Einteilung der Betriebe in verschiedene Gefahrenklassen. Da die Neueinteilung zugleich auch höhere Kosten für die Gewerbetreibenden verursachte, so tat er das zumeist vor einem Publikum, das, nun ja, not amused war. Wahrscheinlich kam ihm hier ein ähnlich eisiger Wind entgegengeweht wie dem Landvermesser K. bei all seinen Versuchen, das Schloss zu erreichen.

Möglicherweise klärte er das Fachpublikum auch noch darüber auf, wie man sich bei der Arbeit besser schützen kann, zum Beispiel bei der gefährlichen Bedienung einer Hobelmaschine. Darüber hat er sogar einen Beitrag verfasst: UNFALLVERHÜTUNGSMASSREGEL BEI HOLZHOBELMASCHINEN. Bebildert mit mehreren sehr realistischen Zeichnungen aller möglichen Unfälle. Wenn man es sieht und liest, versteht man gleich die Erzählung IN DER STRAFKOLONIE besser. Eine Hobelmaschine wirkt nicht weniger gefährlich als die Apparatur aus dieser Geschichte, die einem verurteilten Menschen das Urteil in den Körper einsticht, bis dieser, so zumindest die Funktion des Apparats, stirbt.

Liberec ist eine nebelige Stadt. Das hängt mit der geographischen Lage zusammen. Liberec liegt in einem tiefen Tal. So bleiben die Wolken im Tal hängen. »Wenn es nicht regnet, dann kommt der Regen. Wenn es nicht schneit, dann kommt der Schnee«, wie man hier sagt. Ja, auf dem Hausberg Ještěd kann es manchmal auch im Hochsommer passieren, so wie im Isergebirge und Riesengebirge, so wie es auch Kafka in seinem verschneiten Roman DAS SCHLOSS schildert.

Ein Spaziergang durch Liberec kann genauso spannend sein wie die Lektüre dieses Buches. Auch in Liberec steht natürlich ein Schloss. Doch wo in Böhmen gibt es in einer Stadt, egal wie groß sie auch sein mag, nicht ein Schloss, eine Burg oder zumindest eine winzige Burgruine? An vielen Orten in Böhmen glaubt man, dass es ihr Schloss war, das Kafka inspiriert hat. Vor allem in Frýdlant. Und in Prag sowieso.

In den steilen Gassen von Liberec geht man schnell verloren, so wie auch in Kafkas Schneeroman und in der nicht immer leichten deutsch-tschechischen Geschichte des Landes. Der Schnee, der dem Landvermesser K. den Weg zum Schloss, ja, fast

jeden Schritt schwer, ja, fast unmöglich macht, wiegt schwer wie ein Gang durch die Geschichte.

Liberec war die deutschsprachige Metropole von Böhmen. Eine reiche und moderne Stadt. Die Textilindustrie blühte, die Glasindustrie auch, die Reichenberger Zeitung hat man bis nach Prag gelesen, das Stadttheater war auch im ganzen Land bekannt und lockte Stars des deutschsprachigen Theaters hierher. Doch es haben in der Stadt auch viele tschechischsprachige Böhmen gelebt. Und neben Protestanten und Katholiken auch viele Juden. Leider war Reichenberg kurz vor dem Zweiten Krieg auch eine sehr düstere Stadt, in der die Anhänger von Konrad Henlein, dem Wortführer der radikalen Sudetendeutschen Partei, immer mehr das Sagen hatten. Nach dem Münchner Abkommen 1938 haben die Nationalsozialisten die Tschechen vertrieben und die alte Synagoge abgebrannt. Im Haus gleich gegenüber war dann der Sitz der Gestapo. Nach dem Krieg folgte dann die tschechische Rache und Vertreibung.

Heute steht an dem Ort der Synagoge die neue Bibliothek, deren Teil eine kleine Synagoge beherbergt. Ein Bau der tschechisch-deutschen Versöhnung, in dem man Kafka nicht nur auf Tschechisch, sondern auch auf Deutsch lesen kann.

Schade, dass der zweite Mann der Tante Kafková den Text UNFALLVERHÜTUNGSMASSREGEL BEI HOLZHOBELMASCHINEN nicht gelesen hat. Im Sägewerk hat er zwei Finger verloren, so wie viele, die im Sägewerk gearbeitet haben und heute noch arbeiten. Vielleicht sollte man den Text ins Tschechische übersetzen, verlegen und in allen Fabriken in der Gegend verteilen. Er zeigt, wie nützlich die Literatur Franz Kafkas auch heute noch ist.

## Autorinnen und Autoren

---

**Amann, Lars**, M.A., Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie in Tübingen, Stuttgart und Prag. Derzeit im Abschluss einer Dissertation unter dem Titel ›UNENDLICHE FORM‹. KONKRETION ALS TEXT IM SPÄTEREN WERK HÖLDERLINS an der Universität Stuttgart. Die Arbeit geht theoretisch (am Text WENN DER DICHTER EINMAL...) und analytisch (am Beispiel der MNEMOSYNE) dem Anspruch des Formalsprachlichen im Werk Hölderlins nach. Diverse Auseinandersetzungen mit dem Werk Kafkas in Artikeln, Vorträgen und Lehraufträgen an der HU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Textologie und Textästhetik; Praxeologie und Theorie des Poetischen; Schreibphilosophie und Sprachphilosophie.

**Brinkmann, Lena Marie**, Doktorandin an der Universität Bonn sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg GEGENWART/LITERATUR. Dort Promotionsprojekt mit dem Titel REVISITED: DORFSCHENKEN IN DIACHRONER LEKTÜRE. Zuvor Bachelorstudium der Germanistik und Politik-Wirtschaft an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg sowie Masterstudium Kulturpoetik der Literatur und Medien an der WWU Münster.

**Charvát, Filip**, Dr. phil. habil., wiss. Assistent am Institut für germanische Studien der Karls-Universität Prag. Dissertation mit dem Titel DIE KUNST ZU SCHEITERN. INTERPRETATION ZUM ERZÄHLWERK RICHARD WEINERS. MIT EINER VERGLEICHENDEN STUDIE ZU FRANZ KAFKA an der HU Berlin. Habilitation an der TU Dresden mit der Arbeit JAN MUKAŘOVSKÝ UND HANS-GEORG GADAMER. ZWEI LESARTEN DES LITERARISCHEN KUNSTWERKS. Forschungsinteressen: u.a. Literaturtheorie (besonders Hermeneutik und tschechischer Strukturalismus), deutsche und tschechische Literatur der Moderne im Vergleich sowie Liebesdiskurse der deutschen Literatur.

**Crescenzi, Luca**, Prof. Dr. phil., Ordinarius für Deutsche Literatur an der Universität Venedig Ca' Foscari. Zuvor Professor für Germanistik an den Universitäten Urbino, Pisa und Trento. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Poetik der Moderne,

deutsche Philosophie der Moderne mit besonderem Fokus auf Friedrich Nietzsche und die hermeneutische Philosophie des 20. Jahrhunderts. Im Jahr 2017 ausgezeichnet mit der Thomas-Mann-Medaille. Tätigkeit als Übersetzer und Herausgeber; so etwa für die neue italienische kommentierte Ausgabe des Erzählwerks Thomas Manns sowie aktuell für die neue italienische kommentierte Ausgabe sämtlicher Werke, Briefe und Tagebücher Kafkas. Neueste Buchpublikation: L'ESPLORATORE E LA FINE DEL TEMPO. FRANZ KAFKA E IL CICLO DI RACCONTI ›EIN LANDARZT‹.

**Drobe, Christian**, Dr. phil., 2018 Promotion über den Klassizismus in der Moderne, 2019-2024 als Postdoc an der Masaryk-Universität in Brno, assoziiert mit dem ERC-Projekt CONTINUITY / RUPTURE: ART AND ARCHITECTURE IN CENTRAL EUROPE, 1918-1939; zurzeit Kurator der Ausstellung NACH DEN MASCHINEN. INDUSTRIEFOTOGRAFIE IN SACHSEN-ANHALT. Forschungsschwerpunkte: Neue Sachlichkeit, Kunst während der NS-Zeit sowie Zentral- und Osteuropas. Publikationen: VERDÄCHTIGE AMBIVALENZ: KLASSIZISMUS IN DER MODERNE 1920-1960 (Weimar, 2022), daneben Aufsätze u.a. zu Emil Nolde, den Magischen Realismus sowie zuletzt zu Reiseberichten aus Japan von Alice Schalek und Alma Karlin.

**Fromholzer, Franz**, PD Dr. phil., Privatdozent am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg; Studium der Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid; Promotion zum Dr. phil. mit einer Arbeit über Gewissensentscheidungen auf dem Theater der Frühen Neuzeit von der Reformation bis zu Friedrich Schiller. Aktuelle Publikationen: DIE SPRACHE DER PHYSIS. FRIEDRICH NIETZSCHE UND DIE HERAUFKUNFT DER THEATROKRATIE (2024). Sammelbände: GESCHICHTE IN GESCHICHTEN. KATHARINA HACKERS LITERARISCHES OEUVRE (2024). AUFKLÄRUNG ZWISCHEN PRAXIS UND UTOPIE. DAS LITERARISCHE SCHAFFEN JOHANN PEZZLS (2024). NEUES VON DER INSEL. ENGLISCHE LITERATUR UND KULTUR DER FRÜHEN NEUZEIT IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG (2024). Zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen Literatur des 16. bis 21. Jahrhunderts.

**Haude, Eva**, Doktorandin an der Universität Leipzig. Ihr Promotionsprojekt mit dem Titel ACH, ACHGOTT, PFUI, O, JESUS! INTERJEKTIONEN IM ERZÄHLWERK KAFKAS wird von der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert. Eva Haude hat Germanistik (B.A., M.A.) und Ostslawistik (B.A.) in Leipzig sowie Yiddish Studies (M.St.) an der University of Oxford studiert.

**Krings, Marcel**, Prof. Dr., Akademischer Oberrat am Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg, Studium der Germanistik und Romanistik in Heidelberg und Paris, Promotion zum Dr. phil. und zum Docteur ès Lettres. Publikationen u.a.: SELBSTENTWÜRFE. ZUR POETIK DES ICH BEI VALÉRY, RILKE, CELAN UND BECKETT (Tübingen, 2005); DER SCHÖNE SCHEIN. ZUR KRITIK DER LITERATURSPRACHE IN

GOETHE'S ›LEHRJAHREN‹, FLAUBERT'S ›ÉDUCATION SENTIMENTALE‹ UND KAFKA'S ›VERSCHOLLENEM‹ (Tübingen, 2016); FRANZ KAFKA: DER LANDARZT-ZYKLUS. FREIHEIT – LITERATUR – JUDENTUM (Heidelberg, 2017); FRANZ KAFKA: ›BESCHREIBUNG EINES KAMPFES‹ UND ›BETRACHTUNG‹. FRÜHWERK – FREIHEIT – LITERATUR, (Heidelberg, 2018). Zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen Literatur des 17.-20. Jahrhunderts.

**Liebrand, Claudia**, Prof. Dr. phil., Professur für Allgemeine Literaturwissenschaft/ Medientheorie am Institut für deutsche Sprache und Literatur an der Universität zu Köln. Promotion 1989 über das Romanwerk Theodor Fontanes an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Habilitation 1995 in Freiburg über E.T.A. Hoffmann. Zahlreiche Publikationen zur europäischen Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts sowie im Bereich der Gender Studies, Psychoanalyse und der Filmlektüren. Publikationen u.a.: E.T.A. HOFFMANN ZUM VERGNÜGEN (Stuttgart, 2021); TEXTVERKEHR. KAFKA UND DIE TRADITION (hrsg. gem. mit Franziska Schöblier; Würzburg, 2004); FRANZ KAFKA. NEUE WEGE DER FORSCHUNG (Darmstadt, 2006). Herausgeberin des E.T.A. HOFFMANN-JAHRBUCHS.

**Mihály, Csilla**, Dr. phil., wiss. Oberassistentin am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged (Ungarn). 2013 Promotion über das Werk von Franz Kafka. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Romantik und des Expressionismus, theoretische und praktische Fragen der literarischen Interpretation. Publikationen u.a.: FIGUREN UND FIGURENKONSTELLATIONEN IN KAFKA'S ERZÄHLTHEATER (Wien, 2015); LITERARISCHE BILDER VOM ERSTEN WELTKRIEG. EXEMPLARISCHE ANALYSEN (hrsg. gem. mit D. Haberland u. M. Orosz; Wien, 2019).

**Nell, Werner**, Prof. Dr. phil., Literatur- und Sozialwissenschaftler, lehrte von 1998 bis 2019 Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seit 1994 geschäftsführender Vorstand des Instituts für Sozialpädagogische Forschung Mainz (ism e.V.); seit 2008 Adjunct Associate Professor an der Queen's University Kingston, Ontario, Kanada. Ausgezeichnet mit dem John-G.-Diefenbaker Award des Canada Councils of the Arts 2017. Forschungsgebiete: Literatur in transnationalen Prozessen, vergleichende Regionalitätsstudien, Literatur und Gesellschaft. Publikationen u.a.: ATLAS DER FIKTIVEN ORTE (2012); IMAGINÄRE DÖRFER (2014, gem. mit M. Weiland); VOM KRITISCHEN DENKER ZUR MEDIENPROMINENZ? (2015, gem. mit C. Gansel); DORF. EIN INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH (2019, gem. mit M. Weiland). GUTES LEBEN AUF DEM LAND? IMAGINATIONEN UND PROJEKTIONEN VOM 18. JAHRHUNDERT BIS ZUR GEGENWART (2021, gem. mit M. Weiland).



**Rudiš, Jaroslav**, Schriftsteller, Dramatiker und Drehbuchautor sowie Sänger der Kafka Band. Er wurde 2007 in die Reihe der dreißig wichtigsten Persönlichkeiten Tschechiens gewählt und erhielt seitdem eine Reihe von Auszeichnungen und Ehrungen. 2021 ausgezeichnet mit dem Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland. Romane und Prosawerke u.a.: DER HIMMEL UNTER BERLIN (2002), GRAND HOTEL (2006), NATIONALSTRASSE (2013), WINTERBERGS LETZTE REISE (2019) und WEIHNACHTEN IN PRAG (2023). Zudem publizierte er die Graphic Novels ALOIS NEBEL (2008, mit Jaromír 99) und NACHTGESTALTEN (2021, mit Nicolas Mahler) sowie die Reiseessays GEBRAUCHSANWEISUNG FÜRS ZUGREISEN (2021)

**Sauer, Christoph**, Dr. des., Studium der Ethnologie und der Neueren deutschen Literatur. 2024 Promotion an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Arbeit DIE TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG ALS DENKFIGUR DER MODERNE IN ETHNOGRAPHIE UND LITERATUR. Gegenstand der Untersuchung sind dabei der Ethnologe Bronislaw Malinowski, Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein sowie Joseph Roth und Franz Kafka. Forschungsschwerpunkte: Kulturtheorien und ihr Niederschlag in literarischen Texten, Postkolonialismus, Writing Culture in Literatur und Wissenschaft, autofiktionales Schreiben.

**Schmitt, Claudia**, Dr. phil., Promotion zum Thema DER HELD ALS FILMSEHENDER. FILMERLEBEN IN DER GEGENWARTSLITERATUR (Würzburg, 2007) an der Universität Saarbrücken. Mitglied im Sprecherrat für historisch orientierte Kulturwissenschaftler. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Ökologie, Literatur und Film sowie Literatur- und Erzähltheorie. Publikationen: LITERATUR UND ÖKOLOGIE. NEUE LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN (gem. mit Christiane Solte-Gresser; Bielefeld, 2017); ›DAS KANN MAN DOCH NICHT WEGWERFEN‹. MÜLL IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN GEGENWARTSLITERATUR AUS ÖKOKRITISCHER SICHT (Berlin, 2023).

**Schmitz-Emans, Monika**, Prof. Dr. phil., 1995-2024 Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: allgemeine Literaturtheorie und Poetik, komparatistische Stoff-, Motiv und Einflussforschung auf dem Feld der europäischen und amerikanischen Literatur, Beziehungen zwischen Literatur und Philosophie, Literatur und bildender Kunst, Literatur und Musik. Publierte 18 Monografien, 58 Sammelbänder, 15 Jahrbücher, 710 Beiträge zu Sammelbänden, Zeitschriften und Lexika, 1 Übersetzung, 95 Rezensionen und fungiert als Herausgeberin von 7 Buch- bzw. Publikationsreihen. Monografien u.a.: POETIKEN DER VERWANDLUNG (Innsbruck, 2008); FRANZ KAFKA. EPOCHE – WERK – WIRKUNG (München, 2010); LITERATUR-COMICS. ADAPTATIONEN UND TRANSFORMATIONEN DER WELTLITERATUR (Berlin/Boston, 2012); BUCHTHEATER (Hildesheim, 2022).

**Sommerfeld, Beate**, Prof. Dr. phil., Leiterin des Lehrstuhls für Österreichische Literatur und Kultur sowie des Lehrstuhls für Translationsforschung am Institut für Germanische Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität zu Posen. Studium der Germanistik, Romanistik und Slavistik an der Philipps-Universität Marburg und der Université Paul Valéry, Montpellier. 2005 die Promotion an der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań mit der Studie *KAFKA-NACHWIRKUNGEN IN DER POLNISCHEN LITERATUR UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER ACHTZIGER UND NEUNZIGER JAHRE DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS*. Habilitation 2014 mit der Studie *ZWISCHEN AUGENBLICKSNOTAT UND LEBENSBILANZ. DIE TAGEBUCHAUFZEICHNUNGEN HUGO VON HOFMANNSTHALS, ROBERT MUSILS UND FRANZ KAFKAS*. Zahlreiche Publikationen zur österreichischen Literatur, word image studies, Bild- und Medienanthropologie sowie Übersetzungstheorie.

**Stach, Reiner**, Dr. phil., deutscher Literaturwissenschaftler, Publizist und Kafka-Biograph. Stach schrieb die dreibändige Biografie Kafkas: *KAFKA. DIE JAHRE DER ENTSCHEIDUNGEN* (2002), *KAFKA. DIE JAHRE DER ERKENNTNIS* (2008) und *KAFKA. DIE FRÜHEN JAHRE* (2014). Basierend auf seinen Werken entstand die ARD/ORF-Serie *KAFKA* (2024). Auszeichnungen u.a.: Sonderpreis zum Heimito von Doderer-Literaturpreis (2008), Bayerischer Buchpreis (2015) sowie Joseph-Breitbach-Preis (2016). Promotion im Jahr 1985 mit der Arbeit *KAFKAS EROTISCHER MYTHOS. EINE ÄSTHETISCHE KONSTRUKTION DES WEIBLICHEN*. Weitere Publikationen u.a.: *IST DAS KAFKA? 99 FUNDSTÜCKE* (2012); *KAFKA VON TAG ZU TAG. DOKUMENTATION ALLER BRIEFE, TAGEBÜCHER UND EREIGNISSE* (2018).

**Strehlow, Falk**, Freier Autor, Kultur- und Literaturwissenschaftler. Geschäftsführung der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft. Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Neuere deutsche Literatur bei Ernst Osterkamp mit der Arbeit *DENKVERLÄUFE IM VERGLEICH. GOETHE UND KLEIST, KAFKA UND BRECHT*, Würzburg 2016. Weitere Publikationen: *KLASSEGESELLSCHAFT RELOADED UND DAS ENDE DER MENSCHLICHEN GATTUNG. FRAGEN AN HEINER MÜLLER* (hrsg. gem. mit W. Ette; Berlin, 2021); *BALKE. HEINER MÜLLERS DER LOHNDRÜCKER UND SEINE INTERTEXTUELLEN VERWANDTSCHAFTSVERHÄLTNISSE* (Stuttgart, 2010); *MANN · GOTT · FRAU. MOTIVE MODERNEN ERZÄHLENS* (Stuttgart, 2007).

**Twellmann, Marcus**, Prof. Dr. phil., geboren in Bielefeld, Studium der Literaturwissenschaft in Bielefeld, Paris, New York und Frankfurt/Oder. Promotion 2003 mit der Arbeit *DAS DRAMA DER SOUVERÄNITÄT. HUGO VON HOFMANNSTHAL UND CARL SCHMITT*. Habilitation 2009 mit der Arbeit *ÜBER DIE EIDE. ZUCHT UND KRITIK IM PREUSSEN DER AUFKLÄRUNG*. Seit 2021 Professur für Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg. Zuvor u.a. Vertretungsprofessuren in Konstanz, Erfurt, Berlin und Tätigkeiten als wissenschaftlicher Koordinator im Exzellenzcluster

KULTURELLE GRUNDLAGEN VON INTEGRATION der Universität Konstanz sowie als wiss. Assistent am Institut für Germanistik der Universität Bonn. Weitere Publikationen u.a.: DORFGESCHICHTEN. WIE DIE WELT ZUR LITERATUR KOMMT (2019).

**Vogl, Joseph**, Prof. Dr. phil., 2006-2023 Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft/Medien am Institut für deutsche Literatur der HU Berlin, 1998-2006 Professur für Geschichte und Theorie künstlicher Welten an der Bauhaus-Universität Weimar, seit 2007 regulärer Gastprofessor an der Princeton University. Forschungsschwerpunkte in der Literaturgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert sowie der Medien- und Kulturwissenschaft; Poetologien des Wissens; Geschichte der Finanzökonomie; Verhältnis von Literatur und Ökonomie. Publikation von weit mehr als hundert wiss. Aufsätzen und Artikeln sowie einer Reihe von Monografien und Sammelbänden. Promotion mit der Arbeit ORT DER GEWALT. KAFKAS LITERARISCHE ETHIK (1990); Habilitation: KALKÜL UND LEIDENSCHAFT. POETIK DES ÖKONOMISCHEN MENSCHEN (2002). Darüber hinaus weitere Publikationen u.a.: ÜBER DAS ZAUDERN (2007); DAS GESPENST DES KAPITALS (2010), DER SOUVERÄNITÄTSEFFEKT (2015) und KAPITAL UND RESENTIMENT. EINE KURZE THEORIE DER GEGENWART (2021).

**Weiland, Marc**, Dr. phil., geboren 1984 in Lutherstadt Eisleben. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Georg-August-Universität Göttingen. Zuvor Lektor an der Karls-Universität Prag sowie wiss. Mitarbeiter an der Bauhaus-Universität Weimar und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Forschungsschwerpunkte in den Bereichen der philosophischen und literarischen Anthropologie, der Literatur des 20. Jhs. und der Gegenwart sowie literarischer und medialer Ländlichkeiten. Publikationen u.a.: IMAGINÄRE DÖRFER (2014, hrsg. gem. mit W. Nell), ÜBER LAND (2017, hrsg. gem. mit M. Marszałek u. W. Nell), TOPOGRAFISCHE LEERSTELLEN (2018, hrsg. gem. mit M. Ehrler), DORF. EIN INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH (2019, hrsg. gem. mit W. Nell), KLEINSTADTLITERATUR (2020, hrsg. gem. mit W. Nell), DIE ZUKUNFT AUF DEM LAND (2022, hrsg. gem. mit S. Langner).

**Weinberg, Manfred**, Prof. Dr. phil., seit 2010 Professor am Institut für germanische Studien an der Karls-Universität Prag und seit 2015 Leiter der Kurt Krolop Forschungsstelle für deutsch-böhmische Literatur. Veröffentlichungen zur Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, zur Prager deutschen und deutsch-böhmischen Literatur, Inter-/Transkulturalität, Gedächtnis/Erinnerung, Literaturtheorie, Gender Studies, Anthropologie sowie Naturwissenschaft und Literatur. Publikationen u.a.: DAS »UNENDLICHE THEMA«. ERINNERUNG UND GEDÄCHTNIS IN DER LITERATUR/THEORIE (2006); HANDBUCH DER DEUTSCHEN LITERATUR PRAGS UND DER BÖHMISCHEN LÄNDER (hrsg. gem. mit Peter Becher, Steffen Höhne u. Jörg Krappmann, 2017); PRAGER MODERNE(N). INTERKULTURELLE PERSPEKTIVEN AUF RAUM, IDENTITÄT UND LITERATUR (hrsg. gem. mit Irina Wutsdorff u. Štěpán Zbytovský, 2018).

**Wutsdorff, Irina**, Prof. Dr. phil., Professorin für Slavistik und Geschäftsführende Direktorin des Instituts für Slavistik an der Universität Münster sowie Projektleiterin im Exzellenzcluster RELIGION UND POLITIK. 2011-2017 Juniorprofessur für Transkulturelle Ostmitteleuropastudien (Russistik und Bohemistik) an der Universität Tübingen. Lehrstuhlvertretungen an der Universität Regensburg und der WWU Münster. Promotion an der Universität Potsdam mit der Arbeit *BACHTIN UND DER PRAGER STRUKTURALISMUS. MODELLE POETISCHER OFFENHEIT AM BEISPIEL DER TSCHECHISCHEN AVANTGARDE* (2006). Weitere Publikationen u.a.: *PRAGER MODERNE(N). INTERKULTURELLE PERSPEKTIVEN AUF RAUM, IDENTITÄT UND LITERATUR* (hrsg. gem. mit Manfred Weinberg u. Štěpán Zbytovský, 2018); *CENTRAL AND EASTERN EUROPEAN LITERARY THEORY AND THE WEST* (hrsg. gem. mit Michał Mrugalski u. Schamma Schahadat, 2023).

