

Friedrich Schmidt

**„weit vor dem Ende abgebrochen [...]“  
Kafkas fragmentarisches Schreiben\***

*Was ich berühre, zerfällt*

Franz Kafka, Nachlaß

Fragmentarische Kunst

Was Adorno, im Blick auf die literarische Moderne, über das Kunstwerk sagte: es gleiche „jenen armseligen Allegorien auf Friedhöfen, den abgebrochenen Lebenssäulen“<sup>1</sup>, hat Franz Kafka mit der Eigenart seines Schreibens bestätigt – nicht, indem er „Allegorien“ (gleich, welcher Art) schuf, sondern indem sein Schaffen selbst, nach stets wiederholtem Anlauf, immer wieder Unterbrechung und „Abbruch“ war. Ja, wenn gerade „Abgebrochensein“, wie Adorno meinte, wesentlich zur Kunst gehört und den ihr eigenen Rätselcharakter erst begründet<sup>2</sup>, dann dürfte Kafka, mit einer Unzahl hermetischer Bruchstücke und Relikte, als literarischer Künstler seiner Zeit nahezu einzig dastehen (allenfalls noch übertroffen von der Zettelwirtschaft im Nachlaß Robert Walsers). Fragment ist der größte Teil dessen, was er hinterließ: vom Torso des Romanwerks, das in keinem seiner drei Versuche ein Ende fand, bis zu den zahllosen Skizzen und Entwürfen im Tagebuch. Hinzu kommt das umfangreiche Material im Konvolut der Oktavhefte, das gleichfalls vor allem Unvollendetes enthält: Sätze und Reflexionen, die sich in Zweifel und Aporie verlieren, halbe Prosastücke mit Strichen und Varianten, immer wieder Erzählanfänge, Teilstücke, die manchmal kaum über ein, zwei Sätze hinauskommen und nicht selten mitten im Satz stagnieren. – Allerdings erschöpft sich das Fragmentarische bei Kafka nicht in abbrechenden Sätzen und stockender Handschrift, denn selbst die wenigen Erzählungen, mit denen er „fertig“ wurde, die er gelten ließ und zur Veröffentlichung bestimmte, bewahren ein Unfertiges: äußerlich zwar abgeschlossen und (mehrfach mit dem Tod des Protagonisten) beendet, gelangen sie doch in der inneren Komposition zu keinem rechten Abschluß, enden, wie Kafkas Abgesang auf den

---

\* Der vorliegende Beitrag – die stark überarbeitete Fassung des Vortrages, den der Verfasser im Januar 2004 im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Vortragsreihe *Grenzbereiche des Lesens* hielt – ist auch erschienen in: *literatur für leser* 27 (2004), Heft 4, S. 181-199.

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Ffm: Suhrkamp 1970 (= ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Ffm: Suhrkamp 1970 ff. Bd. 7), S. 191.

<sup>2</sup> Vgl. ebd.

Mythos von Prometheus, im „Unerklärlichen“<sup>3</sup> und widersetzen sich jedem Anspruch auf semantische Geschlossenheit und kohärenten Sinn – nicht umsonst nannte sie Adorno „beschädigte Parabeln“<sup>4</sup>. Dasselbe gilt noch für jene Arbeiten, die Kafka zum Gelungensten seiner Produktion zählte: für *Das Urteil* und für *Vor dem Gesetz*. Auch sie bilden keine semantischen Einheiten, kein „Werk“ als in sich gerundetes Ganzes, sondern zerfallen in Stücke von Sinn: heterogene Gefüge aus oft beziehungslos erscheinenden Erzählsegmenten. Über das *Urteil* befragte Kafka einmal, verwundert gleichsam und wie befremdet von seinem eigenen Text, Felice: „Findest Du im ‚Urteil‘ irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn?“ – und antwortete für sie selbst: er jedenfalls „finde ihn nicht“ und könne „auch nichts darin erklären“<sup>5</sup>. Ein ähnliches Ergebnis zeigt, mit seinen divergenten Motivkomplexen, der formal so geschlossen wirkende Text der Türhüterlegende aus dem *Proceß*: auch hier gibt es keine prästabilisierte Harmonie der Bedeutung, die als semantisches Fundament der Erzählung Einheit verleihen könnte, auch hier herrscht der Eindruck eines gebrochenen Sinnhorizontes vor. Jeder Versuch, die Bruchstücke – Bildelemente, die bald dem Judentum, bald dem Christentum, bald auch der Symbolik der Psychoanalyse anzugehören scheinen – in der Interpretation zusammenzufügen und dennoch Einheit zu stiften, ist entweder gewaltsam, indem er das semantisch Differentielle nivelliert, oder selektiv, indem er das ignoriert, was sich dem Deutungskonzept nicht fügen will.<sup>6</sup> Als ein „in sich stimmiges Ganzes“ läßt sich der Text – die Legende vom Türhüter wie Kafkas Prosa überhaupt – nur dann interpretieren, wenn man zu Konzessionen bereit ist, die es mit den Textgegebenheiten nicht so genau nehmen: in einer Deutungspraxis, die von vornherein ergebnisorientiert verfährt und die Daten nach Maßgabe der gewünschten Bedeutung glättet und manipuliert.<sup>7</sup> Nur dann nämlich, wenn sich die Interpretation vorab

<sup>3</sup> Vgl. Franz Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*. In der Fassung der Handschrift. Ffm: Fischer Taschenbuch Verlag 1994 (= ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Nach der Kritischen Ausgabe hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Ffm: Fischer Taschenbuch Verlag 1994. Bd. VI), 192 f. Abgesehen von den Zitaten aus der Korrespondenz, sind alle Kafka-Zitate der – mit der Kritischen Ausgabe textidentischen – Taschenbuchausgabe der *Gesammelten Werke* entnommen. Sie werden im folgenden lediglich unter Angabe von Band und Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>4</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 191; Hervorhebung: F.S.

<sup>5</sup> Franz Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born. Ungekürzte Ausgabe. Ffm: Fischer Taschenbuch Verlag 1976, S. 394 (Brief v. 2. 6. 1913).

<sup>6</sup> Mit Recht hat Hartmut Binder in seiner *Formbetrachtung zu Kafkas „Vor dem Gesetz“* gerade auf solchen „überständigen Erzählumstände[n]“ insistiert: kontingent und unwesentlich erscheinenden Details – wie etwa den eigens erwähnten Flöhen im Pelzkragen des Türhüters, die „weder zu einem harmonischen Gesamteindruck dieser Figur“ beitragen noch überhaupt „ihre Bedeutung für den weiteren Textverlauf zu erkennen geben“ (Hartmut Binder: *Parabel als Problem. Eine Formbetrachtung zu Kafkas „Vor dem Gesetz“*. In: *Wirkendes Wort* 38 (1988), 1, S. 39-61, hier: S. 46 f.).

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Bernd Witte: *Das Gericht, das Gesetz, die Schrift. Über die Grenzen der Hermeneutik am Beispiel von Kafkas Türhüter-Legende*. In: *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘*. Hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 94-114, hier: S. 110.

„auf einen einzigen Kontext als Bezugsrahmen“<sup>8</sup> beschränkt und sich dementsprechend „auf nur einen Aspekt des in sich widersprüchlichen Textes bezieh[t]“<sup>9</sup>, alle anderen aber als irrelevant vernachlässigt, ist Einheit und Widerspruchslosigkeit – als Konstrukt oberflächlicher und befangener Lektüre – zu erreichen. Ein solches Verfahren aber, das Einheit simuliert, wo sie gerade fehlt, und Eindeutigkeit erzwingt, um den Text einem vorgefertigten begrifflichen System einzupassen, geht an der spezifischen Semantik Kafkas vorbei, die in ihrer irreduziblen Vieldeutigkeit jeder „Gesamt“-Deutung widersteht und jeden der zahllosen Versuche scheitern läßt, die sie auf eine Handvoll philosophischer oder theologischer Inhalte zurückführen wollen. Denn statt einen bestimmten unverbrüchlichen Sinn bereitzuhalten, betreibt diese Semantik im Gegenteil die weitgehende Aufspaltung und Zersetzung einer jeden Sinneinheit, die von der Interpretation als eigentliche oder wesentliche Textbedeutung propagiert wird.<sup>10</sup> Den Texten Kafkas eignet damit ein Moment dynamischer Zerstörung: sie erschüttern, mit Derrida zu sprechen, das statische „normale‘ System der Referenz“<sup>11</sup>, in dem jedem tragenden Element im poetischen Diskurs (dem „Gesetz“, dem „Türhüter“ etc.) *seine* Bedeutung zugeordnet wird. Bei Kafka dagegen öffnet sich der Text einem Bedeutungsraum, der jedem Textelement eine Vielzahl differenter, einander widersprechender und dennoch oft gleichberechtigter Bedeutungen zuweist, die sich in ihrem Erklärungsanspruch gegenseitig relativieren und die dem Text unterstellte Sinnidentität auflösen. Derrida hat diesen Prozeß emphatisch als *dissémination* beschrieben: eine Zerstreung, die den Sinn des Textes – als singulären – verneint und zugleich potenziert, indem sie ihn im Spektrum zahlloser Sinnfacetten bricht. An die Stelle *der* Textbedeutung tritt ein variables, nicht kohärentes Ensemble von Einzelbedeutungen, die indessen weder selbst „Einheiten“ sind noch als Teile sich zu einem neuen Ganzen fügen, das sie auf einer höheren Sinnenebene abermals vereinte: „Wenn es“, nach Derrida, „keine thematische Einheit oder keinen Gesamt-Sinn mehr gibt, [...] dann ist der Text nicht mehr Ausdruck oder Repräsentation [...] irgendeiner Wahrheit, die sich in einer vieldeutigen Dichtung zerbrochen

---

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Christine Lubkoll: „Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten“. *Die Theorie der Macht in Franz Kafkas Roman „Der Prozeß“*. In: *Franz Kafka: Schriftverkehr*. Hrsg. v. Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach 1990, S. 279-294, hier: S. 292.

<sup>10</sup> Zu demselben Resultat gelangen editionsphilologische Untersuchungen von Kafkas Handschrift im *Prozeß*-Manuskript: „Die handschriftlichen Befunde zeigen, wie Kafka jeweils eindeutige sprachliche oder gestische Botschaften destruiert und an ihre Stelle doppeldeutige setzt“ (Karlheinz Fingerhut: *Annäherung an Kafkas Roman ‚Der Prozeß‘ über die Handschrift und über Schreibexperimente*. In: *Nach erneuter Lektüre. Franz Kafkas „Der Prozeß“*. Hrsg. v. Hans Dieter Zimmermann. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 34-65, hier: S. 51); ähnlich Zimmermann selbst: „Kafka hat gerade da gestrichen, wo ihm der Text zu eindeutig zu werden drohte“ (*Vorwort in: Nach erneuter Lektüre. Franz Kafkas „Der Prozeß“*, S. 7).

<sup>11</sup> Vgl. Jacques Derrida: *Préjugés. Devant la loi*. In: Jacques Derrida, Vincent Descombes u. a.: *La faculté de juger*. Colloque de Cerisy 1982. Paris: Les éditions de minuit 1985, S. 87-139, hier: S. 131.

hätte, um ihre Stücke nun wieder einzusammeln.“<sup>12</sup> Die semantische Gebrochenheit des literarischen Textes ist vielmehr radikal als irreversibel zu fassen; erst dann werden sich seine Sinnaspekte – jenseits aller synthetischen Einheit und höheren Identität – als das erweisen, was sie letztlich sind: disparate Bruchstücke und *Fragmente* von Sinn. – Namentlich bei Kafka ist dies der Fall. Denn was Kafka, der sich, haltlos in seiner eigenen Existenz und ebenso vielen wie brüchig gewordenen Traditionen ausgesetzt, selbst als „enterbte[n] Sohn“ (VII, 49), als „Ende oder Anfang“ (VI, 215) sah, seinen Texten einschrieb, waren in der Tat weit eher Fragmente geistiger Überlieferung und zeitgenössischer Theorien als fertige „Lehren“: Relikte aus der Bildwelt von Judentum und Altem Testament, gepaart mit vereinzelt Motiven chassidischer Legenden, Adaptionen von Stoffen aus der antiken Mythologie, Symbole der aufkommenden Psychoanalyse, Reflexionen, die an Kierkegaard gemahnen, und solche aus der Wissenschaftskritik des 19. Jahrhunderts. Der Gebrochenheit und Variabilität des poetischen Bildes entspricht dabei eine unaufhebbare Diskrepanz im Erzählgefüge, die sämtliche Texte Kafkas zeigen: sei es in den stetig wiederholten Figuren der Unerreichbarkeit und des Scheiterns vor dem Ziel, wie in der Türhüterlegende oder in der *Kaiserlichen Botschaft*, sei es in den Paradoxien der endlosen Denkbewegungen und begrifflichen Haarspalterei, die in den Dialogen der Romane exerziert werden. „Sinn“, als festes semantisches Substrat, steht in diesen Texten selbst auf dem Spiel und scheint unter dem Zugriff der Interpreten vollends zu zerfallen. Am wenigsten dürften daher Kategorien wie Einheit und Identität geeignet sein, die Struktur von Kafkas Schriften zu erfassen. Das erkannte bereits die frühe Kafka-Forschung: Als einer der ersten warnte Adorno vor dem (in der Forschung so häufig erprobten) Verfahren, Kafkas Texten „wohlfeile[n] Tiefsinn“ abzuzapfen<sup>13</sup>; etwa zehn Jahre später schrieb Heinz Politzer in seinem epochemachenden Buch *Parable and Paradox*: „Whoever intends to extract an unequivocal meaning from [Kafka’s stories] will [...] hear a question instead of an answer“,<sup>14</sup> und noch kategorischer erklärte Wilhelm Emrich, daß bei Kafka „kein eindeutig bestimmbarer Sinn mehr ‚hinter‘ den Erscheinungen, Vorgängen und Reden“ des Textes zu finden sei.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Jacques Derrida: *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil 1972, S. 319. Die Übersetzung folgt Manfred Frank: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Erweiterte Neuausgabe. Ffm: Suhrkamp 1990, S. 148.

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno: *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Ffm: Suhrkamp 1977 (= ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1), S. 254-287, hier: S. 274.

<sup>14</sup> Heinz Politzer: *Franz Kafka. Parable and Paradox*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press 1962, S. 8.

### Ein Beispiel aus der Forschungspraxis

An kaum einem anderen Text Kafkas wird dies so sinnfällig wie an der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters*, obwohl auch sie in der Textgestalt die Einheit des abgeschlossenen Werkes äußerlich noch bewahrt. Es dürfte nicht leicht sein, einen Deutungsansatz zu erfinden, der auf dieses kurze Prosastück und seine Hauptfigur Odradek – die womöglich „rätselhafteste Gestalt Kafkas“<sup>16</sup> – noch nicht versuchsweise angewandt wurde: *Die Sorge des Hausvaters* war in ihrer bewegten Rezeptionsgeschichte Gegenstand theologischer wie philosophischer Deutungen, wurde intertextuell, biographisch und psychoanalytisch untersucht und geriet – in der theoretisch bislang raffiniertesten Lesart – gar zur „Sorge des Lesers“<sup>17</sup>, indem der Text angeblich von seiner eigenen Unverständlichkeit handle und die Deutungsbemühungen des Lesers in analogen Bemühungen des über Odradek nachdenkenden Erzählers bereits selbst vorführe. Je nach der Wahl des äußeren Interpretationsrahmens (meist die jeweilige „Lieblingsidee“ des Interpreten oder die aktuelle literaturwissenschaftliche Mode) wurde dann das Objekt der Sorge, Odradek, mit den verschiedensten Entitäten identifiziert: es erschien als religiöse Allegorie<sup>18</sup>, als „Ware“ im marxistischen Sinn<sup>19</sup> oder als „entfremdetes Zeug“ im Sinne Heideggers<sup>20</sup>, man sah den Abkömmling einer gänzlich unbestimmten Transzendenz in ihm<sup>21</sup>, hielt es für die Karikatur einer anderen Kafka-Erzählung<sup>22</sup> oder für ein alter ego von Kafka selbst<sup>23</sup>, witterte in seiner befremdlichen Gestalt eine dämonisierte Weiblichkeit<sup>24</sup> oder aber ein Phantasiegebilde verdrängter Homosexualität<sup>25</sup>; wieder andere fanden harmlosere Erklärungen und fühlten sich durch Odradek entweder an einen Prager Bäcker erinnert (einen gewissen Odkolek, dessen Name Kafka gekannt haben soll<sup>26</sup>) oder an eine von Kafka

---

<sup>15</sup> Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*. 4. Aufl. Unveränderter Nachdruck der 3. Aufl. Ffm; Bonn: Athenäum 1965 [1. Aufl. 1958], S. 76 f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 92.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Günter Saße: *Die Sorge des Lesers. Zu Kafkas Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“*. In: *Poetica* 10 (1978), S. 262-284.

<sup>18</sup> Vgl. Kurt Weinberg: *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*. Bern; München: Francke 1963, S. 120 und 123.

<sup>19</sup> Vgl. Max Bense: *Die Theorie Kafkas*. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1952, S. 66 f.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>21</sup> Vgl. Politzer, *Franz Kafka. Parable and Paradox*, S. 96-98.

<sup>22</sup> Vgl. J. M. S. Pasley: *Two Kafka enigmas: ‚Elf Söhne‘ and ‚Die Sorge des Hausvaters‘*. In: *The modern language review* 59 (1964), S. 73-81, hier: S. 76-81.

<sup>23</sup> Vgl. Malcolm Pasley: *Die Sorge des Hausvaters*. In: *Akzente* 13 (1966), S. 303-309, hier: S. 307-309.

<sup>24</sup> Vgl. Astrid Lange-Kirchheim: *Das Ewig-Weibliche – „Die Sorge des Hausvaters“*. *Franz Kafkas Erzählung psychoanalytisch-feministisch gelesen*. In: *Literature and Psychology. Proceedings of the Eleventh International Conference on Literature and Psychology*. Hrsg. v. Frederico Pereira. Lisbon: Inst. Superior de Psicologia Aplicada 1995, S. 119-132.

<sup>25</sup> Vgl. Günter Mecke: *Franz Kafkas offenes Geheimnis. Eine Psychopathographie*. München: Fink 1982, S. 8 f. und 24.

<sup>26</sup> Vgl. Johannes Urzidil: *Von Odkolek zu Odradek*. In: *Schweizer Monatshefte* 50 (1971), H. 11, S. 957-972, hier: S. 972.

bevorzugte tschechische Motorradmarke.<sup>27</sup> – Die Zahl und Vielfalt möglicher Sinnzuschreibungen ist in der Tat erstaunlich, selbst dann, wenn man sich auf die ernstzunehmenden Deutungsvorschläge beschränkt. Dieser Befund beweist indessen nichts gegen die Fachkompetenz der Interpreten – so als sei das gespaltene Meinungsbild der Kafka-Forschung lediglich Ausdruck einer allgemeinen Ratlosigkeit und der Unfähigkeit, die „eigentliche“ und „wahre“ Bedeutung der Erzählung zu entdecken, – er ist vielmehr dem *Gegenstand* der Interpretation, dem Text und seiner semantischen Beschaffenheit, zuzuschreiben: die plurale Deutbarkeit von Kafkas Texten ergibt sich nicht „aus der methodischen Fahrlässigkeit des Interpreten, sondern aus einem Strukturmerkmal der Texte selbst“.<sup>28</sup> Es ist die Struktur einer Textbedeutung, die nur in Dispersion erfahren wird – bestehend aus Bedeutungsteilen (bzw. in sie zerfallend), die je unterschiedlichen Sinnzusammenhängen angehören und sich zu keiner einheitlichen Textaussage mehr formieren. Beredtes Zeugnis dieser Aufspaltung jedes vermeintlichen Gesamtsinnes bei Kafka ist bereits der Methodenpluralismus seiner Rezeptionsgeschichte, doch läßt sich die gleiche Erfahrung von Heterogenität auch ganz konkret an seinen Texten machen: so etwa am Figurenbestand all der – zoologisch unmöglichen – Mischwesen, die, teils mit menschlichen, teils mit animalischen Zügen versehen, teils auch mehrere Tierarten zugleich in sich vereinend, die Erzählungen bevölkern,<sup>29</sup> oder auch am Inventar jener halb lebendig gewordenen, entfremdeten Dingwelt, die dem Leser als (selbst wiederum zerfallendes) Folterinstrument und unbeherrschbares Spielzeug begegnet.<sup>30</sup> Am eindringlichsten jedoch ist die fragmentartige Semantik von Kafkas Prosa in der Figur des Odradek gestaltet. Inbegriff von Alterität und Fremdheit, ist dies Wesen aus den verschiedensten Versatzstücken und organischen Rohstoffen zusammengefügt, hält mit seinen zugleich menschlichen und dinglichen Attributen die Mitte zwischen Kleinkind und Nähutensil und erinnert, zumindest in seinen materiellen Bestandteilen, allenfalls noch vage an gewisse Produktionen surrealistischer Kunst.<sup>31</sup> Im Stückwerk seines Gliederbaus, der aus Holzteilen und abgerissenem Zwirn besteht (vgl. I, 222), aber dennoch zu sprechen und zu lachen vermag (wenn auch „ohne Lungen“ (I, 223)), glaubte die Forschung denselben „Trümmercharakter“<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Vgl. Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*. Berlin: Wagenbach 1983, S. 47 und 192.

<sup>28</sup> Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare*, S. 197.

<sup>29</sup> Vgl. *Die Verwandlung, Ein Bericht für eine Akademie, Eine Kreuzung, Der Dorfschullehrer, Der Bau* sowie zwei weitere Nachlaßfragmente in VI, 156 und VIII, 34-38.

<sup>30</sup> Vgl. *In der Strafkolonie* und *Blumfeld, ein älterer Junggeselle*.

<sup>31</sup> So Heinz Politzer, der auf Ähnlichkeiten mit Paul Klees *Zwitschermaschine* aufmerksam gemacht hat (vgl. Heinz Politzer: *Franz Kafka. Der Künstler*. Ffm: Suhrkamp 1978, S. 164); s. zur Illustration auch Ulrich Holbein: *Samthase, Odradek und Hydra. Der interpretierte Odradek*. In: ders.: *Samthase und Odradek*. Ffm: Suhrkamp 1990, S. 89-145, hier: S. 97.

<sup>32</sup> Emrich, *Franz Kafka*, S. 98.

wiederzuerkennen, der ihr aus anderen Texten Kafkas entgegentrat: indem hier das Disparate in figürlicher Gestalt zur Einheit gezwungen ist, erscheint Odradek geradezu als Inkarnation von Kafkas epischer Welt und ihrer brüchigen Bedeutung – nicht zu Unrecht nannte ihn deshalb Michael Braun ein „Wappentier für Kafkas erzählerische Fragmentkunst“.<sup>33</sup> Und wie die Fragen, die die Forschung seit Jahrzehnten an diese Kunst stellt, bleibt auch die Frage nach Sinn und Zweck von Odradek ohne verbindliche Antwort: sie verliert sich in den Sinnbezügen seiner einzelnen Elemente und bricht sich am dunklen Menetekel seines Namens.

### Textgestalt und Semantik

Neben der fehlenden Geschlossenheit im Äußeren, die an den sichtbaren Brüchen der Textgestalt wahrzunehmen ist, gibt es somit auch semantische Bruchstellen in Kafkas Werk, die dessen Fragmentcharakter von „innen“ her erweisen. Freilich führt eine solche Betrachtung über das, was „Fragment“ zunächst und vordergründig besagen will: die formale, äußerlich erkennbare Unvollständigkeit eines Textkorpus, bereits hinaus. Es ist eines, auf typographischer Ebene einen Abbruch des Textes zu registrieren oder auch, bereits inhaltlich, ein unvermitteltes Abreißen der erzählerischen Handlung; ein anderes ist es, einen äußerlich geschlossenen (z. B. mit dem Ableben des Helden beendeten) Text dennoch als fragmentarisch zu begreifen, weil er jeden Sinnzusammenhang und jede sinnverbürgende Einheit vermissen läßt, semantisch inkonsistent und instabil erscheint und in eine Vielzahl variabler Bedeutungspartikel zerfällt. Was in diesem Fall das Fragmentarische des Textes ausmacht, ist nicht eine klar erkennbare Bruchstelle im Erzählverlauf, sondern ein radikaler Bruch mit der Vorstellung von textgebener „Ganzheit“ und vorliegendem Werkzusammenhang überhaupt – ein Bruch, der sich bemerkbar macht in der Negation jedes monosemen, auf „Einheit“ angelegten Bedeutungskonzepts: ein Text, der in diesem Verständnis fragmentarisch ist, wird jede Lesererwartung enttäuschen, die „hinter“ ihm eine bestimmte Bedeutung, eine kohärente „Wahrheit“ oder „Lehre“ sucht und den literarischen Wortlaut für deren Repräsentation hält. Sein Fragmentsein besteht – überspitzt formuliert – gerade darin, daß jenseits seines Wortlauts, „unter“ der materiellen Oberfläche seiner Schrift nichts Verlässliches mehr ist: kein haltbarer, selbstidentischer Sinn oder Inhalt mehr, der ihm Substanz und Einheit geben könnte. – Solcher Art sind die meisten der späteren, nachromantischen Formen des literarischen Fragments; ihre Tendenz ist – spätestens seit den

---

<sup>33</sup> Michael Braun: *Verlorene Ganzheit: Kafkas Fragmente*. In: ders.: „Hörreste, Sehreste“. *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2002, S. 124-202, hier: S. 144.

Fragmenten Nietzsches – nicht mehr die der Einigung, sondern die der „Subversion“<sup>34</sup>: statt (wie noch bei den Romantikern) unvollkommener *Beitrag* zu einer höheren „organischen Ganzheit“ zu sein und im Bruchstück sie zu evozieren, arbeitet das Fragment nunmehr an der „Destruktion“<sup>35</sup> des Ganzen, ist „Kritik, die [...] das scheinbar Geschlossene sprengt“.<sup>36</sup> Der Glaube an das „Ganze“, im sehnsüchtigen Einheitsverlangen der Romantik noch lebendig, ist damit haltlos geworden, die Vorstellung vom „Ganzen“ selbst als bloßer „Schein“ enttarnt. Insbesondere aber zerfiel die ideale Einheit zwischen dem „Ganzen“ und dem „Wahren“, die zuletzt noch Hegel aufrechterhielt.<sup>37</sup> In einer Welt, die nach dem Umsturz jeder sinn- und einheitsstiftenden Metaphysik (Nietzsche) selbst in Fragmente zerbrochen schien und sich nur noch im Perspektivismus zahlloser Einzelheiten zu erkennen gab,<sup>38</sup> war man am anderen Ende angelangt: Hegels Idealismus war unglaublich geworden und wurde revidiert – „Das Ganze ist das Unwahr“<sup>39</sup>, hieß es nun.

Ein literarisches Fragment kann also, in dem dargelegten Sinne, auch Formen annehmen, die viel eher deutungstheoretisch zu erfassen sind als nur durch eine Bestandsaufnahme sichtbarer Bruchstellen im Manuskript. Nicht allein der fehlende Text macht sie zu Fragmenten, sondern auch die gebrochene Bedeutung des vorhandenen: die verschiedenartigen Teile einer lückenhaften Semantik bilden kein Ganzes, kein einheitliches Sinngefüge mehr. – Es mochte dieses erweiterte und tiefere Verständnis vom Fragment sein, das Adorno – wie vor ihm bereits Maurice Blanchot<sup>40</sup> – veranlaßte, auch Kafkas Texte durchweg dem Fragmentarischen zuzuordnen: „Kafkas Prosa“, heißt es ebenso paradox wie treffend in den *Aufzeichnungen zu Kafka*, „drückt sich nicht aus durch den Ausdruck sondern durch dessen Verweigerung, durch ein Abbrechen“.<sup>41</sup> Es ist eine Erfahrung von „Aussageverweigerung“, die ähnlich auch Robert Musil gemacht haben dürfte, wobei für ihn das Unabgeschlossene von Kafkas Schreiben noch

<sup>34</sup> Vgl. Eberhard Ostermann: *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), S. 189-205, hier: S. 197.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Gert Ueding: *Fragment und Utopie. Zur Theorie des literarischen Bruchstücks*. In: *Der Monat* 20 (1968), H. 238, S. 64-72, hier: S. 71 f.

<sup>37</sup> Vgl. sein berühmtes Diktum „Das Wahre ist das Ganze“ in Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. 4. Aufl. Ffm: Suhrkamp 1993 (= ders.: *Werke* (in 20 Bänden). Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Ffm: Suhrkamp 1986. Bd. 3), S. 24.

<sup>38</sup> „[...] die Welt“, schreibt Nietzsche in einem seiner nachgelassenen Fragmente, „hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne ‚Perspektivismus‘“ (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 2., durchgesehene Aufl. München / Berlin; New York: dtv / de Gruyter 1988, Bd. XII, S. 315).

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Ffm: Suhrkamp 1980 (= ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 4), S. 55. Daß Adornos Satz indessen „nicht einfach eine Umkehrung“ des Hegelschen Satzes (s. Anm. 37) ist, hat Hartmut Scheible deutlich gemacht. Zur genauen Analyse beider Sätze s. Hartmut Scheible: *Theodor W. Adorno*. 7. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2003, S. 59 f., hier: S. 60.

<sup>40</sup> Unter ausdrücklichem Bezug auf Kafkas *Gesamtwerk* erklärte Blanchot: „[L]’ensemble de l’œuvre est un fragment“ (Maurice Blanchot: *La lecture de Kafka* (1943). In: ders.: *De Kafka à Kafka*. Paris: Éditions Gallimard 1981, S. 62-74, hier: S. 68).



über den „Abbruch“ selbst hinauswies, in einen Raum semantischer Vagheit – „Endlosigkeiten ins Leere“<sup>42</sup> nannte er deshalb bereits Kafkas erste Prosastücke. – Festzuhalten bleibt, daß Kafkas Werk in hohem Maße *beide* Aspekte des Fragmentarischen zeigt: den einer in sich gebrochenen, mit Leerstellen durchsetzten Semantik und den anderen einer vorzeitig verkürzten, mit Bruchstellen versehenen äußeren Textgestaltung.

Der letzte Aspekt, eher formaler Natur, ist leichter zu fassen und ergibt sich unmittelbar aus der Betrachtung der abgebrochenen Erzählschlüsse oder (wie besonders beim *Proceß* und bei der *Beschreibung eines Kampfes*) aus der bruchstückhaften Komposition der Handlungsteile. So wurde keines der drei Romanprojekte Kafkas im Textkorpus abgeschlossen, nur eines in der erzählerischen Handlung: *Der Verschollene* läuft in drei unzusammenhängende, fragmentarische Textabschnitte aus und war für Kafka selbst „allerdings ins Endlose angelegt“<sup>43</sup>; *Der Proceß* enthält sechs zusätzliche unfertige Kapitel, deren Zugehörigkeit zum Roman und deren Einordnung in seine Kapitelfolge sich nie eindeutig werden klären lassen und deren eines überdies mitten im Satz abbricht; und auch Kafkas umfangreichstes Fragment, *Das Schloß*, endet inmitten eines grammatisch unvollständigen Satzes. Ähnliches gilt für die größeren Prosastücke, auch sie sind – selbst wenn sie nicht, wie *Der Heizer*, von Kafka ausdrücklich „Fragment“<sup>44</sup> genannt wurden – fast sämtlich Fragment geblieben: angefangen von der Frühschrift *Beschreibung eines Kampfes*, über die Paul Raabe in einem sprechenden Vergleich bemerkte, Kafka habe sie (für die separate Publikation einzelner Exzerpte) „wie einen *Steinbruch*“ abgebaut<sup>45</sup>, über die *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, *Der Dorfschullehrer*, *Blumfeld, ein älterer Junggeselle*, *Der Jäger Gracchus* und *Beim Bau der chinesischen Mauer* bis hin zu den späten Erzählungen *Forschungen eines Hundes* und *Der Bau* (– einer weiteren Schrift, die Kafka mitten im angefangenen Satz unterbrach). Aber selbst dann, wenn Kafka zu Erzählabschlüssen gefunden hat, stellte er sie oft – als Abschlüsse – sogleich wieder in Frage: so etwa im Falle der *Strafkolonie*, deren letzte Seiten „Machwerk“ seien und von einem „tieferen“, die „Geschichte hohl“ machenden „Mangel“ zeugten<sup>46</sup>, und so auch im Falle der *Verwandlung*, die er mit deutlichen Worten gleichfalls dem Unfertigen und Vorläufigen überantwortete: „Unvollkommen fast bis in den

---

<sup>41</sup> Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, S. 255.

<sup>42</sup> Robert Musil: *Literarische Chronik* [Rez. zu Kafkas *Betrachtung*]. In: *Die Neue Rundschau*, Berlin, August 1914. Zit. nach: *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*. Hrsg. v. Jürgen Born unter Mitwirkung von Herbert Mühlfeit und Friedemann Spicker. Ffm: S. Fischer 1979, S. 35.

<sup>43</sup> Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, S. 86 (Brief v. 11. 11. 1912).

<sup>44</sup> Franz Kafka: *Briefe 1902-1924*. Ffm: S. Fischer 1966 (Lizenzausgabe v. Schocken Books Inc., N. Y.), S. 115 (Brief an Kurt Wolff v. 4. 4. 1913).

<sup>45</sup> Paul Raabe: Kommentar in Franz Kafka: *Sämtliche Erzählungen*. Hrsg. v. Paul Raabe. Ffm: Fischer Taschenbuch Verlag 1970, S. 394; Hervorhebung: F.S.

<sup>46</sup> Kafka, *Briefe 1902-1924*, S. 159 (Brief an Kurt Wolff v. 4. 9. 1917).

Grund“ und mit „unlesbare[m] Ende“, erfüllte sie ihn geradezu mit „Widerwillen“ (X, 226). Die „Schwierigkeiten der Beendigung“ (IX, 255), über die Kafka einmal im Tagebuch reflektiert und mit denen er sich so oft in seiner literarischen Arbeit konfrontiert sah, waren für ihn dabei jedoch offenbar nicht auf Schriftlichkeit allein beschränkt, sondern ein grundsätzlicheres – sprachliches – Problem, das ebenso die mündliche Rede betraf. Auch außerhalb des literarischen Schaffens, in ganz alltäglichen Situationen, in denen es auf ästhetischen Anspruch gar nicht ankam, kannte Kafka Stockungen der Sprache, die ihn nicht „fertig“ werden ließen. Das Tagebuch notiert eine bezeichnende Szene, die sich im Bureau „beim Diktieren einer größeren Anzeige“ zutrug. Eindringlich beschreibt Kafka, wie schwer es ihm wurde, das zur Vollendung eines Satzes nötige Wort auszusprechen. Obwohl es ganz einfach um ein Allerweltswort wie „brandmarken“ ging, vermochte es Kafka – mit einer an Lord Chandos erinnernden krampfartigen Sprachhemmung<sup>47</sup> – lange nicht, sich zu artikulieren: „Im Schluß [...] blieb ich stecken. [...] Endlich habe ich das Wort [...] und den dazu gehörigen Satz, halte alles aber noch im Mund mit einem Ekel und Schamgefühl wie wenn es rohes Fleisch, aus mir geschnittenes Fleisch wäre“ (IX, 45). Bis in die stilistischen Nuancen der Formulierung scheint hier die aus Hofmannsthals *Ein Brief* bekannte Sprachproblematik wiederzukehren: die von Kafka gebrauchten Ekel-Metaphern (die er übrigens auch sonst für seine sprachskeptischen Äußerungen bevorzugt<sup>48</sup>) erinnern lebhaft an die berühmte Stelle, an der Lord Chandos schreibt, die Wörter zerfielen ihm „im Munde wie modrige Pilze“.<sup>49</sup> – Den genannten „Schwierigkeiten der Beendigung“ korrespondiert dabei das „Unglück eines fortwährenden Anfangs“ (XI, 187): mehrfach kehrt im Tagebuch Kafkas Klage wieder, die Anfänge seiner Erzählungen seien gleichsam *nur* Anfang und denkbar ungeeignet dazu, aus ihnen eine „gesund[e] Geschichte“ zu machen, ein „größeres Ganzes

<sup>47</sup> Das Motiv der (konvulsivischen) Erstarrung in der Artikulation begegnet mehrfach in der – ganz im Zeichen der Sprachproblematik stehenden – *Beschreibung eines Kampfes*: vgl. V, 82 und Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Apparatband. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Ffm: S. Fischer 1993 (= ders.: *Schriften. Tagebücher. Briefe*. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Born u. a. Ffm: S. Fischer 1983 ff.), S. 160, wo „Worte“ mit „mühseligen Krämpfen“ verglichen werden. – In einem Brief an Milena bekennt sich Kafka zu seiner „krampfhaft[e] Angst vor dem Aussprechen eines Wortes“ (Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Willy Haas. Ffm: S. Fischer 1952 (Lizenzausgabe v. Schocken Books Inc., N. Y.), S. 249), und auch in einem Brief an den Jugendfreund Oskar Pollak ist bereits von „krampfhaft[e] Worte[n]“ die Rede (Kafka, *Briefe 1902-1924*, S. 9 (Brief v. 4. 2. 1902)).

<sup>48</sup> „Schriftsteller reden Gestank“ (IX, 15), vermerkt er im Tagebuch, und „Leichengeruch“ entströme seinen eigenen Schriften (IX, 103).

<sup>49</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: ders.: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Ffm: Fischer Taschenbuch Verlag 1979 (= ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Ffm: Fischer Taschenbuch Verlag 1979 f.), S. 461-472, hier: S. 465. – Hofmannsthals *Brief* war Kafka wohlbekannt. „In dem ersten Gespräch, das wir hatten“, erinnert sich Max Brod, „zitierte er rühmend eine Stelle aus dem ‚Brief des Lord Chandos‘“ (Max Brod: *Über Franz Kafka*. Ffm: Fischer Taschenbuch Verlag 1974, S. 276). Die „besondere Bedeutung“, die der *Brief* „für die Entwicklung von Kafkas Weltanschauung“ und für seine früh ausgeprägte Sprachskepsis gewann, wird von Brod zu Recht als außerordentlich hoch eingeschätzt (vgl. ebd., S. 46 und 276).

[...], wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende“ (IX, 177). Gelingt es ihm, dessen Kraft (angeblich) „zu keinem Satz mehr aus[reicht]“ (IX, 110), wenigstens ein zufriedenstellendes Wort hinzuschreiben, „dann ist eben nur dieses eine da und alle Arbeit fängt von vorne an“ (IX, 227). Bereits die „Eingangssätze des zu Schreibenden“ seien deshalb „weit vor dem Ende abgebrochen“ und zeigten „mit ihren vorragenden Bruchstellen in eine traurige Zukunft“ (IX, 229). Über seine bei Oskar Baum verlesene *Automobilgeschichte* schreibt Kafka, sie bestehe eigentlich nur aus „abreißende[n] Anfänge[n]“, und „jedes Stückchen der Geschichte“ laufe „heimatlos herum“ (IX, 177). Aber selbst das wenige noch, das mit solchen Anfängen doch immerhin erreicht ist, erscheint Kafka gleichwohl illusorisch: statt als festgefügte Basis das Kommende zu tragen, bedarf es selbst der Stütze, erweist sich als haltlos und entwurzelt, schon von Anbeginn semantisch unterhöhlt. „Fast kein Wort“, schreibt er an Felice, komme ihm „vom Ursprung her“<sup>50</sup>, vielmehr müsse er es „wie aus der leeren Luft“ ziehen (IX, 227). Die damit beschworene Fragilität des eigenen Schreibens – von der der eigenen Existenz zeitweilig kaum zu unterscheiden – gehört zum Grundbestand von Kafkas Reflexionen und Sprachzweifeln. In seinen literarischen Texten kehrt sie geradezu leitmotivisch wieder in den auffällig häufigen Formen des Instabilen, die – als „Schaukeln“, „Sturz“ und „Trunkenheit“, „Schwanken“ und „Seekrankheit auf festem Lande“ – vor allem die Bildlichkeit des Frühwerks prägen (so etwa im *Gespräch mit dem Beter* und im *Gespräch mit dem Betrunkenen* aus der *Beschreibung eines Kampfes*). Indessen hat die Haltlosigkeit bei Kafka – die der Sprache und die des eigenen Ich – ihren wohl stärksten Ausdruck in einer Tagebuchaufzeichnung gefunden, die im Gedankenexperiment eines akrobatischen Bravourstücks bereits über die Grenzen von Logik und Mechanik hinausgeht:

Alle Dinge nämlich die mir einfallen, fallen mir nicht von der Wurzel aus ein, sondern erst irgendwo gegen ihre Mitte. Versuche sie dann jemand zu halten, versuche jemand ein Gras und sich an ihm zu halten das erst in der Mitte des Stengels zu wachsen anfängt. Das können wohl einzelne z. B. japanische Gaukler, die auf einer Leiter klettern, die nicht auf dem Boden aufliegt, sondern auf den emporgehaltenen Sohlen eines halb Liegenden und die nicht an der Wand lehnt sondern nur in die Luft hinaufgeht. Ich kann es nicht, abgesehen davon daß meiner Leiter nicht einmal jene Sohlen zu Verfügung stehn. (IX, 15)

Das gilt, wie aus dem Kontext hervorgeht, der von der „Unfähigkeit zu schreiben“ handelt, nicht nur Kafkas eigener Person, sondern durchaus auch der Sprache in seinem literarischen Schaffen. Verdankt sich diese Sprache einer Inspiration, die selbst die Dinge nur „entwurzelt“

<sup>50</sup> Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, S. 341 (Brief v. 17./18. 3. 1913).

erfährt, und ist sie auf einer derart schwankenden, ja eigentlich gar nicht vorhandenen Grundlage errichtet, dann ist es nicht verwunderlich, daß sie die gebrechlichen Formen des Fragments annimmt. Allerdings zeigt sich nun auch, daß dem Fragment bei Kafka nicht nur der vorzeitige Abbruch, die Verweigerungsgeste gegen das *Ende* eigen ist, sondern – ohne die Verankerung der Sprache in den „Wurzeln“ der Dinge – auch eine eigentümliche Unsicherheit und Untermünzung bereits zu *Anfang*, – so daß seine Sätze weder von der einen noch von der anderen Seite eine Befestigung erfahren. Damit wäre dem sprachlichen Ausdruck Kafkas zugleich auch der Boden entzogen – er erschiene als Fragment beidseitig verkürzt, ebenso unabgeschlossen wie defundiert.

Man könnte, aus den Quellen von Korrespondenz und Tagebuch schöpfend, die bereits zitierten Selbstzeugnisse Kafkas zum Fragmentartigen seines Schreibens nahezu beliebig ergänzen.<sup>51</sup> „Unfertige[s]“ (XI, 68), „Anfänge“ (ebd.), „Stückchen“<sup>52</sup>, „unfertig bleibende Geschichte[n]“ (XI, 59) und Produkte eines „Kritzeln[s]“<sup>53</sup> – das sind die bevorzugten Bezeichnungen, mit denen er selbst es belegte. Und Kafka selbst dürfte es gewesen sein, der das Fragmentarische seines Werks (bei aller Sprachnot) am besten in Worte faßte, indem er in doppelsinniger Wendung beiden Aspekten des Fragments, seiner äußeren und seiner inneren (semantischen) Gebrochenheit, Rechnung trug. In einem ganz den Schwierigkeiten des Schreibens gewidmeten Brief an Max Brod heißt es: „die Sätze zerbrechen mir förmlich, ich sehe ihr Inneres und muß dann aber rasch aufhören“.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Zu den nachhaltigsten Eindrücken, die Kafka von seinen Schriften empfing, gehört der ihrer „Lückenhaftigkeit“ (vgl. etwa IX, 177 und 195), wobei die beklagten Brüche im Erzählgefüge mit der grundsätzlichen Schwierigkeit einer unzureichenden Sprache Hand in Hand gehen: auf Behelfswörter wie „unbeschreiblich“ und „unsagbar“ folgte daher allzuoft „ein rasch *abbröckelnder* ‚daß‘-Satz“ (IX, 224; Hervorhebung: F.S.). Das Bewußtsein, Unfertiges zu produzieren, überdauerte selbst noch Kafkas „reife“ und scheinbar (ab)geschlossene Erzählungen, wie *Das Urteil*, *Die Verwandlung* und *Vor dem Gesetz*. Noch 1916 faßt er seine fragmentarische Schreibpraxis als ausweglose Aporie: „Wie will ich eine schwingende Geschichte aus Bruchstücken zusammenlöten?“ (Franz Kafka: *Tagebücher*. Apparatband. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Ffm: S. Fischer 1990 (= ders., *Schriften. Tagebücher. Briefe*. Kritische Ausgabe), S. 377). Ein anderer Tagebucheintrag aus der späten Schaffensphase liest sich in diesem Zusammenhang wie eine Variante des gleichen Grundproblems: „Talent für ‚Flickarbeit‘“ (XI, 233) – der ironische Selbstkommentar eines Schriftstellers, der zwar „alles bruchstückweise [...] Niedergeschriebene“ als „minderwertig“ empfand (XI, 62), aber doch ein Werk hinterließ, das vor allem aus Bruchstücken besteht. (Daß Kafka mit „Flickarbeit“ tatsächlich sein eigenes Werk meinte, bezeugt Max Brod (vgl. *Über Franz Kafka*, S. 231 f.)).

<sup>52</sup> Kafka, *Briefe 1902-1924*, S. 216 (Brief v. Ende Dezember 1917 an Max Brod).

<sup>53</sup> Zit. nach Max Brod: *Franz Kafkas Nachlaß*. In: *Die Weltbühne* v. 17. Juli 1924 (Jg. 20, Nr. 29), S. 106-109, hier: S. 106. Zu Kafkas Gebrauch des Begriffs „Gekritzel“ s. auch Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*. Erweiterte Ausgabe. Ffm: S. Fischer 1968, S. 243 f. und Kafka, *Briefe 1902-1924*, S. 472 (Brief v. Mitte Januar 1924 an Max Brod).

<sup>54</sup> Ebd., S. 85 (Brief v. 17. 12. 1910 an Max Brod).

### Das Fragment als Stil. Erklärungsversuche

Daß Kafka, auch nach eigener Einschätzung, fragmentarisch schrieb, dürfte damit hinreichend belegt sein. Bleibt die Frage, wie dieser Befund zu erklären ist. Indessen muß ein weitergehendes Problem, mit dem sich die Forschung immer wieder, wenn auch erfolglos, beschäftigt hat, bereits hier ausgeschieden werden: was Kafka mit seinen Schriften und ihrer künstlerischen Gestaltung „beabsichtigte“ oder „nicht beabsichtigte“, kann nicht Gegenstand einer sich als Wissenschaft verstehenden Literaturbetrachtung sein. Kafkas Intentionen, Gedanken, Gefühle usw. sind – ausnahmslos jedem – gänzlich unzugänglich, auch dann noch, wenn uns schriftliche Äußerungen vom Autor selbst darüber vorliegen. Mit Schrift allein hat es Literaturwissenschaft zu tun, und nur daran hat sie sich zu halten. Alles Weitere, Erwägungen über die „tatsächlichen“ Willensregungen und mentalen Gehalte eines Autors, ist Spekulation. Auch autobiographische Zeugnisse in Tagebüchern und Briefen schaffen hier keine Abhilfe, indem sie etwa die ersehnten nackten Tatsachen bereitstellten: auch sie sind, als Schrift, interpretationsbedürftig – und sind es ganz besonders bei Kafka, dessen hochgradig literarische Schriften in Korrespondenz und Tagebuch vom „eigentlichen“ poetischen Werk nur schwer oder gar nicht zu unterscheiden sind.<sup>55</sup> Demnach ist auch die (an sich nicht uninteressante) Frage, ob Kafkas fragmentarisches Schreiben ein von ihm „gewolltes, bewußt eingesetztes Kunstmittel“ sei<sup>56</sup> – von den einen positiv<sup>57</sup>, von den anderen negativ<sup>58</sup> entschieden –, literaturwissenschaftlich völlig belanglos, und zwar allein deshalb, weil sie unbeantwortbar ist. (*Niemand* kennt, um es zu wiederholen, die *Intentionen*, bewußt oder unbewußt, die Kafka bei der Wahl seiner Kunstmittel leiteten – außer ihm selbst, und er

---

<sup>55</sup> Das ist in der Kafka-Forschung – meist im Rahmen einer Grundsatzkritik an verkürzenden, rein biographisch orientierten Deutungspraktiken – mittlerweile mehrfach geltend gemacht worden: „Die Briefe Kafkas, die Tagebücher, der berühmte ‚Brief an den Vater‘ sind gerade nicht als Klartexte des eigentlichen Lebens vom Werk zu trennen. Sie werden, wie die Tagebücher, als Werkstatt für die literarische Arbeit genutzt oder werden literarischer Inszenierung unterworfen“ (Gerhard Kurz: *Wo aber war Kafka? Rainer Stach sucht und (er)findet den Klartext eines Lebens*. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 31. 12. 2002, S. 47). Ganz ähnlich argumentiert Els Andringa, daß das zur Ermittlung der sogenannten „Autorintention“ herangezogene Material – „Berichte von Zeitgenossen, Briefe, Tagebücher u.ä.“ – „nicht als selbstevidenter Bezugsrahmen gelten kann, sondern seinerseits der Deutung ausgesetzt ist“ (Els Andringa: *Wandel der Interpretation. Kafkas „Vor dem Gesetz“ im Spiegel der Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 41).

<sup>56</sup> *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Hrsg. v. Hartmut Binder. Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart: Kröner 1979, S. 67; Hervorhebung: F.S.

<sup>57</sup> Vgl. z. B. Braun, *Verlorene Ganzheit: Kafkas Fragmente*, S. 158 f. sowie Politzer, *Franz Kafka. Der Künstler*, S. 26.

<sup>58</sup> Vgl. Binder in *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Bd. 2, S. 74 f. Wie Binder ist auch Jürgen Born der Ansicht, daß das Fragment bei Kafka „keine absichtlich hervorgebrachte literarische Form“ sei (Jürgen Born: *Das Fragment bei Kafka und das Fragmentarische in seiner Zeit*. In: *Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich* 4 (1997), S. 68-76, hier: S. 71).

kann sie nicht mehr verraten.<sup>59</sup> Gegen die These einer von Kafka *intendierten* und bewußt geplanten fragmentarischen Literatur spricht jedoch immerhin, daß er nach seiner eigenen, bereits zitierten Aussage „alles bruchstückweise [...] Niedergeschriebene“ als „minderwertig“ empfand (XI, 62)). Tatsache bleibt, daß ein Großteil seines Werkes fragmentarisch *ist*. Diese Tatsache ist erklärungsbedürftig. *Wie* sie zu erklären sei – als Folge schlechter Produktionsbedingungen oder als Zeugnis „schriftstellerische[r] Impotenz“<sup>60</sup>, als Sprachkrise oder berechnetes Kunstmittel – , ist dabei allerdings keine Frage mehr von feststellbaren Tatsachen, sondern eine Frage der Interpretation. – Michael Braun hat den Versuch einer solcher Interpretation unternommen, indem er ein vierteiliges Erklärungsmodell vorstellte, das die Grundpositionen der Kafka-Forschung enthält. Es ist hier, in ergänzter Form, wiedergegeben.<sup>61</sup>

Die erste Erklärung verfährt rein produktionsästhetisch und versteht das Fragmentarische von Kafkas Prosa als Folgeerscheinung eines grundsätzlich heiklen, extrem störungsanfälligen Schaffensprozesses. Damit wäre das Fragment bei Kafka lediglich die Konsequenz sekundärer Störfaktoren, die, als „äußere Umstände“<sup>62</sup> und schlechte Arbeitsbedingungen, negativ auf Kafkas Schaffenskraft einwirkten und deshalb jede (evtl. sogar „beabsichtigte“) formale Vollendung seiner Schriften unmöglich machten: Überarbeitung und Erschöpfung durch berufliche Inanspruchnahme, Übermüdung durch Schlaflosigkeit und nächtliche Schreibversuche (dies in einer Art Teufelskreis), Lärmbelästigung im „Durchgangszimmer“ der elterlichen Wohnung, psycho-physische Einflüsse (Tuberkulose), Idiosynkrasien etc. Würde diese Erklärung zutreffen, bestünde kein wesentlicher Zusammenhang zwischen dem Bruchstückcharakter von Kafkas Schriften und ihrer semantisch-strukturellen Beschaffenheit: „Incompleteness is a biographical fact, to be explained psychologically [...]; it is not a predicate of poetics.“<sup>63</sup> Dieselbe Position vertritt auch Hartmut Binder: gegen die „herrschende Auffassung, Kafkas Arbeiten seien ihrem Wesen nach als Fragment angelegt“,

---

<sup>59</sup> Das hat sich inzwischen auch in weiten Teilen der Forschung herumgesprochen, und zwar weitgehend unabhängig von der jeweiligen literaturtheoretischen Geisteshaltung oder „Schule“. Bereits Hans Glinz stellte fest: „Wir haben [...] keinerlei direkte Möglichkeit, die Übereinstimmung des von uns dem Text Entnommenen mit dem vom Verfasser Gemeinten zu beweisen oder zu widerlegen“ (Hans Glinz: *Methoden der Objektivierung des Verstehens von Texten, gezeigt an Kafka „Kinder auf der Landstraße“*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 1 (1969), H. 1, S. 75-107, hier: S. 91); ähnlich Bernd Scheffer: „Leser gelangen nicht in den Kopf des Autors“, sondern lediglich „zu ihrem jeweils eigenen Verständnis“ (Bernd Scheffer: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*. Ffm: Suhrkamp 1992, S. 29) und Thomas Anz: „Was Autoren gedacht, gefühlt, erlebt oder beabsichtigt haben, als sie ihre Texte schrieben, entzieht sich generell unserer Kenntnis“ (Thomas Anz: *Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung „Das Urteil“*. In: *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Hrsg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Stuttgart: Reclam 2002, S. 126-151, hier: S. 127).

<sup>60</sup> *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Bd. 2, S. 67.

<sup>61</sup> Vgl. zu dem Folgenden: Braun, *Verlorene Ganzheit: Kafkas Fragmente*, S. 147-150.

<sup>62</sup> Ebd., S. 147.

beansprucht er, ihre „Unabgeschlossenheit“ „überzeugend aus den besonderen Bedingungen erklären“ zu können, „deren [sic!] sein Schaffen unterlag“.<sup>64</sup>

Die zweite Erklärung sucht Kafkas fragmentarisches Schreiben – aus geistesgeschichtlicher Perspektive – als Zeitphänomen zu begreifen und bindet es in die Problematik einer literarischen Epoche ein, der die Möglichkeit des vollen, adäquaten sprachlichen Ausdrucks grundsätzlich fragwürdig geworden ist: Kafkas Fragmente erscheinen aus dieser Sicht als Zeugnisse der für die Literatur der Jahrhundertwende so bezeichnenden „Sprachkrise“. In der „Diskrepanz zwischen Wahrheitsanspruch und Schreibzweifeln“ erwiese sich so „Kafkas Nähe zur Sprachskepsis der Wiener Moderne“.<sup>65</sup> – Daß Kafkas sprach- und erkenntniskritische Äußerungen in der Tat mehr als nur eine zeitliche Koinzidenz zur Sprachkrise des Fin de Siècle bedeuten, wurde in der Kafka-Forschung inzwischen mehrfach betont. Walter H. Sokel wies nachdrücklich auf entsprechende Sachzusammenhänge und „Verwandtschaften“ hin, indem er Parallelen zwischen Kafka und Hofmannsthals Chandos-Brief (1902) sowie Musils *Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) herausarbeitete. An bestimmten Stellen in Musils Roman (besonders in dem ihm vorangestellten Maeterlinck-Motto) erkannte Sokel „dasselbe kritische In-Frage-Stellen der Sprache“ wie bei Kafka.<sup>66</sup> Theo Elm und Peter-André Alt gingen noch weiter, indem sie – über Hofmannsthal und die Wiener Moderne hinaus – auch Kafkas Prager Umfeld mit einbezogen und Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901/02) als theoretisches Pendant zu Kafkas literarischer Sprachkritik beanspruchten.<sup>67</sup> Eine der detailliertesten Untersuchungen zu Kafkas Skepsis gegenüber Sprache und begrifflich vermittelter Erkenntnis hat indessen Lukas Trabert vorgelegt: mit einer vergleichenden Betrachtung von Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* (1904/1906 bzw. 1909/1910) und Nietzsches philosophischer Frühschrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873).<sup>68</sup> Mit Nietzsche war dabei ein Autor namhaft gemacht, der, als geistiger Ahnherr, in seiner Bedeutung für das Verständnis der literarischen Sprachkrise(n) um 1900 gar nicht zu überschätzen ist – und der vornehmlich in der von

---

<sup>63</sup> Paul Goodman: *Kafka's Prayer*. New York: The Vanguard Press 1947, S. X.

<sup>64</sup> Binder in *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Bd. 2, S. 75.

<sup>65</sup> Braun, *Verlorene Ganzheit: Kafkas Fragmente*, S. 149.

<sup>66</sup> Walter H. Sokel: *Zur Sprachauffassung und Poetik Franz Kafkas*. In: *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Mit Beiträgen von Beda Allemann u. a. Hrsg. v. Claude David. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 26-47, hier: S. 26 f.

<sup>67</sup> Vgl. Peter-André Alt: *Doppelte Schrift, Unterbrechung und Grenze. Franz Kafkas Poetik des Unsagbaren im Kontext der Sprachskepsis um 1900*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 455-490, hier: S. 487 f. und Theo Elm: *Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte*. 2. überarbeitete Aufl. München: Fink 1991, S. 170 f.

<sup>68</sup> Vgl. Lukas Trabert: *Erkenntnis- und Sprachproblematik in Franz Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“ vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61 (1987), S. 298-324.

Trabert herangezogenen erkenntnistheoretischen Abhandlung *Über Wahrheit und Lüge...* die Grundlegung für das sprachliche Problembewußtsein geliefert hat, das sich später auch bei Musil, Hofmannsthal und Kafka zeigte.

Eine dritte Erklärung unterstellt eine Analogie zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung. Demnach wären es allein schon die Kafkas Werk eingeschriebenen Figuren des Scheiterns: die Endlosigkeit und Vergeblichkeit im Streben der Protagonisten und die unerreichbare Ferne ihres anvisierten Ziels, die auch formal den Abbruch bedingten. „Das abbrechende Fragment Kafkas“ wäre so gesehen „das völlig *folgerichtige* gestalterische Mittel einer Kunst“, die lediglich „Widersprüche“ und „Fragen“ „auszudrücken hatte“, die aber jede „Antwort“ verweigerte<sup>69</sup> oder ins Unendliche entrückte, – weshalb sie denn auch vor dieser Antwort stagnieren mußte. Letztlich zielen solche Ansätze auf einen notwendigen Zusammenhang zwischen den formalen Charakteristika von Kafkas epischem Diskurs und seiner äußeren Unabgeschlossenheit. – Eine Auffassung, die bereits Maurice Blanchot vertrat<sup>70</sup> und die auch Adorno teilte, indem er erklärte, das „Fragmentarische“ von Kafkas Romanen sei „bedingt von ihrer inneren Form“.<sup>71</sup> Aus editionsphilologischen Gründen – in der Absicht, eine möglichst authentische Textpräsentation zu bieten – kamen Vertreter der modernen Textkritik zu ähnlichen Resultaten: indem sie sämtliche Entwürfe, Notizen und Streichungen aus Kafkas Nachlaß als Bestandteil seines Werkes reklamierten und jede Trennung von „Varianten“ und „eigentlichem“ Korpus (als willkürlich) ablehnten, erhoben sie den „Fragmentcharakter“ zur Essenz von Kafkas Schreiben: nicht etwa „akzidentell“, sondern „innigst“ – d. h. *wesentlich* – sei das Fragmentarische mit seiner Kunst verbunden.<sup>72</sup> Einige Forscher schließlich gingen sowohl über die formalen wie über die inhaltlichen Aspekte des Textes hinaus und bezogen den Autor selbst mit ein, um über die dunklen Absichten zu spekulieren, die ihn zu einem Schreiben in Fragmenten bewogen haben mochten. Für sie ist das Fragment bei Kafka ein von ihm „intendiertes Kunstmittel“<sup>73</sup> – mit anderen Worten: die seinen „ästhetischen Absichten entsprechende Darstellungsform“.<sup>74</sup> Das per definitionem Mangelhafte und Defizitäre des Fragments wird aus dieser Sicht in einem höheren Sinn zur erfüllten Form und gewinnt ästhetischen Wert: „Paradoxerweise könnte man

<sup>69</sup> Klaus Hermsdorf: *Kafka. Weltbild und Roman*. Berlin: Rütten & Loening 1961, S. 227; Hervorhebung: F.S.

<sup>70</sup> „[C]e manque“, schreibt Blanchot über das Unfertige von Kafkas fragmentarischer Prosa, „n'est pas accidentel“ (Blanchot, *La lecture de Kafka*, S. 68).

<sup>71</sup> Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, S. 279.

<sup>72</sup> Roland Reuß: *Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe*. In: Franz Kafka: *Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Einleitungsband. Hrsg. v. Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff. Basel; Ffm: Stroemfeld 1995, S. 9-24, hier: S. 21. Vgl. auch ebd., S. 16, wo Reuß zumindest Kafkas Nachlaß einen „durch und durch fragmentarische[n] Charakter“ attestiert.

<sup>73</sup> Braun, *Verlorene Ganzheit: Kafkas Fragmente*, S. 150.



sagen, daß das Fragment die einzige Form ist, in der sich Kafkas Stil vollendet.“<sup>75</sup> Folgt man Heinz Politzer, wäre Kafka sogar „lediglich ein großer Stilkünstler“, der das Fragment „als Mittel, um nicht zu sagen als Trick, seiner Kunst verwendet“.<sup>76</sup>

Welches dieser Erklärungsmodelle erscheint nun evident? Die zuletzt genannte Ansicht, deren Vertreter Kafkas „Intentionen“ nachspüren und zu wissen glauben, was er mit seinem Schreibstil eigentlich wollte, soll und kann aus den oben vorgebrachten erkenntnistheoretischen Gründen nicht näher geprüft werden. Eine rein produktionsästhetische Begründung von Kafkas fragmentarischem Diskurs dagegen ermangelt der Tiefe der Betrachtung. Sie reduziert ein ästhetisches Phänomen auf das Zufallsprodukt ungünstiger Lebensumstände und persönlicher Empfindlichkeiten.<sup>77</sup> Damit aber wird ein – das Individuum übergreifender – literarischer Sachverhalt übersehen, den Michael Braun völlig zu Recht für das Verständnis von Kafkas Literatur beansprucht und der im geistigen Horizont des Fin de Siècle steht: das von Braun sogenannte „Fragmentbewußtsein um 1900“.<sup>78</sup> Erst im Kontext dieses Bewußtseins, das selbst ein literarisches Erbe der von Nietzsche initiierten Sprach- und Erkenntniskepsis ist, erweisen die Fragmente Kafkas ihr volles kritisches Potential – als Dokumente nicht nur eines persönlichen, sondern eines allgemeinen Defizits: der Unfähigkeit der Sprache, das von ihr Bezeichnete angemessen und unverstellt zum Ausdruck zu bringen. Mit Nietzsche hat Kafka dem Glauben abgeschworen, die Sprache könne „der adäquate Ausdruck aller Realitäten sein“, und wie dieser trieb auch er seine Sprachzweifel bis zu der Gewißheit, daß wir mit den Bezeichnungen der Dinge nicht sie selbst besitzen, sondern nur „Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen“.<sup>79</sup> Die Funktion der Sprache erschöpft sich demnach in bloßer, auf Konvention beruhender Benennung: sie vermag „das Wahre eines Dinges“ allenfalls zu „bezeichnen“, nicht aber zu „[er]fassen“.<sup>80</sup> Was dem

---

<sup>74</sup> Ebd., S. 159.

<sup>75</sup> Politzer, *Franz Kafka, der Künstler*, S. 26.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Freilich soll nicht geleugnet werden, daß die von Kafka erträumten idealen Bedingungen für sein literarisches Schaffen nicht anders als extrem genannt werden können. „Die Nacht“, heißt es dazu in einem Brief an Felice, sei für das Schreiben „noch zu wenig Nacht“, und „nicht genug allein“ könne man sein, „nicht genug still“ die Umgebung (Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, S. 250 (Brief v. 14./15. 1. 1913)). Was Kafka für sich und seine Literatur vor allem forderte war „Abgeschiedenheit“, und zwar nicht die eines „Einsiedler[s]“, sondern die eines „Tote[n]“ (ebd., S. 412 (Brief v. 26. 6. 1913)). Daß bei solchen Ansprüchen jedwede Lärmbelästigung, jede Ablenkung durch anderweitige Verpflichtungen, jede Beeinträchtigung durch physisches Unwohlsein etc. die Inspiration stört und den Schreibfluß hemmt, versteht sich von selbst. Das Fragmentarische von Kafkas Literatur jedoch allein aus den widrigen Produktionsbedingungen und den Eigentümlichkeiten des Autors zu erklären, wie Binder es will, greift entschieden zu kurz.

<sup>78</sup> Braun, *Verlorene Ganzheit: Kafkas Fragmente*, S. 125.

<sup>79</sup> Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 879.

<sup>80</sup> Ebd., Bd. XII, S. 390.

angemessenen sprachlichen Ausdruck entgegensteht, ist eine letztlich unüberwindliche epistemische Kluft zwischen Sprache und begrifflich vermittelter Erkenntnis einerseits und dem nicht-sprachlichen Bereich der Phänomenwelt andererseits. Dieser aber, der Bereich des Unsagbaren, umfaßt für Kafka nicht nur die Phänomene der äußeren Dingwelt, sondern erstreckt sich auch auf die Verfaßtheit des eigenen Ich – auch sein Wesen liegt jenseits der Sprache, getrennt vom Ausdruck durch den Hiatus zwischen Sprache und Sein. Das Subjekt, das um seine Befangenheit in den sprachlichen Strukturen weiß und doch zugleich ahnt, wie weit es selbst, in den namenlosen Zuständen seiner geistigen Existenz, darüber hinaus geht, erreicht ein Äußerstes, indem es die Grenze des Sagbaren artikuliert. In einer Sentenz aus dem Nachlaß faßte sie Kafka in Worte, die an Deutlichkeit und illusionsloser Klarsicht nichts zu wünschen übrig lassen: „Das was man ist kann man nicht ausdrücken, denn dieses ist man eben; mitteilen kann man nur das was man nicht ist, also die Lüge.“ (VII, 166 f.) Die Konsequenz aus dieser bitteren Einsicht wäre für andere womöglich das Verstummen gewesen (wie vorübergehend etwa für Rilke); für Kafka, zwanghaft der Literatur ergeben und nach eigenem Zeugnis selbst geradezu „aus Literatur bestehend“<sup>81</sup>, konnte sie nur das Schreiben sein: ein fragmentarisches Schreiben allerdings, das – eingespannt zwischen der „Unmöglichkeit, alles zu sagen“ (vgl. XII, 111), und der Unmöglichkeit zu schweigen – um Ausdruck rang, ein Schreiben, das immer wieder abbrach, aber noch im Abbruch, nach dem zitierten Adorno-Wort, einen Rest von Ausdruck bewahrte, und sei es auch nur der Ausdruck des *Zweifels* am eigenen Sprachvermögen. Daß gerade das Fragment das Medium solchen Zweifels ist, hat Ernst Behler betont, indem er auf das „im fragmentarischen Schreiben *beschlossen[e]* Problem der Mitteilbarkeit“ verwies.<sup>82</sup> So auch bei Kafka: Ausdruck und Abbruch in der schmerzlichen Erfahrung des Unzureichenden und Unsagbaren – in diesem wechselseitigen Bedingungsverhältnis vollzieht sich, gehemmt und doch weiterdrängend, Kafkas intermittierender Schaffensprozeß. In dem bereits zitierten Brief an Milena, in dem er seine „krampfhaftige Angst vor dem Aussprechen eines Wortes“ eingesteht, beschreibt er ihn als Aufgabe, die ebenso unlösbar wie unvermeidlich ist: „[...] ich suche immerfort etwas Nicht-Mitteilbares mitzuteilen, etwas Unerklärbares zu erklären [...]“.<sup>83</sup> Es klingt fast wie die gedrängte Formel seiner Poetologie.

<sup>81</sup> Vgl. Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, S. 444 (Brief v. 14. 8. 1913).

<sup>82</sup> Ernst Behler: *Das Fragment*. In: *Prosa-Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kurzprosa*. Hrsg. v. Klaus Weissenberger. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 125-143, hier: S. 135; Hervorhebung: F.S.

<sup>83</sup> S. Anm. 47.

Ausdruck und Verweigerung. Fragmente über Fragmente

Die bisherigen Ausführungen sollten erwiesen haben, daß sich das fragmentarische Schreiben bei Kafka nicht allein im äußeren Erscheinungsbild seiner Texte bemerkbar macht, sondern darüber hinaus auch in entscheidender Weise ihre Bedeutungsstruktur prägt, die selbst fragmentartig gebrochen ist und in Partialbedeutungen zerfällt. Beider Phänomene, der formalen wie der semantischen Brüche seines Schreibens, war sich Kafka wohlbewußt, wie das zitierte Material aus Briefen und Tagebuch belegt. Daß er das Fragment überdies eigens als Motiv in sein literarisches Werk einführte, ja es selbst zum Erzählgegenstand und Objekt der Betrachtung erhob, soll abschließend am Beispiel von zwei weniger bekannten Prosaskizzen aus dem Nachlaß gezeigt werden.<sup>84</sup> In ihnen erreicht Kafkas fragmentarische Formkunst das Niveau literarischer Selbstreflexion: indem der Text selbst inmitten der Rede abbricht und *zugleich* von Abbruch und verweigerter Botschaft handelt, wird er zu seinem eigenen Gegenstand, und noch auf kleinstem Raum vollzieht er die Kafkas Fragmenten immanente Kritik an sprachlicher Repräsentation. – Die Kürze der Exempel erlaubt es, sie vollständig hier wiederzugeben. Es sind Miniaturen des Schweigens, gleichsam nur Stücke von Fragmenten: das eine hermetisches Spiel, das andere eher Destruktion – in jedem Fall aber Sprache, die ihre Zerbrochenheit selbst noch vor dem Abbruch reflektiert.

Das erste Fragment erreicht nicht einmal das Ende eines Satzes:

Ihr sollt Euch kein Bild –. (VII, 175)

Diese so unbedeutend wirkende, schlichte Notiz enthüllt sich alsbald als gewaltige Ellipse, die sprachtheoretische wie theologische Implikationen in sich vereint. Deutlich spielt sie auf das mehrfach im Alten Testament formulierte Verbot an, sich ein Gottesbild zu machen (vgl. z. B. 2. Mose 20, 4 und 3. Mose 26, 1), wobei die Exodus-Stelle aus dem Dekalog das Verbot ausdrücklich auch auf den innerweltlichen Bereich und die Anfertigung von „Gleichnissen“ ausweitet. Entnimmt man diesem Zusatz das Recht, nicht nur an kultische Darstellungen von Götzenbildern, an die *bildliche* Repräsentation von Gott oder Göttern zu denken, sondern auch das *sprachliche* Bild mit einzubeziehen, so liegt die umfassende semiotische Problematik, die das Bilderverbot – in seiner Version bei Kafka – involviert, auf der Hand: Es

---

<sup>84</sup> Die ausgewählten Beispiele ließen sich leicht durch berühmtere Stellen in Kafkas Œuvre ergänzen, die gleichfalls Formen des Fragmentarischen behandeln und dabei auffallend häufig an das Medium der Schrift gebunden sind: man denke nur an Josef K.s unvollendete/unvollendbare „Eingabe“ bei Gericht, an das niemals abgeschlossene Berufungsverfahren des Landvermessers im *Schloß*, an die endlosen Exegesen unverständlicher Gesetzestexte (im Dom-Kapitel des *Proceß* und in der Nachlaßerzählung *Zur Frage der Gesetze*) etc.

richtete sich so gegen die Möglichkeit und Adäquatheit zeichenhafter, bildlicher wie sprachlicher, Darstellung überhaupt. Damit aber offenbart es sich zugleich in seiner selbstbezüglichen Struktur: Denn auch Kafkas Formulierung dieses Verbotes, die Zeichenkette „Ihr sollt Euch kein Bild –.“, ist als Sprachgebilde natürlich selbst ein Bild (in dem eben genannten erweiterten Sinn). Sie handelt von sprachlichen Bildern und gehört ihnen selber zu. Da sie aber – mit sprachlichen Mitteln – ein Verbot des sprachlichen Bildes formuliert, ist sie in und mit dieser Formulierung dabei, das Verbot zu übertreten und ihre eigene Glaubwürdigkeit zu untergraben. Die Formulierung des Verbots widerspricht – als sprachliche Repräsentation – dem, was sie untersagt. Um die Weisung gänzlich zu erfüllen, dürfte man sie nicht einmal aussprechen, noch niederschreiben; völliges Schweigen erforderte auch das Schweigen über das Schweigegebot. – Sieht man jedoch genauer hin, wird deutlich, daß Kafka dieses Gebot auch in der Tat nicht formuliert, jedenfalls nicht *vollständig*. Er unterschlägt das erwartete, zum Prädikat gehörige Verb „machen“ und ersetzt es durch das minimalistische Zeichen eines Gedankenstrichs. Es ist, als bemerke er, im erschrockenen Innehalten, beim Formulieren des Gebots, daß er im sprachlichen Vollzug dabei war, ihm zuwiderzuhandeln – und entschieße sich zum Abbruch. Dadurch freilich *erfüllt* er das Gebot (wenigstens zum Teil), dessen Strenge fordert, seinen Wortlaut zu verschweigen. Vor dem Hintergrund von Kafkas Sprachkritik, seinem Mißtrauen gegenüber der Repräsentationskraft des sprachlichen Zeichens, wird so der Satzabbruch zum einzig (halbwegs) adäquaten „Ausdruck“ – und bleibt doch zugleich Merkmal eines tiefen sprachskeptischen Pessimismus: allein die *unterbrochene* Niederschrift von Kafkas widersprüchlichem Gebot bewahrt noch etwas von der Möglichkeit, es gewissenhaft zu befolgen; die äußere Form, in die es sich kleidet, bleibt daher notwendig elliptisch: ein Fragment, das halb Sprache und halb (beredte) Gebärde des Schweigens ist. Der Satz erstarrt, abermals, in einer Art von „Krampf“, und noch als Sprachkritik bleibt er notgedrungen Äußerung mit schlechtem Gewissen. „Kein Dichter hat das ‚Du sollst Dir kein Bildnis machen‘ so genau befolgt“, hat Walter Benjamin Kafka gewürdigt.<sup>85</sup>

Das zweite Beispiel hätte gute Chancen, einen Preis für jene „Geheimniskrämerei“ zu gewinnen, die selbst Benjamin bisweilen in Kafkas Texten argwöhnte:<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen.* Hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser. Ffm: Suhrkamp 1981, S. 28. – Richtig erkannt hat die selbstreflexive und paradoxe Struktur von Kafkas Bilderverbot Werner Hamacher. In seiner Studie über Walter Benjamins Kafka-Lektüre findet sich dazu der Ansatz einer Analyse: vgl. Werner Hamacher: *Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka.* In: ders.: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan.* Ffm: Suhrkamp 1998, S. 280-323, hier: S. 322 f.

<sup>86</sup> Vgl. *Benjamin über Kafka*, S. 152 und 154.

Diese (vielleicht allzusehr europäisierende) Übersetzung einiger alter chinesischer Manuscriptblätter stellt uns ein Freund der Aktion zur Verfügung. Es ist ein Bruchstück. Hoffnung, daß die Fortsetzung gefunden werden könnte besteht nicht.

< >

Hier folgen noch einige Seiten, die aber allzu beschädigt sind, als daß ihnen etwas bestimmtes entnommen werden könnte. (VI, 83)

So der genaue Wortlaut in Kafkas Manuskript. In dieser Skizze – selbst rudimentär und Fragment von wenigen Zeilen – scheint Kafka sein fragmentarisches Schreiben geradezu zu inszenieren: Unmittelbar auf die Ankündigung „einiger alter chinesischer Manuscriptblätter“, mit der Kafkas Text in der Art einer editorischen Vorrede eröffnet, folgt bereits das Ende. Statt der versprochenen Blätter selbst gibt es lediglich halbe Andeutungen über ihren lückenhaften und unkenntlichen Charakter: „Es ist Bruchstück“, bemerkt der fiktive Herausgeber lakonisch, „Hoffnung, daß die Fortsetzung gefunden werden könnte besteht nicht“. Aber selbst dieses „Bruchstück“ wird dem Leser noch vorenthalten und nur in absentia behandelt – womit freilich nicht viel verloren scheint, da die wenigen erhaltenen „Seiten“ ohnehin „allzu beschädigt sind, als daß ihnen etwas bestimmtes entnommen werden könnte“. Und als hätte Kafka mit den bloßen Umschreibungen der fehlenden „Manuscriptblätter“ einen an ihnen etwa interessierten Leser noch nicht genug geneckt, kennzeichnet er mit textkritischer Genauigkeit auch noch ihre Abwesenheit: Zwischen die beiden Bemerkungen über die Unvollständigkeit und die Unlesbarkeit der „Blätter“ ist ein Zwischenraum weißen Papiers eingeschaltet: mit zwei Winkelklammern, die die Leere einschließen: „< >“.

Das ist alles: zwei, drei Sätze einer Exposition, um ein entleertes Zentrum gruppiert, auf nichts hin geöffnet. Im selbstbezüglichen Spiel eines Textes, der die Lücke, von der er handelt, zugleich im eigenen Korpus zeigt, wird so der Abbruch, das Verstummen, kurzum: das Fragment zur alles beherrschenden Reflexionsfigur. Es ist ein Paradebeispiel für Kafkas Wirkästhetik, die Adorno im Kontrast von Provokation und Verweigerung beschrieben hat: „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.“<sup>87</sup> Nur daß hier, in Kafkas Fragment von den „chinesischen Manuscriptblättern“, an der entscheidenden Stelle nicht einmal mehr von „Sätzen“, wie deutungsresistent auch immer, die Rede sein kann. Denn gerade dort, wo das Sinnzentrum des Textes sein sollte, das durch die graphische Rahmenstruktur und das deiktische Incipit „Diese“ deutlich als solches markiert ist, gerade in

<sup>87</sup> Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, S. 255.

seinem Mittelpunkt also breitet sich ein Raum, der von (fast) allen sinntragenden Zeichen bereinigt ist: die Hermetik des Textes verdichtet sich zur Leere zwischen zwei Klammern. Wenn sie noch einen Sinn einschließen, dann ist er jedenfalls nicht erkennbar – sondern allenfalls das, „ce qui se tait du discours“: der Stille gleich, die Mallarmé in seinen Versen beschwor.<sup>88</sup> – Es ist Aufgabe der literaturwissenschaftlichen Interpretation, diesen Sinn zu formulieren. – Nicht dadurch, daß man ihn, als vermeintlich vorgegebenes semantisches Substrat des Textes, aus dessen Wortlaut „rekonstruiere“<sup>89</sup> – auf diese Weise wird man ihn vergeblich suchen –, sondern durch aktive Gestaltung in der Deutungspraxis selbst: zunächst noch unbestimmtes *Sinnpotential* des Textes, ist er im Akt der Lektüre allererst herauszubilden.<sup>90</sup> Daß die fragmentarischen Texte Kafkas mit ihrer semantischen Struktur für diesen Prozeß die verschiedensten Möglichkeiten bieten, ist nicht Hindernis, sondern Bedingung – und intellektueller Reiz – ihrer Interpretation: „condition et délice de la lecture“.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Vgl. Stéphane Mallarmé: *Mimique*, zit. nach Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare*, S. 137.

<sup>89</sup> Vgl. hierzu die Kritik von Manfred Frank in *Das Sagbare und das Unsagbare*, S. 146.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 137 f. und S. 141.

<sup>91</sup> Mallarmé, *Mimique*, zit. nach Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare*, S. 137.