

## Verborgene Künstlerkonzepte in Kafkas Romanfragment »Der Verschollene«

Am 23. September 1912 – Kafka hatte die Nacht zuvor »Das Urteil« zu Papier gebracht – kommentiert er seinen literarischen Durchbruch emphatisch: »Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn.«<sup>1</sup> Das Schreiben als Schmelztiegel, als alchimistische Läuterung der unterschiedlichsten Traditionen – das bietet ein etwas anderes Bild, als es lange Zeit von der Forschung favorisiert wurde; die las Kafka mit Vorliebe voraussetzungslos, als Neuanfang, als Sonderfall, der sich keiner Epoche zuordnen lasse.<sup>2</sup> Tatsächlich aber können gerade in den frühen Texten Kafkas, die, wie das Tagebuch belegt, während intensiver Auseinandersetzung mit den Werken von Dickens, Goethe und Kleist entstanden sind, Spuren literarischer Diskurse, Zitate und Anspielungen gesichert werden. Diese Zitationen aber sind vor allem auf ein poetologisches Interesse Kafkas zurückzu-

<sup>1</sup> Franz Kafka: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley. New York 1990, S. 460.

<sup>2</sup> Vietta und Kemper fassen zusammen: »Es kennzeichnet die Forschung zu Person und Werk dieses Autors, in welchem hohem Maße sie nahezu ausschließlich *Kafka*-Forschung ist. Die Singularität dieses Poeten scheint ihr so offenkundig zu sein und die Bedingungen seines Werkes so einzigartig, daß sie lange Zeit relativ wenig Mühe darauf verwandt hat, dem Autor im literarhistorischen Kontext seiner Zeit zu begreifen«, oder auch im literaturgeschichtlichen Kontext überhaupt; Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper: Expressionismus. München <sup>2</sup>1983, S. 286. Die neuere Forschung freilich behebt das Defizit zum Teil. Kremer z.B. rückt Kafkas literarische Welt immer wieder in die Nähe romantischen Schreibens, zieht Parallelen zu E.T.A. Hoffmanns »Goldenem Topf«, zur »Prinzessin Brambilla«; Detlef Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug. Frankfurt a. M. 1989, bes. S. 127ff.; er führt Kafkas Gestus, das Leben der Kunst zu opfern, zudem auf Flaubert zurück; ebd., S. 135ff. Binder liest den »Verschollenen« vor der Folie Dickens; Hartmut Binder: Kafka in neuer Sicht. Gestik, Mimik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen. Stuttgart 1976. Und Gerhard Neumann schlägt über das Motiv des Schreibtisches einen Bogen von Goethe über Stifter zu Kafka; Gerhard Neumann: Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens. In: Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Günter Schnitzler. München 1980, S. 385–401.

führen und beziehen sich bevorzugt auf traditionelle Künstlerkonzepte und -biographien. Es sind im »Verschollenen« zwei Traditionslinien, die den Text über das amerikanische Exil palimpsestisch grundieren: Zum einen werden biographische Details von Autoren eingearbeitet, insbesondere von Goethe und dem Freiheitskämpfer und Dichter Körner, so daß das frühe Fragment Kafkas als versteckte Künstlerbiographie gelesen werden kann. Karl ist ein Künstler, obgleich, oberflächlich betrachtet, seine Kunstbemühungen banalisiert oder sogar dementiert werden – er spielt Soldatenliedchen, er will nicht Schauspieler werden, sondern technischer Arbeiter. Die andere Traditionslinie, die ebenfalls im Zeichen einer Künstlerinitiation eingearbeitet wird, ist eine mythologische; in Kafkas Romanfragment werden Mythen wie die des Prometheus und des Musenpferdes Pegasos aufgenommen, zu ironischen Details verdichtet. An der Figur Karl Roßmanns wird mithin die eigene Autorschaft Kafkas vor dem Hintergrund historischer und mythologischer Figuren verhandelt, doch erscheinen diese Zitationen nur verborgen und verzerrt, entstellt durch Verbuchstäblichung, durch Überlagerung, durch Mechanisierung. Soll »Der Verschollene« also auf literarische Traditionen hin transparent gemacht werden, so müssen zugleich und vornehmlich die Strategien der Entstellung verfolgt werden, die den referentiellen Gehalt der Anspielungen zum Verschwinden zu bringen suchen.

Ich möchte also im folgenden den Sedimenten überlieferter Diskurse nachgehen, möchte die Spuren aufsuchen, die die Biographien Körners und Goethes in Kafkas Text hinterlassen haben, aber auch diejenigen, die auf mythologische Erzählungen zurückweisen. Das geschieht vor der Annahme, Karl Roßmann sei auf den autoreferentiellen Nachweis der Künstlerschaft des Autors angelegt, doch eben verdeckt. Beschrieben werden sollen deshalb die Verfahren der Entstellung, die die Herkunft der Zitate, ihren intertextuellen Status auszulöschen streben, Verfahren, die die Mythisierung des Kafkaschen Textes zur Folge haben. Indem die historischen Referenzräume, die den Text generieren, ausgestrichen werden, verschafft sich dieser den Anschein von Voraussetzungslosigkeit, dem die Forschung lange Zeit gefolgt ist. Ich werde mich vor allem auf drei Szenen konzentrieren: Behandelt werden zunächst die Eingangssätze des »Verschollenen«, um die Bedeutung Theodor Körners nachzuweisen, um den Motivkomplex des

Soldaten und Ingenieurs aufzuschlüsseln. Dann werfe ich einen Blick auf die zentrale Schreibtisch-Episode, in der sich die angespielten Künstlerbilder häufen, zugleich freilich auch die Strategien ihrer Camouflage. Anschließend wird dem Fragment über das Naturtheater nachgegangen, insbesondere den Schlußzeilen, die zusammen mit dem »Urteil« betrachtet werden sollen. In einem Epilog werde ich auf das ironische Spiel eingehen, das Kafka mit den anzitierten Diskursen treibt. Denn sein Text weist den scheinbaren Widerspruch auf, sich zum einen gewichtiger Kunstkonzepte zu bedienen, sich jedoch zugleich ironisch und damit dekonstruierend von diesen abzusetzen. Die Zitate stützen nicht nur die Künstlerinitiation Karl Roßmanns, sondern die bemühten Referenzcodes werden zugleich auch demontiert. Das wird in einer dezidiert autoreferentiell zu lesenden Episode deutlich, in der der Umgang mit »Vorbildern« verbuchstäblich und ironisch kommentiert wird.

#### I Die Eingangszeilen — Körner und Roßmann

Am Tag, bevor Kafka mit der Niederschrift des »Heizers« beginnt, findet im deutschen Landestheater von Prag die Premiere der »Volkstümlichen Lichtspiele« statt.

Auf dem Programm dieser »Wissenschaftl. kinematographische[n] Vorstellungen« stand: »1. Seltsame Insekten. 2. Die Insel Ceylon. 3. Danzig. 4. Zur Erinnerung an den Geburtstag Theodor Körners: Theodor Körner. Sein Leben und Dichten. – Aus der Jugendzeit. – Der Student. – Der Theaterdichter und seine Braut. – Der Freiheitskämpfer.«<sup>3</sup>

Kafka notiert in sein Tagebuch: »Heute abend mich vom Schreiben weggerissen. Kinematograph im Landestheater [...] Danzig. Körners Leben. Die Pferde. Das weiße Pferd. Der Pulverrauch. Lützows wilde Jagd.«<sup>4</sup> Der sich unmittelbar anschließende Satz des Tagebuchs lautet:

Als der 17 jährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von Newyork einfuhr, erblickte er die schon längst beobach-

<sup>3</sup> Kafka: Tagebücher, a.a.O., Bd. II: Kommentar, S. 127. Es handelt sich um den 25. September 1912.

<sup>4</sup> Ebd., S. 463.

tete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte (9).<sup>5</sup>

Gerätselt wurde viel um die Merkwürdigkeit, daß die Freiheitsstatue ein Schwert, nicht aber die bekannte Fackel trägt. Das beziehe sich auf die »American Notes« von Dickens, wurde gemutmaßt;<sup>6</sup> das signalisiere die soziale Härte, die Karl in Amerika erwartet; das eröffne die Reihe der phallischen Mütter<sup>7</sup> oder sei einfach ein Fehler.<sup>8</sup> Mir scheint es jedoch ergiebiger, dem Zusammenhang von Körnerscher Biographie und Anfangszeilen nachzugehen, der die Ankunft Roßmanns in Amerika auf die Phase der napoleonischen Freiheitskriege beziehbar macht, auf eine historische Persönlichkeit, die Künstler und Soldat zugleich war. Körner, der sein Leben in den Freiheitskriegen gegen Napoleon verlor, die Schlachten in heute unerträglicher patriotischer Überhöhung hymnisch besang, steht im Hintergrund des Kafkaschen Textes und beliefert diesen mit Motiven – eben auch mit dem Schwert, das der Freiheitsstatue in die Hand gedrückt ist. In der vierten Strophe des Körnerschen Gedichts über das schwarze Jägercorps Lützows, dem dieser selbst angehörte,<sup>9</sup> tauchen Details aus den Anfangszeilen des »Verschollenen« auf. Es heißt dort:

<sup>5</sup> Zitiert nach ebd., S. 464. Die kritische Ausgabe des Romans unterscheidet sich nur durch die Ausschreibung der Zahl. Die Klammerangaben dieses Aufsatzes beziehen sich auf folgende Ausgabe: Franz Kafka: Der Verschollene. In der Fassung der Handschrift. In: Ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der kritischen Ausgabe. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1994, Bd. 2, S. 9.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Alfred Wirkner: Kafka und die Außenwelt. Quellenstudien zum »Amerika«-Fragment. Stuttgart 1976, S. 29.

<sup>7</sup> Der phallischen Mutter geht u.a. die Studie von Hall und Lind nach; Calvin S. Hall, Richard E. Lind: Dreams, Life and Literature. A Study of Franz Kafka. Chapel Hill 1970, S. 50f.

<sup>8</sup> So wird es in Henischs literarischer Biographie geschildert, die Kafka und Karl May auf einem Amerika-Dampfer zusammentreffen läßt, also die beiden Autoren, die nie in das Land ihrer Texte gekommen sind. Sie schreiben zusammen den Beginn des »Verschollenen«. Karl May kommentiert den ersten Satz: »Na sehen Sie, sagte May, das ist doch schon ganz gut. Auf eine Kleinigkeit muß ich Sie allerdings aufmerksam machen –: Die Freiheitsstatue, sooft ich sie bisher gesehen habe, hat noch nie ein Schwert in der erhobenen Hand gehalten, sondern immer eine Fackel«; Peter Henisch: Vom Wunsch, Indianer zu werden. Wie Franz Kafka Karl May traf und trotzdem nicht in Amerika landete. Frankfurt a. M. 1996, S. 110.

<sup>9</sup> Dem Lützower Freicorps gehörten einige Künstler an, »die Dichter Eichendorff, Immermann und Körner [...], der Pädagoge (und spätere Schöpfer des Kindergartens)

Was braust dort im Tale die laute Schlacht,  
Was schlagen die Schwerter zusammen?  
Wildherzige Reiter schlagen die Schlacht,  
Und der Funke der Freiheit ist glühend erwacht.<sup>10</sup>

Das nimmt sich in seiner kriegerischen Dynamik eher wie ein Gegen-  
text zu den Eingangszeilen Kafkas aus. Doch zeigen sich gleichwohl  
Spuren einer historisierenden Rückwendung, die das soeben begonne-  
ne Exil des Protagonisten grundiert – das Schwert der Statue ragt  
»wie *neuerdings* empor« (Herv. d. Verf.) und ruft so einen (hundert Jah-  
re) früheren Freiheitskrieg auf;<sup>11</sup> Freiheit wird in der atmosphärischen  
Beschreibung der »freien Lüfte« wiederholt, in der Freiheitsstatue per-  
sonifiziert; der Name Roßmann schreibt zudem das Reitermotiv fort,  
das auch Körner immer wieder beschwört.<sup>12</sup> Und: Theodor Körner  
wurde in seinen Kinderjahren Karl genannt.<sup>13</sup> Wird über die Freiheits-  
statue noch an einen anderen Unabhängigkeitskrieg erinnert,<sup>14</sup> so ver-  
tiefen sich die einleitenden Zeilen des »Verschollenen« historisch; Karl  
Roßmann, der Exilierte, wird zum Unabhängigkeitskämpfer im Zei-  
chen eines soldatischen Barden geadelt. Karls eigenartige Vorliebe für  
Soldatenlieder läßt sich dann vor der Figur Körners, einem arrivierten  
Dramatiker und Lyriker seiner Zeit, als Signal eines Künstlertums le-  
sen, das nicht preisgegeben werden will, sich in profanen Soldatenwei-  
sen verbirgt.

Friedrich Fröbel, die Maler Georg Friedrich Kersting, Friedrich Olivier und Philipp Veit.  
Eckart Kleßmann: Die deutsche Romantik. Köln 1979, S. 147.

<sup>10</sup> Theodor Körner: Lützows wilde Jagd. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Augusta Weld-  
ler-Steinberg. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o.J. [1908], Bd. 1, S. 37.

<sup>11</sup> Es sind wirklich fast genau hundert Jahre, die den Beginn des Romans, 1912, von  
Körners Kampf gegen Napoleon, 1813, trennen.

<sup>12</sup> Körner war zur Kavallerie übergetreten; in einem Brief schreibt er: »[S]eit dem 29.  
Mai bin ich nicht vom Pferde gekommen, habe nur reitend geschlafen und mit eigenen  
Händen einige Gefangene gemacht. Trotz dieser ungeheuren Anstrengung bin ich stark  
und munter und freue mich der Verwegenheit dieses Lebens«; Körner, a.a.O., S. XXXV.  
In seinem Reiterlied wird zudem das Pegasos-Mythem aufgenommen: »Steig, edles Roß,  
und bäume dich, / Dort winkt der Eichenkranz! / Streich aus, streich aus, und trage mich /  
Zum luft'gen Schwertertanz! // Hoch in den Lüften, unbesiegt, / Geht frischer Reitersmut«;  
ebd., S. 35.

<sup>13</sup> Ebd., S. XII.

<sup>14</sup> Die Freiheitsstatue wurde von dem französischen Bildhauer Frédéric Auguste Bar-  
tholdi geschaffen und 1886 den Vereinigten Staaten geschenkt. Sie erinnert an die Teil-  
nahme der Franzosen an dem Unabhängigkeitskrieg der Amerikaner gegen die Engländer.

Immer wieder verlegt sich Karl auf Marschmusik. Als er sein neues Klavier erprobt, spielt er ein kunstloses Soldatenliedchen: »Es klang ja allerdings sonderbar, wenn er vor den in die lärmgefüllte Luft geöffneten Fenstern ein altes Soldatenlied seiner Heimat spielte« (50). Wie eng diese Soldatenlieder mit künstlerischer Produktion verknüpft sind, führt der geschätzte Koffer des Vaters vor, ein Soldatenkoffer. »Es ist ein Koffer, mit dem die Soldaten in meiner Heimat zum Militär einrücken [...], es ist der alte Militärkoffer meines Vaters« (98), so erklärt Karl. Er enthält auch das Handwerkszeug eines Dichters: »eine Taschenbibel, Briefpapier und die Photographien der Eltern« (103). Das Soldatenlied ist nur scheinbar Ausdruck eines fröhlichen Dilettierens in rustikaler Form. Wird der Roman auf das Vorbild Körners hin transparent, so kann Soldatentum als Ausdruck von Künstlerschaft gelesen werden.<sup>15</sup>

Das klärt auch die Berufswahl Karls, der Ingenieur werden will. Dieser Wunsch verbleibt innerhalb des Motivkomplexes des Soldaten, führt zudem die im »Verschollenen« durchgeführte Fusion von Künstler und Techniker auf gewichtige Dichterbilder, auf Geniekonzepte zurück. Zum einen war der Ingenieur ursprünglich Soldat; der Ingenieur-Beruf entsteht während des 30jährigen Krieges,<sup>16</sup> und noch bis zum ersten Weltkrieg gibt es den Ausdruck des »Ingenieurkorps«, das die Pionieroffiziere umfaßte, »die die Anlage der ständigen Befestigungen leiteten und überwachten«.<sup>17</sup> Will Karl also Ingenieur werden, so setzt das seine Leidenschaft für das Soldatenwesen fort, indirekt seine Künstlerlaufbahn.

<sup>15</sup> Das bestätigt sich auch über das Motiv der goldenen Knöpfe. Gold ist die Farbe der künstlerischen Schrift und findet sich auch an der soldatischen Uniform. In dem Wohnzimmer der Oberköchin stehen Photographien: »Unter den Herrenbildnissen fiel Karl besonders das Bild eines jungen Soldaten auf, der das Käppi auf ein Tischchen gelegt hatte, stramm mit seinem wilden schwarzen Haar dastand und voll von einem stolzen aber unterdrückten Lachen war. Die Knöpfe seiner Uniform waren auf der Photographie nachträglich vergoldet worden« (138). In Gold schreibt der Crayon des Künstlers, wie in Kafkas frühem Text »Ein Traum«, aber auch die Oberköchin, die sich damit in die Phalanx der dissimulierten Künstlerfiguren einreicht. Sie schreibt »mit einem goldenen Crayon, den sie aus der Bluse zog, einige Zeilen auf eine Visitenkarte« (194).

<sup>16</sup> Dtv-Lexikon. Ein Konversationslexikon in 20 Bänden. München 1966, Bd. 9: Stichwort »Ingenieur«, S. 152.

<sup>17</sup> Ebd., Stichwort »Ingenieurkorps«.

Zum anderen spielt diese vordergründig so ganz antikünstlerische Profession auch jenseits der Biographie Körners auf ein prominentes Geniekonzept an. Im 18. Jahrhundert heißt Genie zum einen »schöpferischer Geist, natürliche Begabung«.

Das zur gleichen Zeit im Kriegswesen in Verbindungen wie »Geniecorps, Genietruppe, Genieoffizier, Geniewesen« gebräuchliche gleichlautende Wort, das ebenfalls aus dem Französischen übernommen wurde, stammt hingegen von der spät- und mittelalterlichen Form *genium* für lateinisch *ingenium* »Naturanlage, Naturell; geistreiche Erfindung, geistreicher Mensch, Talent; natürliche Beschaffenheit, Natur« und bezeichnet dementsprechend das militärische Ingenieurwesen, die Ingenieurkunst.<sup>18</sup>

Es besteht eine Allianz zwischen Ingenieur und Genie, so daß man den »Naturwissenschaftler des anbrechenden Zeitalters der Experimentalwissenschaften als das erste Originalgenie der Moderne bezeichnen könnte.«<sup>19</sup> Dichter wie Naturwissenschaftler sind innerhalb dieser vorbürgerlichen Tradition Originalgenies, und sie sind vor allem Entdecker. Das »jede derartige Gedankenbildung bestimmende Ereignis war die columbianische Entdeckung Amerikas. Sie wurde zum Urbild und zur Urform der Entdeckung, an der sich das Selbstverständnis der Wissenschaftsbewegung ausbildete.«<sup>20</sup> Auch hier noch folgt der Amerika-Erkunder Karl Roßmann dem vorbürgerlichen Geniekonzept. Er erobert Amerika – als Ingenieur und dichterisches Genie, denn man »entdeckte [...] Literatur in der gleichen Weise wie Amerika oder wie das Gravitationsgesetz.«<sup>21</sup>

Im Zeichen einer Künstlerinitiation stehen auch die mythologischen Grundierungen, die zusätzlich in die biographischen Zitate eingelassen werden. Heißt Karl mit Nachnamen Roßmann, so wird das für Kafka zentrale, poetologische Motiv des Pferdes aufgerufen, in der Forschung vielfach behandelt<sup>22</sup> und mythologisch grundiert. Bereits

<sup>18</sup> Anmerkungen zu Gottfried Keller: *Der Grüne Heinrich*. Erste Fassung. Hrsg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser. Frankfurt a. M. 1985, S. 1131f.

<sup>19</sup> Bernhard Fabian: *Der Naturwissenschaftler als Originalgenie*. In: *Europäische Aufklärung*. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hugo Friedrich, Fritz Schalk. München 1967, S. 47–68, S. 48.

<sup>20</sup> Ebd., S. 50.

<sup>21</sup> Ebd., S. 52.

<sup>22</sup> Kremer z.B. liest die »kentaaurische Verschmelzung von Mann und Pferd als Emblem des literarischen Schreibens«. Detlef Kremer: *Verschollen*. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman »Der Verschollene«. In: *Franz Kafka*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Mün-

die Tagebuchaufzeichnung Kafkas über Körner verschiebt das biographische Muster in ein mythisches. Es heißt: »Körners Leben. Die Pferde. Das weiße Pferd.«<sup>23</sup> Da ist wohl auch an das Musenpferd gedacht, an Pegasos, dessen Hufschlag die Hippokrene, die Musenquelle entstehen läßt – Pegasos ist mit »weißes Pferd« zu übersetzen.<sup>24</sup> Mit dieser Figur des gefiederten Pferdes, eine Figur, die Ritt und Schrift zusammenführt, schreibt sich Kafka wiederum in eine weitläufige literarische Tradition ein. In den »Wanderjahren« Goethes, um nur ein prominentes Beispiel zu nennen, ist Felix, der unstete Sohn Wilhelms, zugleich passionierter Reiter und schreiblustig, wird zudem von einem reitenden Grammatiker, von einem Centauren unterrichtet. Kafka wird dieses Künstlerbild, das Reiten und Schreiben, animalische Vitalität und Kultur, aber auch Poesie und Juristerei verbindet, wiederholt und variiert verarbeiten,<sup>25</sup> dezidiert in der Eröffnungserzählung des »Landarztes«, in »Der neue Advokat«. Dieser heißt Dr. Bucephalus, also Stierkopf, ist den Centauren nachgebildet. Er ist wiederum integrative Figur, in der sich die Ära des physischen Kampfes, der Steilust mit der Schrift verbindet.<sup>26</sup> Und ist Dr. Bucephalus Jurist – ein Biographem Kafkas –, so weist dieser Beruf vor dem Hintergrund des Mythos ebenfalls künstlerische Kompetenz nach: Pegasos ist das weiße Musenpferd, ist aber auch ein römischer Jurist. Unter dem Stichwort »Pegasos« verzeichnet »Der kleine Pauly«: »Pegasos, ein römischer Jurist z.Z. von Vespasian und Domitian.«<sup>27</sup> Im Mythos des

chen 1994, S. 238–253, S. 247. Vgl. dazu ebenso ders.: Kafka. Die Erotik des Schreibens, a.a.O., S. 57ff. Der Zusammenhang von Schrift und Reiten ist der Kafka-Forschung geläufig; hier betrete ich kein interpretatorisches Neuland, gehe allerdings dezidierter auf die mythologischen Quellen ein.

<sup>23</sup> Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 463.

<sup>24</sup> Etymologischer Ursprung könnte »*pāgos*« sein, »fest, stark« oder »weiß«; Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Stuttgart 1964, Stichwort »Pegasos«, S. 582.

<sup>25</sup> Vgl. dazu besonders Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens, a.a.O., S. 28f.

<sup>26</sup> Der Erzähler sieht Bucephalus »auf der Freitreppe«; dieser stieg »hoch die Schenkel hebend, mit auf dem Marmor aufklingendem Schritt von Stufe zu Stufe«; Franz Kafka: Der neue Advokat. In: Ders.: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Bd.: Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann. New York 1994, S. 251–252, S. 251. Über den Gleichklang von »Stufe« und »Hufe« stellt sich das Bild des Huftrittes ein, aus dem die Hippokrene entsteht.

<sup>27</sup> Der kleine Pauly, a.a.O., Stichwort »Pegasos«, S. 582. Er war Haupt der Rechtsschule der Proculianer; mit ihm in Zusammenhang gebracht wird das *Senatus Consultum Pegasianum* über erbrechtliche Fragen.

Pegasos legt sich die Synthese von Juristerei und Künstlertum an, um die sich Kafka bemüht. Plausibel wird vor diesem Hintergrund, warum der Mythos des Musenpferdes zum herausragenden initiatori-schen Schlüssel in Kafkas Werk avancieren konnte.<sup>28</sup> Der Jurist ist zum Dichter geadelt, das besagt die zufällige Parallele von Mythos und historischer Figur des römischen Juristen.

Im »Verschollenen« wird das Künstlerbild des reitenden Schreibers eingearbeitet, im Namen Karl Roßmanns aufgerufen, doch dann zur Buchstäblichkeit entstellt. Unmittelbar nachdem Karl das Gedicht über die Feuersbrünste vorgetragen hat, was im übrigen an den Lyriker und Staatsmann Nero erinnert, lernt er Reiten – der Mythos wird beim Wort genommen, in den buchstäblichen Ritten aber die poetologische Konnotation verdeckt. Man verabredet sich zum Reitunterricht: »Mit diesem jungen Mann, einem Herrn Mak wurde unter unbedingter Zustimmung des Onkels, besprochen gemeinsam um halb sechs Uhr früh, sei es in der Reitschule, sei es ins Freie zu reiten« (51). Doch bleibt das Reiten ex negativo auf den Kunstdiskurs bezogen. Der Onkel und Mak<sup>29</sup> stellen »das Reiten als bloßes Vergnügen und als gesunde Übung aber gar nicht als Kunst dar[...]«(52). In dieser Verbuchstäblichung ist das archetypische Dichterbild kaum mehr zu erkennen; es scheint jedoch im Dementi seines künstlerischen Anspruchs auf. Im Fragment über das Naturtheater wird dann konsequenterweise das Theater zu einer Rennbahn für das Musenpferd (307), zu einem Hippodrom; eingerichtet wird eine »Laufbahn« für den Dichter, eine buchstäbliche Dichterlaufbahn.

Daß übrigens die Vorbildgestalt Körner und der Mythos des Pegasos eine langjährige Allianz eingegangen sind, belegt das Tagebuch. Kafka beginnt 1914 eine Erzählung über ein weißes Pferd, das herrenlos durch die Straßen läuft. Er leitet mit dem Satz ein: »Zum erstenmal erschien das weiße Pferd an einem Herbstnachmittag in einer

<sup>28</sup> Aufgenommen wird das Pferdemitiv z.B. in dem kurzen Text »Wunsch, Indianer zu werden«, der den Ritt auf das Schreibverfahren hin transparent werden läßt. Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmann: Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka. In: Der junge Kafka. Hrsg. von Gerhard Kurz. Frankfurt a. M. 1984, S. 213-241, S. 215f. Kremer verweist auf die Nähe dieses Textes zu Kleists »Fabel ohne Moral«; Kafka. Die Erotik des Schreibens, a.a.O., S. 58f.

<sup>29</sup> Kafka selbst variiert die Schreibweise, wechselt zwischen »Mak« und »Mack«; vgl. dazu S. 51 und S. 52 des »Verschollenen«.

großen aber nicht sehr belebten Straße der Stadt A.«<sup>30</sup> Mit den ersten Seiten jedoch unzufrieden, ermutigt sich Kafka durch eine eindeutig zu identifizierende Umschrift des bereits zitierten Körnerschen Gedichtes »Lützows wilde Jagd«. Es heißt im Tagebuch:

Wenn ich mich nicht sehr täusche, komme ich doch näher. Es ist als wäre irgendwo in einer Waldlichtung der geistige Kampf. Ich dringe in den Wald ein, finde nichts und eile aus Schwäche bald wieder hinaus; oft wenn ich den Wald verlasse, höre ich oder glaube ich das Klirren der Waffen jenes Kampfes zu hören. Vielleicht suchen mich die Blicke der Kämpfer durch das Walddunkel, aber ich weiß nur so wenig und Täuschendes von ihnen.<sup>31</sup>

Diese Phantasie orientiert sich an der zweiten Strophe des Körnerschen Gedichtes:

Was zieht dort rasch durch den finstern Wald  
Und streift von Bergen zu Bergen?  
Es legt sich in nächtlichen Hinterhalt;<sup>32</sup>

und ich wiederhole die vierte Strophe:

Was braust dort im Tale die laute Schlacht,  
Was schlagen die Schwerter zusammen?  
Wildherzige Reiter schlagen die Schlacht,  
Und der Funke der Freiheit ist glühend erwacht.<sup>33</sup>

Die Figur des Dramendichters und Soldaten Körner gehört zu einer Poetik, die im Zeichen des Pegasos Jura und Kunst, im Kontext der Genietradition Ingenieurwesen und Dichtung verbindet und unter dem Banner von »Leier und Schwert« steht – Titel von Körners lyrischem Hauptwerk –, damit aber auch Praxis und Theorie zu synthetisieren versucht. Fanal dieses Künstlerbildes ist das Schwert in der Hand der Kafkaschen Freiheitsstatue, Pendant zur Leier, zum Stift des Dichters.

## II Kunst als Technik

Als Karl bei seinem Onkel eingezogen ist, beginnt die Geschichte einer Ausbildung, die den klassischen Bildungsroman aufruft und vor

<sup>30</sup> Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 518.

<sup>31</sup> Ebd., S. 520.

<sup>32</sup> Körner, a.a.O., S. 37.

<sup>33</sup> Ebd.

allem auf Goethe Bezug nimmt. Im Augenblick der zweiten Geburt – der Onkel erklärt: »Die ersten Tage eines Europäers in Amerika seien ja einer Geburt vergleichbar« (46) – häufen sich die Anspielungen auf eine prominente Erzähltradition, doch auch hier sorgfältig verwischt. Das Tagebuch aber belegt für die Entstehungszeit des Romans eine intensive Beschäftigung vor allem mit Goethes biographischen Äußerungen. 1912, als auch der »Verschollene« begonnen wird, setzt sich Kafka mit Goethes »Italienischer Reise«, mit seinen Schweizer Reisen, mit »Dichtung und Wahrheit« auseinander, bis zum Teil nurmehr das Gelesene im Tagebuch referiert wird. Kafka kommentiert seine Passion: »Ich glaube diese Woche ganz und gar von Goethe beeinflusst gewesen zu sein, die Kraft dieses Einflusses eben erschöpft zu haben und daher nutzlos geworden zu sein.«<sup>34</sup> Wie ambivalent sein Verhältnis zu dem Weimarer Dichturfürsten ist, belegt die Eintragung vom 31.1.1912: »Nichts geschrieben. Weltsch bringt mir Bücher über Goethe, die mir eine zerstreute, nirgends anwendbare Aufregung verursachen. Plan eines Aufsatzes ›Goethes entsetzliches Wesen‹.«<sup>35</sup> Kafka liest zu Beginn des Jahres 1912 »Goethes Gespräche, Studentenjahre, Stunden mit Goethe, Ein Aufenthalt Goethes in Frankfurt«,<sup>36</sup> gibt dann aber im Februar »das Lesen von ›Dichtung und Wahrheit‹« auf.<sup>37</sup>

Mit der zweiten Geburt Rossmanns wird entsprechend eine Bildungsgeschichte rekonstruiert, ähnlich wie sie z.B. in »Dichtung und Wahrheit« geschildert wird. Goethe berichtet im ersten Buch über seine Eltern:

Mein Vater war überhaupt lehrhafter Natur, und bei seiner Entfernung von Geschäften wollte er gern dasjenige was er wußte und vermochte, auf andre übertragen. So hatte er meine Mutter in den ersten Jahren ihrer Verheiratung zum fleißigen Schreiben angehalten, wie zum Klavierspielen und Singen; wobei sie sich genötigt sah, auch in der italiänischen Sprache einige Kenntniss und notdürftige Fertigkeit zu erwerben.<sup>38</sup>

Karl lernt in dieser Reihenfolge Schreiben – indem er den Schreibstisch beschreibt –, Musizieren und Singen – indem er das schöne Pia-

<sup>34</sup> Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 358.

<sup>35</sup> Ebd., S. 367.

<sup>36</sup> Ebd., S. 368f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 371.

<sup>38</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe, Bd. 16: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hrsg. von Peter Sprengel. München 1985, S. 17.

no auf sein Zimmer schafft und Soldatenlieder anstimmt – und Englisch. Imitiert werden die Stationen einer traditionellen Bildungsgeschichte, doch werden die erlernten Fähigkeiten in mechanische Szenarien überführt und so unkenntlich gemacht.

Karl lernt eben nicht Schreiben, sondern beschrieben wird eine neue Errungenschaft: der Schreibtisch, ein technisches Meisterwerk.<sup>39</sup> An Stelle des Schreibaktes tritt das Schreibutensil, das Werkzeug, doch wird in einem autoreferentiellen Gestus das Instrument selbst auf die generierende Schrift des Textes hin transparent. Der neue Schreibtisch

hatte z.B. in seinem *Aufsatz* hundert Fächer verschiedenster Größe und selbst der Präsident der Union hätte für jeden seiner Akten einen passenden Platz gefunden, aber außerdem war an der *Seite* ein Regulator und man konnte durch Drehen an der Kurbel die verschiedensten Umstellungen und Neueinrichtungen der Fächer nach Belieben und Bedarf erreichen. *Dünne Seitenwändchen* senkten sich langsam und bildeten den Boden neu sich erhebender oder die Decke neu aufsteigender Fächer; schon nach einer Umdrehung hatte der *Aufsatz* ein ganz anderes Aussehen und alles gieng je nachdem man die Kurbel drehte langsam oder unsinnig rasch vor sich (Herv. d. Verf.) (47).

Die Beschreibung des Schreibtisches verweist auf sein Produkt, auf die Schrift; er selbst besteht aus Schriften – aus dünnen Blättern und Aufsätzen, denn so lassen sich die polysemischen Begriffe auch lesen. Der poetische Akt des Schreibens wird verdrängt durch die Beschreibung des Instruments, die jedoch in ihrem autoreferentiellen Duktus diesen Akt wieder erscheinen läßt.

Diese Schrift, die Aufsätze und Seiten bilden sich, indem durch ein Hilfswerkzeug, durch den Regulator, Veränderungen stattfinden, die Geschwindigkeit alterniert wird. Das läßt sich auch in einem formalistischen Sinne als Verfahren der Entautomatisierung lesen, wie es Jakobson zum Wesen der Literatur überhaupt erklärt.<sup>40</sup> Der Regulator

<sup>39</sup> Neumann beginnt seine Untersuchung dieses reflexiven Motivs bei Goethe und versteht den Schreibtisch als Ort einer paradoxalen Engführung von individualisierendem Selbstaussdruck und »im Schrifterwerb erlernte[r] selbstdisziplinarische[r] Mechanismen kalligraphischer, orthographischer und rhetorischer Provenienz«; Neumann: Schreibschrein und Strafapparat, a.a.O., S. 386. Er geht dem Zusammenhang von Christfest und Reflexion nach, wie ihn auch Kafka herstellt; ebd. S. 391.

<sup>40</sup> Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hrsg. von Elmar Holenstein, Tarcisus Schelbert. Frankfurt a. M. 1979.

beschleunigt oder verlangsamt Prozesse der Normalität, die durch diese Verfremdung zu neuartigen werden. Tatsächlich bedient sich Kafka dieses Schreibverfahrens recht ausgiebig – immer wieder strukturieren sich seine Szenarien nach den Gegensätzen von schnell/langsam, laut/leise, fest/locker. Nach dem Oppositionspaar schnell/langsam wird z.B. der Autoverkehr in den belebten amerikanischen Straßen organisiert:

Wenn auf einzelnen Plätzen infolge allzu großen Andranges von den Seiten große Umstellungen vorgenommen werden mußten, stockten die ganzen Reihen und fuhren nur Schritt für Schritt, dann aber kam es auch wieder vor, daß für ein Weilchen alles blitzschnell vorbeijagte, bis es wie von einer einzigen Bremse regiert sich wieder besänftigte. (110)

In ihrer Abstraktion – »von den Seiten [mußten] große Umstellungen vorgenommen werden« – wird die Beschreibung auf den Schreibtisch hin durchsichtig,<sup>41</sup> der Autoverkehr auf den Schriftverkehr.

Daß die Schreibtischepisode einen Bildungsdiskurs anzitiert, unterstreicht die sich anschließende Erinnerung an ein kindliches Erlebnis. Eine künstlerische Initiation, dafür steht der Schreibtisch, wird mit einer familialen zusammengeführt, so wie in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«, dem prototypischen Bildungsroman, die Genese der Kunst aus dem Geist der Familie umgesetzt wird. Dieser Parallele ist bereits Gerhard Neumann nachgegangen, doch möchte ich den Zusammenhang noch einmal kurz beleuchten.<sup>42</sup> Der Schreibtisch erinnert Karl an die Heimat:

Es war die neueste Erfindung, erinnerte aber Karl sehr lebhaft an die Krippenspiele die zuhause auf dem Christmarkt den staunenden Kindern gezeigt wurden und auch Karl war oft in seine Winterkleider eingepackt da-

<sup>41</sup> Vor allem in den ausgiebigen telematischen Aktivitäten der Figuren wird das Oppositionspaar laut/leise durchgespielt. »[M]an konnte in das Telephon mit Flüstern hineinsprechen und doch kamen die Worte dank besonderer elektrischer Verstärkungen mit Donnerstimme an ihrem Ziele an« (202). Ich möchte die Beispielreihe nicht verlängern, doch strukturieren sich die Szenen immer wieder nach diesen Gegensätzen wie auch klein/groß (18), fest/locker (183). Auch sein Repertoire an Soldatenliedern präsentiert Karl zunächst in Überhastung, dann in auffälliger Verzögerung, »[s]o langsam, daß das aufgestörte Verlangen des Zuhörers sich nach der nächsten Note streckte, die Karl zurückhielt und nur schwer hergab« (94).

<sup>42</sup> Gerhard Neumann: Der Wanderer und der Verschollene. Zum Problem der Identität in Goethes »Wilhelm Meister« und in Kafkas »Amerika«-Roman. In: Peter J. Stern u.a. (Hrsg.): Paths and Labyrinths. London 1985, S. 43–65.

vor gestanden und hatte ununterbrochen die Kurbeldrehung, die ein alter Mann ausführte, mit den Wirkungen im Krippenspiel verglichen, mit dem stockenden Vorwärtskommen der heiligen drei Könige, dem Aufglänzen des Sternes und dem befangenen Leben im heiligen Stall. Und immer war es ihm erschienen, als ob die Mutter die hinter ihm stand nicht genau genug alle Ereignisse verfolge, er hatte sie zu sich hingezogen, bis er sie an seinem Rücken fühlte, und hatte ihr solange mit lauten Ausrufen verborgene Erscheinungen gezeigt, vielleicht ein Häschen, das vorn im Gras abwechselnd Männchen machte und sich dann wieder zum Lauf bereitete, bis die Mutter ihm den Mund zuhielt und wahrscheinlich in ihre frühere Unachtsamkeit verfiel. (47f.)

In dieser Beschreibung tauchen einige Elemente auf, die an Wilhelms Initiation zum Schauspieler erinnern – allem voran die Weihnachtszeit. In den »Lehrjahren« ist es der Tag des Christfestes, an dem zum ersten Mal das Theater aufgebaut wird.<sup>43</sup> An dem Tag, an dem sich die Familie zu ihrer sakralen Ikone verklärt,<sup>44</sup> wird das Künstlertum in Wilhelm geweckt. In Kafkas Umschrift schließt sich der Akt des künstlerischen Schreibens gleichfalls mit einer Familienszene zusammen, die die Ikonisierung der Familie aufnimmt, doch im gleichen Moment als Inszenierung ausstellt.<sup>45</sup> Karl wendet seinen Blick auf die Maschinerie im Hintergrund, die den vordergründigen schönen Schein des Krippen-Spektakels produziert. In diesem Blick auf die Kurbel erscheint zugleich der Familiendiskurs in seiner ödipalen Dynamik als mechanisches Spiel. So läßt sich das Motiv des Häschens lesen, das »abwechselnd Männchen machte und sich dann wieder zum Lauf bereitete« (48). Verweist der Sohn die Mutter auf ein Wesen, das sich zum Mann aufzurichten sucht, jedoch ein Männchen, ein

<sup>43</sup> In Kafkas Tagebuch wird das »Gegenüber von Schreibtisch und Theater [...] ineinandergedacht«; Neumann: Schreibschrein und Strafapparat, a.a.O., S. 392.

<sup>44</sup> Wie Kittler deutlich macht, sind diese Hochwerttage Erfindung einer bürgerlichen Pädagogik, die Wünsche und Leidenschaften, freilich kontrollierte, im Kind zu wecken sucht, nicht aber autoritär diszipliniert; Gerhard Kaiser, Friedrich A. Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller. Göttingen 1978, bes. Kap. III: Weihnachten, S. 44ff.

<sup>45</sup> Bereits im »Verschollenen« wird die triangulierte Familie theatralisch ausgestellt. Damit muß auch die Selbststilisierung Kafkas zum gedemütigten Sohn differenzierter gelesen werden. Vor allem Deleuze und Guattari räumen mit dem Mythos des geknechteten Sohnes auf, indem sie den ödipalen Diskurs als Inszenierung und Motor der Kafkaschen Textmaschine deutlich machen; Gilles Deleuze, Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a. M. 1976, bes. Kap. II: Ein allzu großer Ödipus. Doppelte Aufhebung: die gesellschaftlichen Dreiecke, die Tierverwandlungen, S. 15ff.

kleiner Mann bleibt, und wird diese Bewegung zum Spiel, so persifliert das die familiale Konstellation, wie sie Freud entwirft.<sup>46</sup> Ödipalität wird als theatralisches Spiel durchschaubar.

Tatsächlich beglaubigt die Montage der beiden Szenen Karl erneut als Dichter, als Entdecker und Erfinder. Die Assoziation wird kommentiert: »Der Tisch war freilich nicht dazu gemacht um an solche Dinge zu erinnern, aber in der Geschichte der Erfindungen bestand wohl ein ähnlich undeutlicher Zusammenhang wie in Karls Erinnerungen« (48). Karls Gedankenverbindungen folgen einem Gesetz, wie es sich in der Geschichte der wissenschaftlichen Errungenschaften ausdrücken soll;<sup>47</sup> in seinen Erinnerungen ist Karl Entdecker, nicht aber assoziiert er willkürlich, subjektiv. Zum Abschluß dieser zentralen Textstelle wird darüber hinaus im metonymischen Bild der Schreibtische das Verhältnis von tradiertem und innovativem Kunstdiskurs reflektiert. Der Vorzug der Neueinrichtung, die den modernen Schreibtisch mit einer Vielzahl von Funktionen ausstattet, besteht darin, »bei älteren Schreibtischen ohne große Kosten angebracht werden zu können« (48). Diese Umrüstung literarischer Diskurse unternimmt Kafka in seinem gesamten Text – ohne hohe Kosten –, indem Kunst zur Mechanik wird.

Das Verfahren, spirituell-innerliche Kunstbegriffe zu verbuchstäblichen und in technizistische Szenarien zu integrieren, wiederholt sich im Umgang mit Musik. Musik, vorzüglich in der Romantik höchste Gattung, bei Kafka selbst mit innerer Erhebung verbunden, die in der »Verwandlung« körperlich umgesetzt wird,<sup>48</sup> wird in eine Aufzugsfahrt übersetzt; innere »Elevation« wird zu einer Fahrt im »Elevator«. Das Piano »schwebte [in dem Möbelaufzug] [...] zu Karls Zimmer hinauf«

<sup>46</sup> Die hervorragende Stellung Freuds für sein Werk deutet Kafka selbst an. In seinem Kommentar zum »Urteil« heißt es: »Viele während des Schreibens mitgeführte Gefühle: z.B. die Freude daß ich etwas Schönes für Maxens Arcadia haben werde, Gedanken an Freud natürlich«; Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 461.

<sup>47</sup> »Gerard definierte am Beginn seines Traktates: »Genius is properly the faculty of *invention*«; Fabian, a.a.O., S. 57.

<sup>48</sup> Als Käfer blickt Gregor zu seiner musizierenden Schwester auf. »[S]ie sollte neben ihm auf dem Kanapee sitzen, das Ohr zu ihm herunterneigen, und er wollte ihr dann anvertrauen, daß er die feste Absicht gehabt habe, sie auf das Konservatorium zu schicken. [...] Nach dieser Erklärung würde die Schwester in Tränen der Rührung ausbrechen, und Gregor würde sich bis zu ihrer Achsel erheben und ihren Hals küssen«; Franz Kafka: Die Verwandlung. In: Ders.: Schriften. Tagebücher. Briefe, a.a.O., S. 186.

(49). Karl benutzt währenddessen den nebenstehenden Personenaufzug,

hielt sich mittelst eines Hebels stets in gleicher Höhe mit dem andern Aufzug und betrachtete unverwandt durch die Glaswände das schöne Instrument das jetzt sein Eigentum war. Als er es in seinem Zimmer hatte und die ersten Töne anschlug, bekam er eine so närrische Freude, daß er statt weiterzuspielen aufsprang und aus einiger Entfernung die Hände in den Hüften das Klavier lieber anstaunte. (49)

Ein Musikkonzept, das von innerer Erhebung und Schönheit spricht, wird in diesem mechanischen Arrangement zitiert, doch entstellt.<sup>49</sup> An die Stelle der schönen Kunstproduktion rückt das schöne Instrument, eine metonymische Substitution. An die Stelle der inneren Erhebung tritt die Aufzugsfahrt, eine Verbuchstäblichung. Karl wird erhoben – im Aufzug nach oben transportiert.

Doch wo sich der Inhalt einem traditionellen Musikdiskurs verweigert, auch indem die auditive Dimension durch den Blick suspendiert wird, da nimmt die Form des Textes an seinem Sujet teil; der Text setzt den neuen Ton, den Karl anschlägt, in seinem Lautmaterial um. Auffällig sind die gehäuften Umlautreihen, die den Text während der Fahrt im Aufzug durchziehen. Es folgen kurz aufeinander: »Höhe«, »Glaswände«, »schönes Instrument«, »Töne«, »närrisch«, »Hände«, »Hüften«. Diese Klangfarbe des Textes wird ähnlich dominant, als Karl ein erstes Mal ein Soldatenlied anstimmt. Ich wiederhole: »Es klang ja allerdings sonderbar, wenn er vor den in die lärmgefüllten Luft geöffneten Fenstern ein altes Soldatenlied seiner Heimat spielte« (50). Auch als er Klara vorspielt,<sup>50</sup> setzt das Ende seines Vortrags einen Reigen von ä- und ö-Lauten in Gang: »Nach der Beendigung fuhr die gestörte Stille des Hauses wie in großem Gedränge wieder an ihren

<sup>49</sup> Für Kafka bilden Schwere und Musik Oppositionen. In einer Tagebucheintragung heißt es: »[I]ch arbeite mit Gewichten, die ich nicht loswerden kann und von Musik bin ich ganz abgetrennt«; Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 299.

<sup>50</sup> Hier eröffnet sich vielleicht die Konstellation von Begehren und Musik, die Kafka in seinen späteren Texten ausarbeiten wird. Neumann deutet Kafkas Selbstbezeichnung, un-musikalisch zu sein, »als das hilflose Versagen vor der Gewalt jener Musik, die die Gegenwart der Geliebten entbindet, als die Unmöglichkeit, Zeichen der Liebe als Zeichen der Kunst zu begreifen, Leben und Schreiben, Wünsche und deren sozialen Ausdruck kulturell miteinander zu versöhnen«; Gerhard Neumann: Kafka und die Musik. In: Franz Kafka. Schriftverkehr. Hrsg. von Wolf Kittler, Gerhard Neumann. Freiburg 1990, S. 391–398, S. 396.

Platz« (94). Das Textmaterial bildet in seinen Umlauten, in seinen onomatopoetischen Vokalen überhaupt, das musikalische Spiel nach, doch wesentlich dann, wenn Musik inhaltlich verstummt ist.<sup>51</sup> Auch das ist als verzerrendes, ironisches Spiel mit traditionellen Diskursen zu lesen, denn nun wird der »Lärm«, selbst bereits umlautend, und die Stille zur neuen Musik. Daß Kafka eine Vorliebe für Umlaute hatte, belegt eine frühe Tagebucheintragung: »Ich kann es nicht verstehn und nicht einmal glauben. Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben »stößt«) ich z.B. auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere.«<sup>52</sup> In einer weiteren Eintragung von 1912 wird die musikalische Dimension der Worte mit Aufschwung und Fall verbunden: »Kälte und Hitze wechselt in mir mit dem wechselnden Wort innerhalb des Satzes, ich träume melodischen Aufschwung und Fall, ich lese Sätze Goethes, als lief ich mit ganzem Körper die Betonungen ab.«<sup>53</sup> Daran knüpft die Aufzug-Szene an: Der physische Aufschwung im Umfeld umlautender, melodischer Worte wird zur Fahrt im Aufzug, der ein Musikinstrument transportiert.

### III Der poetische R(h)einfall

Ich möchte mich jetzt dem Fragment über das Naturtheater in Oklahoma zuwenden, in dem sich die poetologischen Anspielungen wiederum verdichten, diesmal vornehmlich in Bezug zum Mythos. Diese Textpartie spricht eine doppelte Sprache, indem sich sowohl die letalen Momente wie auch die initiatorischen häufen. Was hier durchgespielt wird, ist zum einen der »bürgerliche« Tod Karls, der sich zum anderen in Buchstabenmaterial auflöst, selbst zum Text, zur Kunst wird. Karl wird recht eigentlich zum Verschollenen, so wie es Daniel Defoe in seinem »Robinson Crusoe« verstand, zu einer Person, »die sich nicht mehr vorfand, oder, wie man sagt, verschollen, bürgerlich tot war.«<sup>54</sup> Es summieren sich entsprechend die tödlichen Vorzeichen:

<sup>51</sup> Diese Vorliebe Kafkas für zeichenlose, tönende und lärmende Musik jenseits kultureller Normierung beschreiben Wolf Kittler: *His master's voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas*. In: ebd., S. 383–390; und Neumann: *Kafka und die Musik*, in: ebd.

<sup>52</sup> Kafka: *Tagebücher*, a.a.O., S. 38.

<sup>53</sup> Ebd., S. 376.

<sup>54</sup> Daniel Defoe: *Robinson Crusoe. Seine ersten Seefahrten, sein Schiffbruch und sein siebenundzwanzigjähriger Aufenthalt auf einer unbewohnten Insel*. Zürich 1985, S. 347.

Karl fährt nach Clayton, »clay« aber bedeutet Lehm, Erde; er nennt sich Negro, und nachgewiesen werden konnte, daß sich Kafka in dem Naturtheater-Fragment an einem Bild von Arthur Holitscher orientierte, auf dem ein gehenkter Afroamerikaner abgebildet war.<sup>55</sup> Der Bildunterschrift verdankt sich der falsche Vokal von »Oklahoma« (295), den Kafka übernimmt. Karl wird als Figur ad acta gelegt, doch läutet das die neue Existenz jenseits des bürgerlichen Verschollenseins in der Welt der Buchstaben ein,<sup>56</sup> von zahlreichen Details einer Künstlerinitiation begleitet.<sup>57</sup> Kremer bereits verweist auf die »lange weiße Feder, die wahrscheinlich aus einem Engelsflügel gefallen war« (312),<sup>58</sup> – traditionelles Dichterwerkzeug, das hier, nach dem Fall aus einem transzendenten Dichterrhimmel, von einem Jungen aufgehoben wird.

<sup>55</sup> Wolfgang Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«. Stuttgart 1965, S. 100f.

<sup>56</sup> Ein Indiz dafür, daß es sich um eine Dichterinitiation handelt, ist das Spiel mit dem Begriffspaar »erster/letzter«. Karl ist, darauf insistiert der Text, der erste, als er sich dem Theater nähert. »Karl war sehr froh so früh, vielleicht als erster gekommen zu sein« (302). In der Schlange ist Karl »der erste« (303). Dann aber ist die Kanzlei, zu der Karl geschickt wird, »die letzte Zuflucht« (305), und nach seiner Ernennung zum Arbeiter fordert ihn der Diener auf: »[N]un aber kommen Sie, Sie sind der letzte« (312). Gleich darauf heißt es noch einmal, daß Karl sich »unbemerkt als letzter auf die Bank setzte« (313). Das ist sicherlich eine Anspielung auf das Neue Testament. Jahn zitiert dazu aus dem Lukas-Evangelium; ebd., S. 96. Zugleich handelt es sich um ein Buchstabenspiel, das die Figur selbst zur metaphysischen Integrationsfigur aller nur möglichen Buchstaben macht, die A und O umfaßt. Die bereits zitierte Sprachreflexion aus dem Tagebuch verwendet die gleichen Ausdrücke. »Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben »stößt«) ich z.B. auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere. Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls«; Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 38. Dieses A und O umschreibt aber auch einen Gottesbegriff, besonders den der Apokalypse. Bei Johannes heißt es: »Ich war im Geist an des Herrn Tag und hörte hinter mir eine große Stimme wie einer Posaune, die sprach: Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte«; Die Offenbarung des Johannes, 1.10–11. Für dieses A und O heben sich die Grenzen zwischen Leben und Tod auf. »Das sagt der Erste und der Letzte, der tot war und ist lebendig geworden«; ebd., 2.8. Wird also Karl ganz ausdrücklich und wiederholt als erster und letzter bezeichnet, so qualifiziert sich sein Name selbst als umfassender, der alle nur möglichen Buchstabenkombinationen zwischen Anfang und Ende des Alphabets enthält. Die Figur selbst wird damit, im Augenblick seiner Nominierung zum technischen Arbeiter, zu Buchstabenmaterial. Das läßt sich doppelt lesen – als Ende der bürgerlichen und auch epischen Existenz und als Beginn der reinen Literatur.

<sup>57</sup> Kremer zitiert eine Tagbucheintragung vom 29. Januar 1922: »Was früher ein trennendes Band war, ist jetzt eine Mauer oder ein *Gebirge* oder richtiger: ein *Grab*«; Kremer entwickelt die Koinzidenz von Schreiben und Graben, »über das griechische »graphein« etymologisch möglich«; Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens, a.a.O., S. 141.

<sup>58</sup> Kremer: Verschollen. Gegenwärtig, a.a.O., S. 248.

»Ein Junge hielt sie in die Höhe« (312). Daß diese Feder als ironisches Relikt der Prometheus-Erzählung gelesen werden kann, dem foltern- den Adler des Mythos entfallen ist, wird plausibel, wenn Karl kurz darauf ein »großes Geflügel, wie es Karl noch nie gesehen hatte« (313) verzehrt, sich einverleibt. Diese Details erinnern an André Gides »Le prométhée mal enchaîné«, ein Werk, das Blumenberg zusammen mit Kafkas »Berichtigung« des Prometheus-Mythos behandelt. Bei Gide gibt Prometheus

zum Schluß für seine Freunde ein Gastmahl, bei dem er den vom Aasgeier zum Adler aufgepöppelten, an seiner *conscience* gemästeten kannibalischen Vogel als Braten vorsetzt. Die seit Urzeiten andauernde Peinigung der Auszehrung geht auf in dem winzigen Augenblick eines kulinarischen Gegen- genusses. Die Pointe, daß nur das Ästhetische die Essenz aller Qualen sein kann, wird noch einen Schritt weiter getrieben: Mit den Federn des ver- speisten Adlers, der zum Gewissen und Bewußtsein des Prometheus ge- worden war, ist das Buch geschrieben, das beider Geschichte bewahrt. Der Mythos ist nicht nur vollends in Poesie aufgegangen, er wirkt an ihrer Her- stellung auf die banalste Weise technisch mit.<sup>59</sup>

Die Feder, der verzehrte Vogel – im Blick auf Gide, doch nicht nur, erscheinen sie als Rudimente des Prometheus-Mythos; Prometheus, genialische Dichterfigur seit dem Sturm und Drang, wird hier in hu- moresken Details aufgerufen und liefert das Werkzeug des neuen Dichters. Der Mythos wird zitiert, zugleich aber demontiert – »verzehrt« wie das große Geflügel selbst.

Diese polyvalenten Details verweisen zugleich auf Pegasos. Schließ- lich befindet sich Karl in einem Hippodrom, und die Feder könnte auch aus dem Flügel des Musenpferdes stammen. Die Überlagerung mythologischer Zitate, insbesondere der Prometheus- und Pegasos- Erzählung, findet sich bereits in Kafkas »Belustigungen oder Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben«, Teil der frühen »Beschreibung eines Kampfes«, der auch den Part »Der Ausflug ins Gebirge« ent- hält.<sup>60</sup> Dieser frühe Versuch macht ein weiteres Verfahren der Entstel- lung kenntlich: die Schichtung von mythologischen Erzählungen, die, zu Details kondensiert, nicht mehr eindeutig zuzuordnen sind. Das bildet die fluktuierenden Übergänge zwischen den mythologischen Varianten selbst ab, formt die Rezeptionsstruktur des Mythos nach.

<sup>59</sup> Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. <sup>5</sup>1990, S. 679f.

<sup>60</sup> Vgl. zur autoreferentiellen Dimension des Textes vor allem Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens, a.a.O., S. 63f.

Die ›Arbeit am Mythos‹ (Hans Blumenberg) produziert ständig neue Versionen und Varianten, da sie das Provozierende und Inkommensurable des ursprünglichen Mythos je neu der Gegenwart zu vermitteln sucht, und so entstehen oft mehrere Jahrhunderte, ja Jahrtausende umspannende intertextuelle Serien, in denen pointierte Einzeltextreferenzen zwischen bestimmten Fassungen in einer übergreifenden Systemreferenz aufgehoben erscheinen.<sup>61</sup>

Kohärenzprinzip der mythologischen Überschneidungen bildet bei Kafka aber durchgehend das Bestreben, sich in Künstlerdiskurse einzuschreiben. Aufgenommen wird in dem angesprochenen Text, »Der Ritt« übertitelt, zunächst, freilich auch verschoben, das Reitermotiv: »Schon sprang ich – in Schwung, als sei es nicht das erste Mal – meinem Bekannten auf die Schultern und brachte ihn dadurch, daß ich meine Fäuste in seinen Rücken stieß, in einen leichten Trab.«<sup>62</sup> Auch die Flügel werden über den sich öffnenden, aufliegenden Rock des Reiters nachgebildet:

Jetzt übertrieb ich auch noch auf den breiten Schultern meines Bekannten die springende Bewegung, und während ich mich mit beiden Händen fest an seinem Halse hielt, beugte ich weit meinen Kopf zurück und betrachtete die mannigfaltigen Wolken, die, schwächer als ich, schwerfällig mit dem Winde flogen. Ich lachte und zitterte vor Mut. Mein Rock breitete sich aus.<sup>63</sup>

Auf dem »Pferd« wird ein »Flug« angetreten. Es schließt sich der Spaziergang im Gebirge an, in dem aus lauter »Niemand« befrackte Figuren werden, dunkle Buchstaben auf weißem Untergrund. Das Gebirge wird zum Ort der Poesie par excellence, zum Ort der Schrift, und daß damit auch an das Gebirge des Prometheus gedacht ist, signalisieren die etwas schäbigen neuen Adler, die herangerufenen Geier. Das Ich pfeift sich »einige Geier aus der Höhe herab«, die sich gehorsam auf den Bekannten setzen.<sup>64</sup> Mythologische Szenerien werden in Details verdichtet und überlagern sich. »Ein Zusammenhang der Neufassungen griechischer Mythen bei Kafka liegt darin, daß die klassischen

<sup>61</sup> Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 57.

<sup>62</sup> Franz Kafka: Beschreibung eines Kampfes. In: Ders.: Gesammelte Werke. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Max Brod. New York 1946, Bd.: Novellen. Skizzen. Aphorismen, S. 23.

<sup>63</sup> Ebd., S. 24.

<sup>64</sup> Ebd., S. 25.

Motive neu formiert werden, untereinander in Kommunikation gebracht werden, ineinander Wurzeln schlagen.«<sup>65</sup> Vor allem Prometheus und Pegasus sind von Kafka favorisierte poetologische Figuren, die in ihrer verzerrten Wiederholung das eigene Künstlertum beglaubigen sollen.

Das abschließende Naturbild des »Verschollenen« wird auf diese mythischen Archetypen hin entworfen. Zudem sind Anspielungen auf Goethe zu vermuten. Die letzten Zeilen des Fragments über das Naturtheater lauten:

Am ersten Tag fuhren sie durch ein hohes Gebirge. 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 Schaumwellen treibend, sie stürzten sich unter die Brücken über die der Zug fuhr und sie waren so nah daß der Hauch ihrer Kühle das Gesicht erschauern machte (318).

Im »Urteil« treibt es den Sohn zum Fluß wie einen Hungrigen zur Nahrung. Er stürzt sich selbst unter die Brücke, wie im »Verschollenen« die Wasserfälle unter den Brücken hindurchgehen. Wasser als dichterisches Medium, auch das hat Tradition. In Goethes »West-Östlichem Divan« zeigt sich die dichterische Kraft gerade am und im Wasser. In »Lied und Gebilde« heißt es:

Mag der Grieche seinen Thon  
Zu Gestalten drücken,  
An der eignen Hände Sohn  
Steigern sein Entzücken;  
  
Aber uns ist wonnereich  
In den Euphrat greifen,  
Und im flüßgen Element  
Hin und wieder schweifen.

<sup>65</sup> Norbert Rath: Mythos-Auflösung. Kafkas »Das Schweigen der Sirenen«. In: Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht. Hrsg. von Christa Bürger. Frankfurt a. M. 1986, S. 86–110, S. 91. Rath zitiert zur Illustration aus den »Hochzeitsvorbereitungen«: »Im Zirkus wird heute eine große Pantomime, eine Wasserpantomime gespielt, die ganze Manege wird unter Wasser gesetzt werden, Poseidon wird mit seinem Gefolge durch das Wasser jagen, das Schiff des Odysseus wird erscheinen und die Sirenen werden singen, dann wird Venus nackt aus den Fluten steigen, womit der Übergang zur Darstellung des Lebens in einem modernen Familienbad gegeben sein wird«; zitiert nach ebd.

Löscht ich so der Seele Brand  
Lied es wird erschallen;  
Schöpft des Dichters reine Hand  
Wasser wird sich ballen.<sup>66</sup>

Ereignet sich also der bürgerliche Tod durch Ertrinken, wird eine Vision von rauschenden Wasserströmen beschworen, so folgt das einem poetologischen Diskurs, auf den die Literatur immer wieder zurückgreift,<sup>67</sup> bei Kafka erneut buchstäblich gewendet – die Figuren schweifen im flüssigen Element, gehen als Ertrinkende in diesem auf, zumindest im »Urteil«.<sup>68</sup> Zu vermuten ist, daß zusätzlich die Goethe-Lektüre, besonders die der Schweizer Reisen, die sich Kafka 1911 vornahm, in diesen Schlüssen Spuren hinterlassen hat. Kafka hielt sich vornehmlich bei der Beschreibung des Rheinfalls auf, den Goethe 1797 besucht hatte, und wunderte sich über die Zwischenüberschrift »Erregte Ideen«, der Kafka wohl erotische Bedeutung beilegte.<sup>69</sup> In Kafkas Tagebuch verwischen sich an dieser Stelle die Grenzen zwischen Goethes und eigenem Eintrag. Es heißt bei Kafka: »Viel über den Rheinfall bei Schaffhausen niedergeschrieben mitten drin in größeren Buchstaben »Erregte Ideen«.«<sup>70</sup> Die Beschreibung des schäumenden Flusses, wie sie Goethe liefert, könnte durchaus das Vorbild für Kafkas Schlußbild im »Verschollenen« abgegeben haben. Goethe schreibt: »Felsen, in der Mitte stehende, von dem höhern Wasser ausgeschliffene, gegen die das Wasser herabschießt. Ihr Widerstand, einer oben, der andere unten, werden völlig überströmt. Schnelle Wellen, Laken-Gischt im Sturz, Gischt unten im Kessel, siedende Strudel im Kessel.«<sup>71</sup> Dann folgt ein Stück weiter der Satz: »Erregte Ideen über

<sup>66</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Bd. 3.1: West-Östlicher Divan, Teil 1. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1994, S. 21.

<sup>67</sup> So z.B. Hauptmann in seinem mythisierenden Theaterstück »Und Pippa tanzt!«

<sup>68</sup> Wie sehr Dichten und die Bewegung im Wasser gleichgesetzt werden, zeigt die bereits zitierte Tagbucheintragung vom 23. September 1912: »Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam«; Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 460.

<sup>69</sup> Laut Max Brod soll er bei den letzten Zeilen des »Urteils« an eine starke Ejakulation gedacht haben; Max Brod: Franz Kafka. Eine Biographie. In: Ders.: Über Franz Kafka. Frankfurt a. M. 1966, S. 11–219, S. 114.

<sup>70</sup> Kafka: Tagebücher, a.a.O., S. 43.

<sup>71</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Aus einer Reise in die Schweiz über Frankfurt, Stuttgart und Tübingen im Jahre 1797. In: Ders.: Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe, Bd.

die Gewalt des Sturzes«, deren erste Worte Kafka isoliert und zur Zwischenüberschrift erhebt. Vielleicht tauchen in den »breite[n] Bergströme[n]«, die sich unter die Brücken herabstürzen, Rudimente dieser Rheinflussbeschreibung auf, die im »Urteil« den buchstäblichen Fall des Protagonisten in das Flußwasser motiviert.

Doch ist das Motiv des Wassers auch auf seine mythischen »Quellen« hin zu lesen.<sup>72</sup> Deutlich wird in diesem Versuch der Entschlüsselung, der zu einer polyvalenten Lektüre führt, in die Unsicherheit der Einzeltextreferenz, daß es hier ergiebiger ist, das Natur-szenario als Verbuchstäblichung der literarischen Arbeit mit Quellen überhaupt zu lesen, als es auf eine einzelne Quelle hin durchschaubar zu machen. Zum Schluß des Romans zeigen sich die vielzähligen Quellen, aus denen der Text montiert ist. Das literarische Verfahren der Quellenarbeit transkribiert sich zu einem Landschaftsbild mit Wasserströmen. Damit aber wird naturalisiert, was eigentlich diachron-historische Textstrategie war. Die Auseinandersetzung mit diachronen Quellen, die intertextuelle Referentialität des Textes wird in dem naturalen, archetypischen Szenario verbuchstäblicht und aufgehoben.

Kafka spielt also mit einer Vielzahl von Dichterbildern, verzerrt sie jedoch bis zur Unkenntlichkeit – indem sie beim Wort genommen, buchstäblich werden. Aus dem Musenpferd wird der Reitunterricht und die Rennbahn, aus der Erhebung durch Musik eine Fahrstuhlfahrt; aus dem dichterischen Griff in das Wasser samt Rheinfluss-Beschreibung wird ein buchstäblicher Fall in das Wasser oder der Fall der Bergströme. Aus der Textarbeit mit Quellen wird eine Bergwelt mit Flußdelta. Verfremdungen finden zudem statt, indem doppelt angelegte Künstlerfiguren nur unter einem Aspekt behandelt werden. Karl Roßmann will in Nachahmung Körners Soldat werden, qualifiziert sich so aber versteckt als Künstler. Das Ingenium des Ingenieurs ruft das Genie des Dichters auf. Mythologische Erzählungen aber

4.2: Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797. Hrsg. von Klaus H. Kiefer, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Peter Schmidt. München 1986, S. 605–764, S. 700.

<sup>72</sup> Auch das Musenpferd Pegasos hinterläßt hier seine Spuren, ist »an den Quellen des Okeanos« geboren; Der kleine Pauly, a.a.O., Stichwort »Pegasos«, S. 582. Die Deutung des Pegasos schwankt entsprechend zwischen »dem poseidonschen Wasser- bzw. Unterwelts- roß und dem himmlischen Blitzroß«; ebd.

werden entstellt, indem sie auf polyvalente Details reduziert werden; Einzeltextreferenz wird aufgehoben, wie es Signum mythologischer Intertextualität selbst ist. Effekt dieses Erzählverfahrens, die Spuren der alludierten Diskurse auszulöschen, ist die Mythisierung der eigenen Texte, die das späte Werk Kafkas so vielfach auslegbar macht. Ziel ist, wie Blumenberg darlegt, allerdings unabhängig von der hier ausgeführten Argumentation, »die Geschichte in das Nicht-Geschichtliche einzubetten, in ihm aufgehen zu lassen.«<sup>73</sup>

#### IV Epilog — Die ironische Entthronung der Diskurse

Diese Übernahme von etablierten Kunstparadigmen dient zum einen der autoreferentiellen Legitimierung als Dichter, zum anderen aber ist »jeder Schritt der Arbeit am Mythos Abtragung des alten Ernstes«.<sup>74</sup> Ich möchte das humoreske Spiel mit der Tradition – paradoxerweise Kehrseite der künstlerischen Selbststilisierung – kurz andeuten. In einer kleinen, nahezu beiläufigen Episode findet ein Spiel mit einem altväterlichen Patriarchen statt, der wiederholt auf buchstäbliche Sockel steigt, nur um dann wieder geschliffen zu werden. Der Diener, dem Karl in dem Landhaus des Herrn Pollunder begegnet, wird über eine typische Geste – er berührt seinen Bart, das entspricht der Ikonographie des Propheten<sup>75</sup> – zur nahezu allegorischen Verkörperung der gewichtigen Diskurse selbst, die Kafka verarbeitet. Hervorgehoben wird zunächst der Vollbart des Dieners.<sup>76</sup>

Sein Gesicht erschien etwas steif durch einen großen weißen Vollbart der erst auf der Brust in seidenartige Ringel ausging. Es muß ein treuer Diener sein, dem man das Tragen eines solchen Bartes erlaubt, dachte Karl und sah diesen Bart unverwandt der Länge und Breite nach an, ohne sich dadurch behindert zu fühlen, daß er selbst beobachtet wurde (79f.).

Die Blickkonstellation samt der ausgestellten Steifheit der Figur erweckt einen statuarischen Eindruck. Dieser Diener nun setzt sich

<sup>73</sup> Blumenberg, a.a.O., S. 687.

<sup>74</sup> Ebd., S. 685.

<sup>75</sup> Eine Abbildung findet sich z.B. bei Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo. In: Ders.: Gesammelte Werke. London 1946, Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913–1917, S. 172–201, Tafel gegenüber S. 209. Leider kann Kafka diesen Text nicht gekannt haben, sonst wäre eine Anspielung anzunehmen.

<sup>76</sup> Kafka zeigt Vorlieben für körperlich-mimische Details, vor allem zu Beginn seines Schreibens. Vgl. dazu Jahn, a.a.O., S. 41f.; vor allem aber Binder, a.a.O.

wiederholt auf ein Postament, »dessen Leere wahrscheinlich auch mit dem Umbau des Hauses zusammenhieng« (82); und er imitiert die zentrale Geste der Propheten. Er nickt Karl lediglich zu, »ohne daß man wußte, ob er es mit Absicht tat oder ob es eine Folge dessen war, daß er mit der Hand seinen Bart strich« (82). Die Dignität, im motivischen Stereotyp des weißen Bartes forciert und ironisiert, nähert ihn einem Propheten an, der jedoch nach Belieben auf dem leeren Postament installiert wird. Der Sockel ist zum Möbel verbuchstäbliche Strategie Kafkas, »Vorbilder« zu inthronisieren, um sie zu demontieren. Das Postament ist die ins Inhaltliche umgeschlagene Strategie, sich der literarischen und ikonographischen Tradition zu bedienen, diese auf den Sockel des eigenen Textes zu heben, doch zugleich zu entthronen.<sup>77</sup> Kurze Zeit später war der Diener »offenbar von seinem Postament herabgestiegen« (82) – das macht die Verfügbarkeit ästhetischer Diskurse deutlich. Der Umgang mit Dichterbildern, Erzählformen und Mythen muß also doppelt gelesen werden: als verborgene Dichterinitiation und als komisches Zitierspiel, das an der »Abtragung des alten Ernstes«<sup>78</sup> von Traditionen arbeitet.

<sup>77</sup> In dem Naturtheater werden es die Engel sein (301), die auf einem mit Treppen versehenen Postament posieren. Karl schlägt die verdeckenden Vorhänge zurück und macht das Gestell ihrer ideologischen Konstruktion sichtbar.

<sup>78</sup> Blumenberg, a.a.O., S. 685.