
Leopold Federmair

Das leere Zentrum der Macht

Kubins »Andere Seite« und Kafkas »Schloss«

1. Alfred Kubin und Franz Kafka begegneten einander des Öfteren in Prag, in von Künstlern und Schriftstellern frequentierten Lokalen. In Kafkas *Tagebüchern* finden sich mehrere Einträge mit Beobachtungen und Kommentaren zur Person des sechs Jahre älteren Künstlers und Autors. Am 26. September 1911 berichtet er, Kubin habe ihm ein Abführmittel gegen Verstopfung empfohlen; vier Tage später kommt Kafka noch einmal auf diese Begegnung zurück, die ihn offenbar ein wenig verstört hatte – ob der Grund in der Persönlichkeit Kubins lag oder im mangelnden Ernst, mit dem das Thema Verstopfung behandelt worden war, ist schwer auszumachen.¹ Kubin wird bei der ersten Erwähnung als »Zeichner« ins Tagebuch eingeführt. Auch später deutet nichts darauf hin, dass Kafka die 1909 erschienene *Andere Seite* gelesen hatte und Kubin auch als Schriftsteller wahrnahm. Trotzdem ist eine solche Lektüre nicht ausgeschlossen; sie ist sogar eher wahrscheinlich. Im Juli 1914 schrieb Kafka an Kubin eine Postkarte, auf der er ihm zunächst für die Karte dankt, die er von ihm erhalten hatte. Kafkas kurzes Schreiben schließt mit der Bemerkung: »Sie sind gewiß in der Ruhe Ihres schönen Besitzes versunken und arbeiten. Vielleicht gelingt es mir, doch noch einmal zu sagen, was mir diese Ihre Arbeit bedeutet.«² Der schöne Besitz ist das Schlösschen Zwickledt in Oberösterreich, und es ist kaum daran zu zweifeln, dass Kafka sich auf Kubins *zeichnerische* Arbeit bezieht. Wieviel ihm diese tatsächlich bedeutete, ist schwer zu sagen. Man kann vermuten, dass ihn die groteske, unheimliche oder phantastische Motivik im bildnerischen Bereich anzog, während er im literarischen Bereich dazu Distanz hielt und sie selbst nur sparsam einsetzte (etwa in der *Verwandlung*, die Peter Handke als »Alt-Prager Grotteske«³ bezeichnete).

Reiner Stach bemerkt im ersten Band seiner Kafka-Biographie, niemand käme auf den Gedanken, »etwa Kafka, Kubin und Meyrink unter dem Titel einer neuen, österreichisch-ungarischen Phantastik zusammenzuführen. Das verbietet vor allem Kafkas Sprache, die immer in gleicher Entfernung zum Geschehen bleibt, die – ohne je angestrengt oder maniert zu wirken – auch für den äußersten Schrecken stets den schlechtesten Ausdruck findet.«⁴ Mag sein, dass niemand auf diese Idee kommt; eine gewisse Häufung phantastischer Elemente in jener literarischen Weltgegend wird man aber verbuchen können. Darüber

hinaus lädt die besondere Raumdarstellung in der *Anderen Seite* und im *Schloss* zu einer vergleichenden Lektüre ein. In beiden Romanen bildet ein Schloss bzw. ein Palast den räumlichen Mittelpunkt, und in beiden Fällen ist die Hauptfigur bestrebt, ins Schloss zu gelangen, trifft dabei aber auf Schwierigkeiten. Nach der Definition Tzvetan Todorovs zeichnet sich phantastische Literatur durch die Ambivalenz – »l'hésitation« – bei der Bestimmung der Phänomene als natürliche oder übersinnliche aus.⁵ Auf *Die andere Seite* trifft dieses Kriterium zu, auf *Das Schloss* wohl eher nicht, denn viele Erscheinungen sind zwar rätselhaft oder seltsam und lösen widerstreitende Interpretationsversuche aus, aber in den Bereich des Übersinnlichen gehören sie nicht, vielmehr sind sie durch das Verhalten der Figuren und die in der Dorf-Gesellschaft geltenden, schwer durchschaubaren Regeln des Zusammenlebens bedingt.

2. Kubin schrieb *Die andere Seite* während weniger Wochen im Jahr 1908. Zuvor hatte er eine bildnerische Schaffenskrise durchgemacht, die wiederum mit dem Tod seines Vaters im Jahr 1907 zusammenhing. Der geheimnisvolle Patera, der über das Traumreich des Romans herrscht, ist zwar ein ehemaliger Schulkollege des Ich-Erzählers und folglich etwa gleich alt, bei ihren beiden Begegnungen im Traumreich ist aber von Persönlichem gar nicht die Rede, der mächtige Patera erscheint eher als mythische Vatergestalt, die ihre marionettenhaften Untergebenen fest im Griff hat und ihnen sogar unsichtbare »Klapse« gibt. Man könnte auch sagen, dass sich Patera in seinem Reich und dessen Bewohnern unmittelbar manifestiert. Jahrelang hatte Kubin unter seinem autoritären Vater gelitten, erst in den Jahren vor dessen Tod, als der Sohn Erfolg zu haben begann, hatte sich das Verhältnis gebessert. Auch Kafkas Vater war ein Patriarch, im *Brief an den Vater* ist die Beziehung zwischen den beiden dargestellt; in den Augen von Kafka Senior ist aus seinem Sohn nie etwas geworden. Ob man jedoch die biographische Erfahrung Kafkas mit der Gestaltung eines autoritären Systems im *Schloss* kurzschließen darf? Denn es ist ein abstraktes System, das hier, in der Fiktion, seine Wirkungen auf die Einzelnen ausübt; ein System, an dem alle mitwirken, auch K., der es in seinen ersten Impulsen bekämpfen will, sich dann aber zunehmend fügt. »Bis zuletzt lehnt sich K. gegen die Macht auf, die ihn töten will – und arbeitet gleichzeitig mit ihr zusammen«, bringt Roberto Calasso das Verhältnis auf den Punkt.⁶ K. kämpft in einem fort, aber er kämpft nicht gegen das Schloss, sondern gegen Hindernisse, die ihn vom Schloss fernhalten. Das System ist totalitär; es gibt kein Entrinnen, weil jeder Schritt das Individuum noch tiefer in es verstrickt. Frieda, K.s Braut, schlägt dreimal vor, auszuwandern, aber immer so zaghaft, als glaubte sie selbst nicht an diese Möglichkeit. An diesen Stellen klingt Kafkas *Amerika*-Roman an, der einen Befreiungsversuch beschreibt, während im *Schloss*-Roman die immer tiefere Verstrickung des Protagonisten in ein Machtsystem abläuft. Vom obersten

Herren, dem Grafen Westwest, ist nur einmal am Anfang des Romans die Rede. Patera ist in den fernen Osten gegangen und hat dort sein Traumreich gegründet. Auch er bleibt als Übervater in mythischer Ferne, zugleich aber glauben viele Traumbürger seine Nähe zu spüren. Das Ritual des »Uhrbanns« verleiht der Einheit zwischen dem gottgleichen Herrn und seinem Volk Ausdruck und verstärkt diese zugleich. Einem Modell politischer Mystik folgend, denkt Kubin die Machtverhältnisse als personale, die den realen Diktaturen des 20. Jahrhunderts viel näher kommen als die funktionalistischen Systeme in Kafkas Romanen, die eher an Kontrollgesellschaften im Sinne von Gilles Deleuze erinnern.⁷ »Man ist dort [im Schloss] überdies immer beobachtet, wenigstens glaubt man es«, erklärt Olga dem Fremdling K.⁸ Wichtiger als die (mögliche) Tatsache des Beobachtetseins ist der vom System genährte Glaube daran.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen der *Anderen Seite* und dem *Schloss* ist in der jeweiligen Ausgangssituation angelegt. Kubins Zeichner wird von Patera durch einen Boten ins Traumreich eingeladen und bekommt seine Anreise bezahlt, während K. in der Machtzone des Schlosses unerwünscht ist, ein bloßer Störfaktor, den man loswerden will, aber nicht mehr loswerden kann. Der Ich-Erzähler wird bei seinen ersten Versuchen, Patera zu treffen, zwar zunächst von der trägen Beamtenschaft behindert, doch dann ist es plötzlich ganz leicht, ins Innerste des Palastes vorzudringen, und dem Zeichner liegt nach dem ersten Treffen auch nicht mehr viel daran, die Beziehung zu Patera zu vertiefen. K. hingegen hat nur ein einziges Ziel, das er mit aller Macht verfolgt – und das immer ferner zu rücken scheint. »Ehe ich erkannte, wohin mich meine Füße trugen«, heißt es in *Die andere Seite*, »stand ich vor dem Palast.« Danach durchwandert der Erzähler eine »Flucht von Gemächern«, bis er schließlich in einem »mittelgroßen leeren Raum« steht: »Hier war nichts – es war so still wie in einer Gruft.«⁹ In diesem Nichts sitzt der schlafende Patera. Nach einer berühmten Formulierung ist der Schlaf der Bruder des Todes, und tatsächlich repräsentiert Patera den Tod, aber nicht nur diesen, denn er ist, mit dem letzten Wort des Romans, ein *Zwitter*, also ein Doppelwesen.

Gut möglich, dass auch das Innerste von Kafkas Schloss so leer ist – wir wissen es nicht, und auch K. weiß es nicht, und wer weiß, ob es der Autor wusste. In Steven Soderberghs *Kafka*-Film (1991) kommt K. (oder Kafka?) am Ende in ein Schloss, wo sich ein gewisser Doktor Murnau an einer Apparatur zu schaffen macht, in der man die Folterschreibmaschine aus Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* erkennen kann. Diese filmische Interpretation hat einiges für sich. Andererseits ist es kein Zufall, dass *Das Schloss* wie auch die anderen Romane Kafkas Fragment geblieben ist und kein Bild vom Schloss-Inhalt gibt. Kafka hat die endlose Verschiebung in die Erzählstruktur aufgenommen, das Werk kann daher zu keinem Ende kommen, es kann allenfalls ein solches Ende fragmentarisch vorwegnehmen. Kubins literarische Technik bleibt hingegen von bildneri-

sehen Gewohnheiten beeinflusst, und so ist es ihm darum zu tun, das Traumreich mit möglichst zahlreichen, vielfältigen, oft phantastischen und grotesken Motiven auszustatten. Er folgt dabei einem organischen Modell des Werdens und Vergehens, während Kafka nichts als die funktionale, stellenweise aber auch dysfunktionale Dynamik der Machtkämpfe im Auge hat. Kubins Traumreich wird nicht durch Pateras großen Feind zu Fall gebracht, es endet durch eine geheimnisvolle Logik des inneren Zerfalls – »Zerbröckelung« ist das Wort, das Kubin gebraucht.

Anders als *Das Schloss* und *Der Proceß*, die den Protagonisten und den Leser gänzlich unvorbereitet mit einer ungewöhnlichen Welt oder Situation konfrontieren, hat *Die andere Seite* eine Rahmenhandlung, die den Leser langsam an die ihn erwartenden Seltsamkeiten heranführt und diese wenigstens teilweise erklärt. Der Ver- und Befremdungseffekt wird auf diese Weise gemildert, am Ende ordnet der Erzähler die Geschehnisse in den Rahmen einer Weltsicht ein, mit der Kubin im Kreis der Münchener »Kosmiker«, vor allem aber durch Ludwig Klages, mit dem er einen ausgedehnten Briefwechsel führte, vertraut geworden war. »Die abstoßenden und anziehenden Kräfte, die Pole der Erde mit ihren Strömungen, die Wechsel der Jahreszeiten, Tag und Nacht, schwarz und weiß – das sind die Kämpfe«, erläutert der Zeichner im Epilog (AS 286).¹⁰ Nachdem er endlich Pateras Traumreich betreten hat, erwartet der Leser geradezu Hindernisse wie die, mit denen sich K. »zeitlebens« herumschlägt. Im Archiv von Perle, der Hauptstadt des Traumreichs, sollen angeblich »Audienzkarten« für den Palast erhältlich sein, aber die verschlafenen Beamten sind wenig hilfreich. Um zu einem Entscheidungsbefugten zu gelangen, muss der Erzähler eine »endlose Wanderung durch öde Gänge, Kanzleien, wo man bei unserem Kommen wie ertappt auffuhr, kahle Säle und Kabinette, bis an die Decke mit Akten und Mappen gefüllt«, durchwandern, bis er »in eine Art Allerheiligstes« eingelassen wird. (AS 70) Der Beamte – »Se. Exzellenz« – verzettelt sich dann aber in zunehmendem wirrem Gerede, und der Erzähler schließt die Episode mit der Bemerkung: »Im Herzen nahm ich keinen großen Respekt vor dem Archiv mit nach Hause.« (AS 71) Sein Interesse an einer Audienz scheint sich in der Folge zu verlieren, was damit erklärt werden könnte, dass er mehr und mehr die Präsenz Pateras im Alltag des Traumreichs erkennt, die so weit geht, dass viele Bewohner, darunter die Frau des Zeichners, ihn auf der Straße zu erkennen glauben: Doppelgänger oder nicht, das bleibt offen. Bei K. liegen die Dinge ganz anders, die Hindernisse auf seinem Weg werden nicht kleiner, sondern immer größer, die Beamten und die Kanzleien vervielfachen sich, Sekretäre, Verbindungssekretäre und Hilfskräfte schieben sich vor sie. Gleichzeitig wächst K.s Respekt vor den Beamten und dem Apparat, den sie bilden, seine Trotzreaktionen werden schwächer, er versucht sich anzupassen und nimmt viele Gegebenheiten hin, gegen die er sich zunächst aufgelehnt hatte. Kubins Darstellung des Beam-

tenapparats hat demgegenüber etwas Humoristisches. Nur ein motivisches Element unter vielen, wirkt sie nicht so bedrückend wie jene Kafkas; andererseits fehlt ihr auch der schärfere, realistisch-satirische Ton, den Meyrink in seinem *Golem* mitunter anschlägt.¹¹

»Pateras Art blieb unergründlich, ebenso unverständlich die Macht, die uns im Traumlande zu Marionetten machte.« (AS 149) Das behauptet der Erzähler, aber eigentlich »versteht« er mittlerweile recht gut, wie er noch im selben Absatz beweist. Patera wird hier als »Epileptiker« bezeichnet – eine überraschende, nicht weiter erläuterte Diagnose, die aber gut mit verschiedenen Ereignissen im Traumreich in Verbindung gebracht werden kann. Die Marionetten erhalten von Zeit zu Zeit einen »Klaps«, der einem epileptischen Anfall des Herrschers entspricht. Aus der subjektiven Perspektive des Traumbürgers betrachtet, ist dieser Klaps eine Disziplinierungstechnik, die immer dann zur Anwendung kommt, wenn sich Dorfbewohner – meistens Neuankömmlinge – gegen die Verhältnisse aufzulehnen beginnen. (AS 104) Der Gesellschaftskörper und der Herrscher des Traumreichs sind eins, wenigstens tendenziell, jedes seiner Glieder drückt den Zustand des Herrschers aus. Bei Kafka hingegen stoßen wir auf eine ungeheure Differenz zwischen den Oberen – der Oberste bleibt gänzlich unsichtbar – und den Unteren, die im Lauf des Romans erst halbwegs ersessbar wird. Als Neuankömmling hat K. die für ihn naheliegende, unter den Bedingungen des Schlosses jedoch ganz absurde Idee, eine Aufenthaltserlaubnis »vom Herrn Grafen« (Sch 10) einzuholen. In der Person auf einer Photographie, die im Wirtshaus an der Wand hängt, vermutet er den Grafen, doch der Wirt klärt ihn auf, es sei nur ein Kastellan. Und am Morgen nach seiner nächtlichen Ankunft macht er sich schnurstracks auf den Weg ins Schloss, »deutlich umrissen« (Sch 16) auf einer Anhöhe. Noch ahnt er nicht, dass er nie dorthin gelangen kann. Viel später, und doch nur einen Tag später, aber inzwischen hat K. eine Braut gewonnen, gebraucht die Wirtin und Mentorin dieser Braut im Gespräch mit K. die Metapher von Adler und Blindschleiche: Sie habe erkannt, »daß meine liebste Kleine gewissermaßen den Adler verlassen hat, um sich der Blindschleiche zu verbinden, aber das wirkliche Verhältnis ist ja noch viel schlimmer, und ich muß es immerfort zu vergessen suchen, sonst könnte ich kein ruhiges Wort mit Ihnen sprechen.« (Sch 71) Der Adler ist der Beamte Klamm, die Blindschleiche natürlich K. Der Leser wird, z. B. in Erinnerung an die mexikanische Nationalflagge und die aztekische Legende, auf die sie verweist, eine Schlange als Vergleichselement erwarten, ein immerhin noch gefährliches und Respekt einflößendes Tier. Doch die Wirtin degradiert K. zur harmlosen Schleiche, und sie fügt hinzu, dass der Unterschied in Wirklichkeit noch viel größer sei, es gibt sozusagen keine Worte, keine Metaphern, um ihn zu beschreiben.

Der Gestus der Infinitesimalisierung und, in diesem Fall, Erniedrigung ist bezeichnend für den Funktionsmechanismus des Schlosses, den sowohl die Mäch-

tigen wie auch die weniger Mächtigen verinnerlicht haben. Auch K. wird ihn verinnerlichen; bei einer späteren Gelegenheit, nicht beim Brückenwirt, sondern im Herrenhof, wird er jene Metapher zustimmend aufgreifen. »Einmal hatte die Wirtin Klamm mit einem Adler verglichen und das war K. lächerlich erschienen, jetzt aber nicht mehr, er dachte an seine Ferne, an seine uneinnehmbare Wohnung, an seine, nur vielleicht von Schreien, wie sie K. noch nie gehört hatte, unterbrochene Stummheit, an seinen herabdringenden Blick, der sich niemals nachweisen, niemals widerlegen ließ, an seine von K.s Tiefe her unzerstörbaren Kreise, die er oben nach unverständlichen Gesetzen zog, nur für Augenblicke sichtbar – das alles war Klamm und dem Adler gemeinsam.« (Sch 144) In diesem Satz ist, wie in so vielen Sätzen Kafkas, alles enthalten, was das Werk ausmacht: die hierarchischen Verhältnisse; die Unentscheidbarkeit der Realitätszuweisungen; die binäre, immer aufs neue angestrenzte, am Ende aber aufgehobene Logik; der Kampfcharakter aller menschlichen Beziehungen; die Deutungsspiele als vergebliches Bemühen um Verständlichkeit.¹²

Diese Deutungsspiele, oft als Kämpfe um den jeweils zutreffenden partikulären Sinn ausgetragen, zuweilen aber mit einer unverkennbaren Dosis Komik oder Ironie angereichert, sind ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Bestandteil der Dynamik der Macht. Es geht dabei oft um lächerliche Dinge, um die Beurteilung einer Geste, den Wert eines Briefes, in dem vielleicht nur ein Aufschub formuliert ist, um die Stellung oder Identität einer Person. Diese hermeneutische Praxis beherrscht über weite Strecken den Erzählverlauf, aus den diversen Interpretationen ergeben sich Folgerungen oder Blockierungen, welche die Handlung vorantreiben – nicht zu irgendeiner »Auflösung«, sondern zu immer tieferer Verstrickung K.s in das Beziehungs- und Machtgeflecht des Schlosses bzw. seiner Einflusszone, des Dorfes. K.s Verständnis wächst dabei nicht wirklich, obwohl er im Lauf der Handlung – nur wenige Tage verstreichen – gefügiger wird. »Verstehen« erscheint letztlich nicht als kritisch-intellektueller, sondern als Gewöhnungsprozess, der die Fremdheit des in die Dorfwelt geworfenen Subjekts möglicherweise eines Tages aufheben könnte. Bezeichnend ist das Gespräch K.s mit dem kleinen Hans, der in die vierte Schulklasse geht und Mitleid mit dem neuen Schuldiener hat. Frieda wirft dem vom Landvermesser zum Schuldiener degradierten K. vor, den Jungen lediglich aushorchen, ihm also Informationen entlocken zu wollen, die »seiner Sache« dienlich sein könnten. In seinem Verstehensbegehren ist K. tatsächlich immer auf der Jagd nach sicheren Tatsachen – die er freilich niemals bekommt, jede Tatsache kann verschieden und gegensätzlich interpretiert werden. K. gesteht sein Verhalten ein, bewertet es jedoch anders als – in diesem Augenblick – Frieda und rechtfertigt sich. An einer anderen Stelle, als K. schon sehr tief verstrickt ist, zeigt er sich einmal der hermeneutischen Kämpfe überdrüssig: »Laß die Deutungen!« (Sch 251) Das sagt er zu Olga, Mitglied der Barnabasschen Außenseiterfamilie, die

über ihre Schwester gesagt hatte: »Es ist nicht leicht, sie genau zu verstehen, weil man oft nicht weiß, ob sie ironisch oder ernst spricht.« Verstehen und Nicht-Verstehen sind bei Kafka in die Morphologie der Erzählung eingegangen. Der endlose Zweifel ist nicht *Thema* des Romans, sondern seine *lebendige Struktur*. »Immer wieder auf neue Art variierte ich den melancholischen Grundton, das Elend der Verlassenheit und den Kampf mit dem Unverständlichen.« (AS 143f.) Diesen Satz formuliert der Erzähler der *Anderen Seite*, doch er könnte als Kurzbeschreibung von Kafkas *Schloss* dienen. Kubins Erzähler, der aus der Normalität ausgewanderte Zeichner, erklärt uns Stück für Stück die Funktionsweise des Traumreichs und seinen eigenen Verstehensprozess.¹³ Bei Kafka jedoch ist der hermeneutische Vorsatz, wenn sein Schreiben denn einen Vor-Satz hat, in die Form des Romans eingegangen. Das Schloss ist der Text selbst, mit samt seinen Wucherungen, Verästelungen, Verdoppelungen, Interpretationen und Gegeninterpretationen, Versprechungen und Verschiebungen. Die Hauptfigur kann sich nicht über ihn erheben, sondern verliert sich in ihm.

Der erste Brief, den K. bekommt, ist mit einer unleserlichen Unterschrift versehen. Sicher ist – oder scheint – nur, dass er vom »Vorstand der X. Kanzlei« formuliert oder in Auftrag gegeben worden ist (von dieser X. Kanzlei wird später nie mehr die Rede sein). K. wendet dem Brief gegenüber sein hermeneutisches Instrumentarium an; »nur ein unruhiges Gewissen – ein unruhiges, kein schlechtes –« (Sch 35) kann aus so unschuldigen Wortfolgen wie »wie Sie wissen« etwas Bestimmtes herauslesen. Im Unterschied zum *Proceß* verhandelt *Das Schloss* eigentlich keine Schuld- und Gewissensfragen. Die Behörde behauptet, wenigstens zu Anfang, nicht, dass sich K. etwas habe zuschulden kommen lassen (wie die Barnabassche Amalia). Dennoch würde das hermeneutische Spiel wahrscheinlich nicht so funktionieren, wie es funktioniert, besäße K. nicht einen überwachen Sinn für Schuld und Versagen. Ein indirekter Zusammenhang zur biographisch bedingten Schuldproblematik bei Kafka kann also durchaus gesehen werden. Für die narrative Hermeneutik, also die detektivische Suche nach Indizien für einen übergeordneten Sinn, ist die Verbindung von Unruhe und Schuldbereitschaft die beste Voraussetzung; Unruhe im Sinn einer bohrenden Aufmerksamkeit, wie sie Kafka in seinem realen Leben sich selbst und den zwischenmenschlichen Beziehungen in seinem nächsten Umfeld zukommen ließ, siehe etwa die Briefe an Felice Bauer. Oder, nur ein winziges Detail, seine Beobachtung Alfred Kubins: »Die Gewohnheit, die letzten Worte des andern auf jeden Fall in billigendem Tone nachzusprechen, wenn sich auch durch die daran gesponnene Rede herausstellt, daß man mit dem andern durchaus nicht übereinstimmt. Ärgerlich.«¹⁴

3. Kehren wir zurück zu Reiner Stachs Bemerkung, es sei vor allem Kafkas Sprache, die ihn von den österreichisch-ungarischen »Phantasten« abhebe. Stach

macht an dieser Stelle nur einen flüchtigen Versuch, die Qualität dieser Sprache zu bestimmen: verhältnismäßig einfach, nicht maniert, in immer gleicher Distanz zum Geschehen. Gut – aber manches davon trifft auch auf *Die andere Seite* zu, die Sprache Kubins ist keineswegs maniert, allenfalls sind es seine Arrangements von grotesken Szenen. Umgekehrt – Kafkas Sprache ist nicht bloß distanziert, sondern nüchtern, lakonisch, kunstlos, ja: bürokratisch; bürokratisch auch dann, wenn von persönlichen Beziehungen die Rede ist. K.s Gesprächspartner sprechen, oft in seitenlanger Rede, dieselbe Sprache wie er selbst. Der vorhin erwähnte kleine Junge stellt sich, vielleicht der pädagogischen Praxis zur Zeit von Kafkas Schuljahren entsprechend, in militärischem Tonfall vor: »Hans Brunswick, Schüler der vierten Klasse, Sohn des Otto Brunswick, Schustermeisters in der Madeleinegasse.« (Sch 174) Über weite Strecken sind die hermeneutischen Streitgespräche ein bloßes Vernünfteln, obsessive Suche nach Gründen und Widerlegungen, Spitzfindigkeiten, Sophisterei. In anderen Fällen merkt man, oft erst hinterher, dass eine Figur üble Nachrede getrieben, strategische Lügen eingesetzt, Klatsch verbreitet hat. Die Diskussionen zwischen K. und seiner Braut erinnern mitunter an das Hick-Hack von alten Eheleuten, die sich nie darüber einigen können, was der eine denn nun getan, der andere unterlassen habe. Zumeist aber ist die Sprache von einem heillos überzogenen Rationalismus, der den Gesprächsgegenstand umso mehr verdunkelt, je weiter der Aufklärungsversuch fortschreitet. In einer bestimmten Situation will K. der Brückenwirtin gegenüber begründen, weshalb er an seinem Wunsch, mit Klamm zu sprechen, festhält; dabei greift er zu diesen Formulierungen: »Wenn es aber doch möglich sein sollte, warum soll ich es dann nicht tun, besonders da dann mit dem Wegfall Ihres Haupteinwandes auch Ihre weiteren Befürchtungen sehr fraglich werden.« (Sch 71) Diese Sprache ist nicht »distanziert«, sondern in dem Bestreben, logisch unangreifbare Argumentationen zu liefern, schwer verkrampft. Keine schöne, bestimmt keine »natürliche«, aber auch keine, im herkömmlichen Sinn, kunstfertige Sprache. Es ist die Sprache des Machtapparats, welcher der Text ist, der den Sprecher K. umtreibt, quält und mit fernen Hoffnungen versieht. Im Innersten des Schlosses steht die Schreibmaschine der Strafkolonie.

Und natürlich ist es nicht allein die Sprache, die Kafka von Kubin und Konsorten unterscheidet. Es ist das Erzählen selbst, seine morphologische Radikalität. Es ist das Prinzip des Wucherns oder des Labyrinths – beide Metaphern treffen zu, weil sich geometrischer Grundriss und pflanzenhaftes Wachstum überschneiden. Die Vertreter des Schlosses geben mitunter zu, dass sich bestimmte Fälle, die sie behandeln, verselbständigen. Auch der Fall K. ist zunächst nichts anderes als so ein Auswuchs, der auf einem möglichen – nichts ist je ganz sicher – Irrtum beruht. Dass für K. nach seiner Ankunft im Dorf in wenigen Tagen eine ganze Lebenszeit, mindestens ein Lebensabschnitt vergeht, hat, wenn man eine »realistische« Erklärung dafür sucht, damit zu tun, dass es eine lange

Vorgeschichte gibt, von der er selbst bis dato nichts gewusst hat, die aber im Dorf bzw. im Schloss sofort »greift«, als er persönlich auftaucht. Der Gemeindevorsteher erklärt (und bei Erklärungen haben wir, da wir im Schlossbereich sind, augenblicklich aufzumerken): »Und nun komme ich auf eine besondere Eigenschaft unseres behördlichen Apparates zu sprechen. Entsprechend seiner Präzision ist er auch äußerst empfindlich. Wenn eine Angelegenheit sehr lange erwogen worden ist, kann es, auch ohne daß die Erwägungen schon beendet wären, geschehen, daß plötzlich blitzartig an einer unvorhersehbaren und auch später nicht mehr auffindbaren Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit, wenn auch meistens sehr richtig, so doch immerhin willkürlich abschließt. Es ist, als hätte der behördliche Apparat die Spannung, die jahrelange Aufreizung durch die gleiche vielleicht an sich geringfügige Angelegenheit nicht mehr ertragen und *aus sich selbst heraus* ohne Mithilfe der Beamten die Entscheidung getroffen.« (Sch 86)¹⁵ Die Entscheidung betrifft in diesem Fall die Anstellung eines Landvermessers, der tatsächlich, wie der Gemeindevorsteher mehrmals betont, vollkommen überflüssig ist. Ein »Kontrollamt« entdeckt später diesen Irrtum, aber aus bestimmten Gründen kann er nicht rückgängig gemacht werden. Die Bestellung des Landvermessers wurzelt allein darin, dass sich der behördliche Apparat an einem bestimmten Punkt verselbständig hat. Ich glaube, man kann verallgemeinern, dass dem Apparat diese Tendenz zur Verselbständigung grundsätzlich eignet.

Dem Erzähltext *Das Schloss* eignet dieselbe Tendenz, und sie verstärkt sich mit fortschreitendem Handlungsverlauf. Die Geschichten, die K. bei den Barnabasschen erfährt, verselbständigen sich, und auch die Erzählung Pepis im Herrenhof, mag sie Verleumdung einer Konkurrentin sein oder nicht, verselbständigt sich, und dann bricht der Roman, der noch hunderte Seiten so weitergehen könnte, ab – was sonst soll er tun. Wir, die Interpreten, vertreten womöglich ein hermeneutisches Kontrollamt, das den Fehler herauszufinden versucht, auf dem Kafkas weithin bewundertes Werk beruht. Die Interpretationen in der Schlosszone wuchern, und die Interpretationen des *Schloss*-Textes wuchern. Die Überlegungen, zu denen die vom Schloss kommenden Briefe Anlass geben, seien endlos, sagt Olga, die Barnabassche (Sch 280). Die Interpretationen, zu denen das Spiel der Interpretationen im Text Anlass gibt, sind ebenso endlos.

4. Kafka war bekanntlich ein Junggeselle, und zugleich hegte er Heiratsabsichten, dreimal war er verlobt. Deleuze und Guattari haben Kafkas Junggesellentum mit den Junggesellenmaschinen von Marcel Duchamp kurzgeschlossen und darin eine Energiequelle für ihre Theorie der kleinen Literatur gefunden.¹⁶ Auch K. ist Junggeselle, und er will heiraten, vielleicht aus Liebe (das glaubt oder sagt er jedenfalls, andere Figuren zweifeln daran), oder weil er dadurch seine Stellung in der Dorfgemeinschaft und gegenüber dem Schloss zu verbessern hofft (was

auch keine Schande wäre). Tatsächlich bleibt K., wie Kafka im Leben, ein Fremder, unverheiratet, unangepasst, wiewohl der Anpassungswunsch bis zuletzt besteht. Kubin hingegen heiratete, nachdem seine erste Verlobte gestorben war, die betuchte Witwe Hedwig Gründler, die ihn für den Rest seines Lebens umsorgte und seine erotischen Eskapaden in Kauf nahm.¹⁷ Kubin kaufte den »schönen Besitz« in Zwickledt, wohin Kafka seine Postkarte schickte, und führte, nach der frühen Bohemien-Zeit in München, ein zurückgezogenes und arbeitsreiches Künstlerleben. In beiden hier besprochenen Romanen dürfte die Persönlichkeit der Hauptfigur jener des Autors wenigstens in manchen Zügen ähnlich sein. Der Zeichner in *Die andere Seite* wirkt im Grunde bürgerlich, er ist verheiratet, macht sich ab und zu Sorgen um seine Frau, die er ins Traumreich mitnimmt, aber besonders wichtig scheint sie ihm nicht zu sein, eher ein Anhängsel, seine »bessere Hälfte«, wie die böse Ironie des Volksmunds sagt. Die Frau stirbt, und kaum ist sie tot, geht er mit der Frau des Arztes ins Bett. Schuld ist nicht er, wird dem Leser suggeriert, sondern jene *femme fatale*, der noch viele andere Männer zum Opfer fallen. Als es in der Niedergangphase des Traumreichs zu zahllosen Ausschweifungen kommt, ergeht sich der Zeichner in moralischem Abscheu.

An den Haaren herbeigezogen, so empfand Kafka die Einfälle der groteskphantastischen Literatur seiner Zeit.¹⁸ In der *Anderen Seite* evoziert Kubin einmal einen »Gesellschaftsschlaf«. Wie auch sonst oft, sieht er sich bemüßigt, den Charakter des Geschehens durch Eigenschaftswörter zu erläutern: »Ich konnte nicht umhin, etwas insektenhaft Groteskes in dem konvulsivischen Schauspiel zu finden.« (AS 219) Die Orgie gipfelt darin, dass »eine gelbhaarige Dirne einen Betrunkenen mit den Zähnen entmannt«. (AS 220) Der Schrecken, den eine bildnerische Darstellung der Szene vermutlich hervorrufen würde, verliert sich in solcher Beschreibung. Kubin hat an dieser Stelle auf eine graphische Illustration – wohlweislich? – verzichtet. Die Beschwörung des Grauenhaften, der gelegentliche Humor und die moralische Grundierung gehen bei ihm eine seltsame Verbindung ein. In solcher Inkongruenz erzeugt der Roman als Ganzes weit eher Distanz als *Das Schloss*, das den Leser genauso wie den Protagonisten in die Weltmaschinerie hineinziehen will.

Kubin scheint dieses Nebeneinander der Haltungen selbst gesehen und gewollt zu haben. Seinen Erzähler lässt er kurz nach dem Tod seiner Frau sagen: »Das gesamte Traumland war einem Bann unterworfen, die Schrecken und der unleugbar humoristische Einschlag in unserem Leben standen in Verbindung.« (AS 148) »Humoristisch« ist ein Wort, das Kafka so nicht gebraucht hätte. Kubin konstatiert ein Auf und Ab, ein Einerseits-Andererseits, eine Mischung der Ingredienzien, weltanschaulich begründet durch die »Zwitterhaftigkeit« des Lebens. Bei Kafka sind Komik und Ernst zwei Seiten derselben Medaille, die antithetischen Kategorien wirken in einem Feld der Unentscheidbarkeit und

herrschen in den von ihm geschaffenen Traumreichen ebenso wie in seiner Erfahrungswelt. »Wo liegt das Schloß?« hat Klaus Wagenbach einst gefragt und eine sehr konkrete Antwort gegeben, wohl wissend, dass die Poetik des Raums nicht der realen Geographie folgt.¹⁹ Auch das Schloss mit seinem zugehörigen Dorf liegt, wie Pateras Palast und die Stadt Perle, auf der anderen Seite, der Seite des Traums. Nur dass bei Kafka nichts Außergewöhnliches, sondern recht gewöhnlich wirkende Gestalten, triviale Situationen und räumliche Gegebenheiten geschildert werden, dies aber auf eine Art, dass es in einem fort zu leichten Verschiebungen, Verzerrungen kommt. Die Unwahrscheinlichkeiten, die damit auftreten, nimmt der Leser, nach kurzem Erstaunen vielleicht, Schritt für Schritt als gegeben hin. Die Gehilfen schlafen in der engen Kammer K.s, in die sich dann auch seine Braut einfindet; die Wirtin sitzt strickend dicht an K.s Bett; später wohnt das Schuldienerpaar in einem mit Turngeräten bestückten Schulzimmer, das tagsüber zum Unterrichten gebraucht wird – die Schulkinder umringen am Morgen die Schläfer; der erwachsene Kastellanssohn, in die Lehrerin verliebt, verbringt seine Tage unter den Kindern auf einer Schulbank; die Beamten des Schlosses diktieren so leise, dass der Schreiber es nicht hören kann und von seinem Stuhl aufspringt, die Sätze aufschnappt, sich wieder hinsetzt, weiterschreibt; ein Diener steigt auf die Schultern K.s, um durch das Oberlicht eines Sekretärszimmers zu spähen (eigentlich dürfte K. gar nicht hier sein); die Anordnung dieser Zimmer im Herrenhof, der entgegen dem ersten Eindruck viele Stockwerke hat, erinnert an Toiletten- oder Duschkabinen; die Zimmerhöhle, in der Pepi mit zwei andere Dienstmädchen haust – K. soll sich auch noch zu ihnen gesellen . . . Das sind nur wenige Beispiele, die zeigen sollen, aus wie gewöhnlichem Stoff die Seltsamkeit des Romans gemacht ist. Der Erzähler der *Anderen Seite* hingegen hält es für nötig, die Seltsamkeit des von ihm Erlebten durch kommentierende Beiwörter zu unterstreichen, um schließlich, fast entschuldigend, zu erklären: »Man gewöhnte sich im Traumland derart an das Unwahrscheinlichste, daß einem nichts mehr auffiel.« (AS 64) Auch im *Schloss* vollzieht sich ein Gewöhnungsprozess, freilich ein langwieriger, unendlicher, schmerzhafter. Dass einem »nichts mehr auffällt«, so weit kann es dort nicht kommen. Und vor allem: der Prozess *vollzieht* sich, er wird ausgetragen, ausgekämpft, aber nicht im Blick von außen besprochen. Besprochen wird, in den hermeneutischen Gesprächen der Figuren, die unsichere Bedeutung der infinitesimalen Ereignisse.

Wagenbach hat das reale Schloss im böhmischen Dorf Wofsek lokalisiert. Dort wohnten – besser gesagt: hausten, wie viele Dorfbewohner im Roman – die Vorfahren Kafkas. In Wagenbachs Beschreibung erscheint es als Vaterdorf: in einem großen ebenerdigen Raum lebte »unter allerprimitivsten Umständen, wie der Vater Kafkas es seinem Sohn Franz auch immer wieder vorhielt«, die achtköpfige Familie.²⁰ Diese Angaben sprechen dafür, im Roman eine Auseinander-

setzung mit der patriarchalischen Welt zu sehen, an der sich Kafka immer wieder rieb – der *Brief an den Vater* ist nur das deutlichste Dokument. Gleichzeitig nimmt die Macht im Roman abstrakte, überpersönliche Formen an. Die Kontrollgesellschaft transformiert den an eine Zentralperson gebundenen Patriarchalismus. Im Vorwort zu einer Anthologie phantastischer Literatur schreibt Adolfo Bioy Casares über Kafka: »Die Obsessionen der Unendlichkeit, die endlose Verschiebung, die hierarchische Unterordnung bestimmen seine Werke. Kafka gelingt es, anhand von alltäglichen, mittelmäßigen, bürokratischen Szenen Depression und Grauen zu beschreiben. Die Methodik seiner Einbildungskraft und sein farbloser Stil behindern niemals die Entfaltung der Themen.«²¹ Eine knappe, aber treffende Zusammenfassung dessen, was Kafka ausmacht und unterscheidet. »Farbloser Stil«, *estilo incoloro*, dieser Ausdruck wird zu meist im negativen Sinn verwendet. In der Stellungnahme Bioys gewinnt er neue Bedeutung – er meint das Onirische, die farblose Sprache des Traums. Kafka spricht und »fabriziert« diese Sprache wie selbstverständlich, er beschreibt die Traumwelt, indem er alle Beschreibungen aufs äußerste reduziert (tatsächlich wird der Großteil des Textes von hermeneutischen Dialogen oder Monologen bestritten). Kubins Erzähler hingegen beginnt seine Darstellung des Traumreichs mit dem Hinweise darauf, dass es dort – wie in den »wirklichen« Träumen, die jeder von uns Nacht für Nacht träumt – keine Extreme, keine starken Unterschiede, kein Sonnen- und kein Mondlicht, keine kräftigen Farben gebe. Alles ist »matt und stumpf« (*AS 76*), eine Schattenwelt wie der Hades, von Kubin freilich mit grellen Motiven ausgestattet.

5. Kafka hat die Verschiebung zum Funktionsprinzip seines Erzählens gemacht. Oft gibt er seinen Sätzen eine konsekutiv-konditionale Form. In extremer Kurzfassung findet man dieses Prinzip in manchen Parabeln angewendet, zum Beispiel in *Eine kaiserliche Botschaft*.²² Hypothesen werden aufgestellt, um dann, eine nach der anderen, zurückgewiesen zu werden. »Aber niemals, niemals kann es geschehen«, lautet der Einschub und Einwand in der Parabel. Die hypothetische Erzählhandlung dieses punktuellen Textes geht über »Jahrtausende«, während in *Das Schloss* in wenigen Tagen eine Lebenszeit zu verfließen scheint. Die Perspektive geht in der Parabel aus dem Zentrum in die Peripherie, vom Kaiser zum fernen Untergebenen; im Roman von der Peripherie zum unerreichbaren Schloss. Sollte der kaiserliche Bote eines Tages den Adressaten erreichen, wäre der Kaiser längst gestorben, das Zentrum der Macht entweder verlassen oder von einem anderen Machthaber besetzt, von dem der Adressat nichts wissen kann. Das Geschehen im *Schloss* ist ein Nicht-Geschehen, oder genauer, ein Fast-Geschehen, ein stets hinabgestuftes, ins Mikroskopische verdrängtes Geschehen. Bei Kubin ist das Zentrum leer, weil die Welt in ihrer gesamten Ausdehnung bis zu den Rändern jene Kraft ausdrückt, die der Einzelne in der

Figur des Patera nur halluzinieren kann. Der Träumende wird auf die Wirklichkeit zurückverwiesen, er kann das Traumreich am Ende verlassen. K. aber kann das Schloss niemals erreichen. Ja, man muss sogar bezweifeln, dass er, wie Kafka es sich in einem Fragment vorgesetzt hat, ein vorläufiges Bleiberecht im Dorf erlangen wird. Bei Kafka ist das Zentrum leer, weil kein zentraler Sinn existiert, der das Textgewucher anstecken könnte; der Sinn muss Schritt für Schritt als von den Hypothesen abweichender erkämpft werden – ein kleiner und vielfacher Sinn, der bestenfalls als Ersatz dienen kann. Das Machtzentrum ist deshalb aber nicht überflüssig, K. kann ihm nicht die Schultern zuwenden, in keinem Augenblick spielt er mit dem Gedanken, auszuwandern, wie Frieda vorschlägt, oder aufzugeben und heimzukehren, wie sich die Alternative aus seiner Sicht darstellen würde. Das leere Zentrum ist unabdingbar, damit überhaupt Sinn erzeugt werden kann. K. verehrt es, indem er es bekämpft. Für Kafka aber wäre Heimkehr gleichbedeutend mit der Aufgabe des Romans.

Anmerkungen

- 1 Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt/Main 1983, 50 u. 53.
- 2 Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt/Main 1975, 130.
- 3 Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt/Main 2000 (Erstveröffentlichung 1994), 11.
- 4 Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt/Main 2002, 222.
- 5 Tzvetan Todorov, *Einführung in die phantastische Literatur*, München 1972, 25f.
- 6 Roberto Calasso, *K.*, München-Wien 2006, 216.
- 7 In seiner Skizze *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* bezieht sich Deleuze ausdrücklich auf Kafka. Vgl. Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/Main 1993, 254–262.
- 8 Franz Kafka, *Das Schloß*. Roman in der Fassung der Handschrift, Frankfurt/Main 1999, 214. Im Folgenden mit der Sigle *Sch* im fortlaufenden Text zitiert.
- 9 Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Nachwort von Josef Winkler, Frankfurt/Main 2009 (= Bibliothek Suhrkamp 1444), 121–123. Im Folgenden mit der Sigle *AS* zitiert.
- 10 Vgl. dazu Paul Bishop, »Mir war der Geist immer eine ›explodierte Elephantasis‹.« *Der Briefwechsel zwischen Alfred Kubin und Ludwig Klages*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999), 49–95. Die Konjunktion von Leben und Tod war im Übrigen ein zentrales Element des Zeitgeists zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Man denke etwa an den Todestrieb, den Freud der positiven Libido hinzufügte, oder an Rilkes *Duineser Elegien*, zu denen der Dichter im Brief an seinen polnischen Übersetzer bemerkte: »Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den ›Elegien‹.« (*Brief an Witold von Hulewicz*, in: Rilke, *Briefe*, Bd. 2, Wiesbaden 1950, 480).
- 11 Vgl. Peter Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik« bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, 2. Aufl., München 1989, 237ff.

- 12 Einiges davon habe ich im Kafka-Abschnitt meines Essay-Bands *Die kleinste Größe* (Wien 2001) näher ausgeführt.
- 13 Cersowsky, *Phantastische Literatur*, 241.
- 14 Kafka, *Tagebücher*, 53.
- 15 Hervorhebung von LF.
- 16 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main 1976.
- 17 Vgl. hierzu Brita Steinwendtner, *Du Engel du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin. Eine Liebesgeschichte*, Innsbruck-Wien 2009.
- 18 Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt/Main 1966, 46.
- 19 Klaus Wagenbach, *Wo liegt das Schloß*, in: Jürgen Born, Ludwig Dietz, Malcolm Pasley, Paul Raabe, Klaus Wagenbach, *Kafka-Symposium*, München 1969, 121–135.
- 20 Ebd., 126.
- 21 Boys Vorwort steht an mehreren Orten im Internet, ich zitiere nach www.portalcoquimbo.cl/descargas/fantastica.pdf (Übersetzung L. F.). Der Text folgt der 1977 in Barcelona erschienenen Ausgabe der *Antología de literatura fantástica*, hg. von Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. Das Zitat im Original: »Las obsesiones del infinito, de la postergación infinita, de la subordinación jerárquica, definen estas obras; Kafka, con ambientes cotidianos, mediocres, burocráticos, logra la depresión y el horror; su metódica imaginación y su estilo incoloro nunca entorpecen el desarrollo de los argumentos.« Den Aspekt der zeitlichen Verschiebung und der Unendlichkeit behandelt außerdem Borges in *Kafka und seine Vorläufer* (in: Borges, *Gesammelte Werke*, hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, Bd. 3, 3: *Inquisitionen. Vorworte*, München 2003, 114–117). Borges bringt Kafkas Obsession mit dem Paradox des Zenon in Verbindung, das den Quell für seine eigenen, die Problematik der Zeit umkreisenden Texte bildet. Vgl. etwa die phantastische Erzählung *Das geheime Wunder* in dem Band *Fiktionen*, deren Held, ein jüdischer Schriftsteller, in der Prager Zeltnergasse wohnt, wo auch die Familie Kafkas ansässig war und *Die Verwandlung* entstand.
- 22 Franz Kafka, *Eine kaiserliche Botschaft*, in: Kafka: *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1983, 128f.