

Verkörperlichung der Symbole Franz Kafkas Metaphern zwischen Poetik und Stilistik

Günther Anders deutete schon 1951 auf Kafkas Vorliebe hin, eine rhetorische Figur in ein empirisches Faktum zu verwandeln. Mit Bezug auf den Käferkörper von Gregor Samsa in der Erzählung »Die Verwandlung« schreibt Anders: »[...] er schöpft aus dem vorgefundenen Bestand, dem Bildcharakter, der Sprache. Die metaphorischen Worte nimmt er beim Wort.«¹ Seit Anders hat Kafkas Beim-Wort-Nehmen der Metapher eine wichtige Rolle in der Kafka-Forschung gespielt. In Bezug auf die »Verwandlung« schreibt Theodor W. Adorno 1955: »Diese Reisenden sind wie Wanzen«, heißt die Redensart, die Kafka aufgegriffen haben muß, aufgespießt wie ein Insekt. Wanzen, nicht wie die Wanzen.«² Eine Metapher aufzuspießen heißt hier, den bruchlosen metaphorischen Übergang vom sinnlichen Bildteil zur übertragenen Bedeutung zu destruieren. In seinem Aufsatz »*The Metamorphosis: Metamorphosis of the Metaphor*« beschreibt Stanley Corngold ebenfalls Gregor Samsas Metamorphose als eine »Verwörtlichung« (»literalization«) einer Metapher. Nach Corngold produziert eine solche Verwörtlichung ein rhetorisches Ungeheuer, das als eine Destruktion und Dekonstruktion der metaphorischen Sprache zu deuten ist.³

Es läßt sich nicht leugnen, daß die verwörtlichte Metapher ein wichtiges Stilelement in Kafkas Prosa ist. An manchen Stellen wirkt die Verwandlung von Figur in empirisches Faktum fast demonstrativ. »Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse«, sagt der europäische Reisende unvorsichtigerweise in der Skizze eines alternativen Abschlusses zur Er-

Der Text der vorliegenden Studie wurde von Moritz Schramm übersetzt.

¹ Günther Anders, *Kafka. Pro und Contra*. Die Prozeß-Unterlagen. München 1951, S. 40. Anders' eigene Beispiele sind nicht unbedingt überzeugend: Weil Gregor Samsa in der Erzählung »Die Verwandlung« ein Künstler ist und weil Künstler in den Augen anderer Menschen »dreckige Käfer« sind, wacht er, so Anders, eines Morgens in seinem Bett als ein echter Käfer auf.

² Theodor W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: *Prismen*. (=Gesammelte Schriften Bd. 10.1). Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., 1977. S. 254–287, hier S. 266.

³ Stanley Corngold, *The Metamorphosis: Metamorphosis of the Metaphor*. In: *Franz Kafka. The Necessity of Form*. Ithaca and London 1988, S. 47–89, hier S. 55.

zählung »In der Strafkolonie«. Unmittelbar danach nimmt er seine eigene Aussage beim Wort: »Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren umherzulaufen.«⁴

Die verwörtlichte Metapher ist aber bei Kafka nicht nur ein stilistisches Phänomen, sondern auch ein poetologisches Problem. Kafka redete selbst von einer »Verkörperlichung der Symbole«,⁵ und man findet gründliche und perspektivenreiche Diskussionen dieses Problems in seinen Aphorismen und Tagebuchaufzeichnungen. Wenn man diesen poetologischen Überlegungen Rechnung trägt, wird deutlich, daß Kafkas Verwörtlichung der Metapher nicht ohne weiteres als Aufspießen und Destruktion der metaphorischen Sprache zu verstehen ist. Es handelt sich hier nicht um Kafkas »fundamentalen Einwand gegen die Metapher«,⁶ sondern eher um seine fundamentale Sorge über die allgemeine Situation der Literatur.

In der Korrespondenz mit der Sommerferienbekanntschaft Hedwig Weiler schreibt Kafka am 7. September 1907: »Mein liebes Mädchen, es ist wieder spät abend, ehe ich schreiben kann und es ist kühl, weil wir doch Herbst haben, aber ich bin ganz durchwärmt von Deinem guten Brief.«⁷ Kafka nimmt hier keine metaphorische Redeweise beim Wort, sondern zieht eine deutliche Grenze zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung: Die Herbstkälte ist ein Faktum, die Wärme, die Hedwigs Brief hervorbringt, eine Figur. Diese Grenze zieht sich ebenfalls durch das Wort »kleiden« im nachfolgenden Satz: »Ja, weiße Kleider und Mitleid kleiden Dich am schönsten [...]«

Vierzehn Jahre später problematisiert Kafka die Grenze zwischen Faktum und Figur in einer berühmten Tagebuchaufzeichnung, die als eine selbstkritische Reflexion über die rhetorischen Wortspiele des frühen Liebesbriefs angesehen werden kann:

⁴ Franz Kafka, *Tagebücher*. In: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born et al. Frankfurt a. M. 1990, S. 822. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe im Text unter Angabe von Siglen und Seitenzahl zitiert, also hier KKAT 822.

⁵ Franz Kafka, *Briefe*. Hg. von Max Brod, New York 1958, S. 235.

⁶ Corngold, *The Metamorphosis* (siehe Anm. 3). Vergleichbare Formulierungen finden sich bei Maurice Blanchot (*Le langage de la fiction*. In: *La Part du Feu*, Paris 1949, S. 84f.), bei Gilles Deleuze und Félix Guattari (*Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris 1975, S. 39f.) und – ausführlicher – bei Jacques Derrida (*De la grammatologie*. Paris 1967, S. 383f.).

⁷ Franz Kafka, *Briefe 1900–1912*. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999, S. 59.

6 (Dezember 1921) Aus einem Brief: »Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter.« Die Metaphern sind eines in dem Vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt. Die Unselbständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbstständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung. (KKAT 875)

In dem Satz des Briefschreibers (»Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter«) wird die Wärme als eine Figur für ein nicht anschauliches Gefühl benutzt; im Rest des Textes wird diese Figur jedoch in ein empirisches Faktum verwandelt: Wärme wird jetzt als etwas betrachtet, das von dem Dienstmädchen durch das Heizen des Ofens hervorgebracht wird und das Katzen und alte Menschen für ihr Wohlbefinden benötigen.

Benutzt man »Wärme« im übertragenen Sinne als Bezeichnung eines Gefühls, so suspendiert man eine Reihe von empirischen Eigenschaften und Konnotationen, die sich an die physische Erscheinung der Wärme knüpfen; man befreit das Wort sozusagen von dessen normaler Verbindung zu den für das Heizen benötigten Mitteln, zu dem Ofen und zum Dienstmädchen. Allein die Tatsache, daß der Satz des Briefschreibers verwörtlicht werden kann, macht jedoch darauf aufmerksam, daß die Wärme in übertragener Bedeutung gleichzeitig von dem Wort abhängig ist, das auf die physische Realität der Wärme als empirische Faktizität referiert. Kafkas Verzweifeln an der Metapher ist demnach in der gespaltenen Autonomie der Metapher begründet: Die figurative Sprache distanziert sich zwar von der wörtlichen Bedeutung der Wörter, aber sie ist dennoch von der nicht-figurativen Sprache abhängig; diese stellt sozusagen den Wohnkomplex dar, in dem die figurative Sprache sich eingenistet hat. Man könnte sagen, daß hier der rhetorische Pendant zu Kafkas biographischer Situation vorliegt: sich im Familienleben fremd zu fühlen, aber dennoch weiterhin zu Hause zu wohnen.

Es ist diese gespaltene Autonomie, die auch die Literatur im allgemeinen prägt, und deshalb ist die Literatur »Spaß« und »Verzweiflung« zugleich. Die Literatur ist *Spaß*, weil sie sich von der Objektsprache distanziert hat, die direkt auf die empirischen Gegenstände der Welt referiert; sie ist *Verzweiflung*, weil sie, ihrer spaßhaften Distanz zur Welt zum Trotz, dennoch an die Sprache dieser Welt gebunden ist: Sie wohnt nicht in sich selbst, sondern ist unausweichlich von der Alltagssprache

abhängig, die auf eine Welt von Abhängigkeiten referiert. Kafkas Verzweiflung über die Literatur beruht darauf, daß die Literatur als spaßhafte Freiheit nichts mit der Welt zu tun hat, aber dennoch parasitär von ihrer Sprache profitiert.

Die Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern stammt vom Dezember 1921; ein paar Wochen später begann Kafka seine Arbeit an dem Roman »Das Schloß«. Als Fremder in dem Dorf wohnt K. nicht bei sich selbst, und wenn er auch immer wieder von seiner Freiheit und Unabhängigkeit spricht, so zeigt sich dennoch, daß er tatsächlich davon abhängig ist, daß entweder die Helfer oder Frieda für ihn im Ofen einheizen. Wie in der Tagebuchaufzeichnung ist der Ofen im Roman ein Memento über die parasitäre Abhängigkeit von den empirischen Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit.

Aus einer übergeordneten poetologischen Perspektive gesehen spielt die Verwörtlichung der Metapher eine wichtige Rolle bei Kafkas pessimistischer Diagnose der eben genannten gespaltenen Autonomie der Literatur – ein Problem, das auch im Roman »Das Schloß« behandelt wird. Aus einer textnäheren, stilistischen Perspektive gesehen wimmeln seine literarischen Werke jedoch von Verwörtlichungen. Ich möchte in der vorliegenden Darstellung versuchen, das Verhältnis zwischen Kafkas poetologischen Reflexionen und seiner literarischen Praxis zu analysieren – genauer gesagt: zwischen der Verwörtlichung, die er in seinen Tagebüchern diskutiert, und den Verwörtlichungen, die er in seinen literarischen Werken anwendet.

Von den Gleichnissen

»Was ist das, Literatur? Woher kommt es? Welchen Nutzen bringt es? Was für fragwürdige Dinge!« schreibt Kafka in der Skizze eines Briefes an Franz Werfel vom Herbst 1922.⁸ Diese Frage nach dem zweifelhaften Nutzen der Literatur verfolgt Kafka in seinem ganzen Werk, sozusagen von Gregor Samsas unverständlichen Käferlauten bis hin zu Josefines unhörbarem Gesang. Im selben Monat, an dem er auch den Brief an

⁸ Franz Kafka, Nachgelassene Schriften und Fragmente II. In: Schriften, Tagebücher, Briefe (siehe Anm. 4). Im folgenden im Text unter Angabe von Siglen und Seitenzahl zitiert, hier KKAN II 527f.

Werfel skizziert, schreibt Kafka den berühmten Text von der Anwendbarkeit der Gleichnisse im täglichen Leben, der in Max Brods Ausgabe den Titel »Von den Gleichnissen« bekommen hat:

Viele beklagten sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: »Gehe hinüber« so meint er nicht, daß man auf die andere Straßenseite hinüber gehn solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas was wir nicht kennen, was auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und was uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist und das haben wir gewußt. Aber das womit wir uns eigentlich jeden Tag abmühen, sind andere Dinge.

Darauf sagte einer: Warum wehrt Ihr Euch? Würdet Ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret Ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.

Ein anderer sagte: Ich wette daß auch das ein Gleichnis ist.

Der erste sagte: Du hast gewonnen.

Der zweite sagte: Aber leider nur im Gleichnis.

Der erste sagte: Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast Du verloren.
(KKAN II 531f.)

In Brods Ausgabe des Textes fehlt »Straßen« in »Straßenseite«, das ebenso wie das Wort »eigentlich« in »das womit wir uns eigentlich jeden Tag abmühen, sind andere Dinge« ausgelassen wurde. Verglichen mit der kritischen Ausgabe von Kafkas »Nachgelassene Schriften« von 1992 verschleiert Brods Ausgabe also die starke Betonung der Wörtlichkeit und Eigentlichkeit: Der zunächst figurativ gemeinte Übergang in ein »sagenhaftes Drüben« wird auf einen sehr konkreten Fußgängerübergang zurück bezogen. Brods Eingriff in den Text ist unter Umständen der Grund dafür, daß die Frage der Figuralität nur eine unbedeutende Rolle in den vielen Kommentaren zu diesem Text gespielt hat.⁹ In den letzten Jahrzehnten haben die Kommentatoren sich vielmehr meist auf die literarische Form des Textes konzentriert. Ein charakteristisches Beispiel stellt Beda Allemann dar, der 1964 die logische Struktur des

⁹ Selbst Arbeiten, die nach dem Erscheinen der kritischen Ausgabe publiziert wurden, beziehen sich überraschender Weise auf Brods unvollständigen Text. So z. B.: Oliver Jahraus, *Sich selbst interpretierende Texte: Franz Kafkas »Von den Gleichnissen«*. (Poetica 26) München 1994. Und David M. Schur, *Kafka's Way of Transcendence*. (Seminar. A Journal of Germanic Studies 30, 4) Toronto 1994.

Textes als eine »labyrinthische Auswegslosigkeit« beschrieben hat und vorschlägt, diese formale Paradoxie als »ein reines Paradigma der Kafkaschen Dichtung« zu interpretieren.¹⁰ Im Folgenden will ich »Von den Gleichnissen« dagegen nicht nur als ein Paradigma für Kafkas Dichtung, sondern auch als Kafkas Problematisierung seines eigenen dichterischen Verfahrens lesen. Mir scheint mit anderen Worten deutlich zu sein, daß der Text »Von den Gleichnissen« im Zusammenhang mit der ein Jahr früher entstandenen Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern steht: Beide Texte verwörtlichen den übertragenen Sinn eines Satzes, und beide benutzen diese Verwörtlichung, um sowohl die spaßhafte Distanz des übertragenen Sinnes von der empirischen Faktizität als auch dessen Gebundenheit an die wörtliche Sprache, die beim Dichter Verzweiflung hervorruft, zu demonstrieren.

Auch schon vor der Tagebuchaufzeichnung, in dem sogenannten Oktavheft G, an dem Kafka während seines Aufenthalts im böhmischen Zürau im Winter 1917–18 arbeitet, beschreibt Kafka die Literatur als Spaß und Verzweiflung. Auf der einen Seite kommt der spaßhafte Charakter der Literatur in einem der vielen Aphorismen dieser Zeit, im Aphorismus Nr. 45 vom 1. Dezember 1918, zum Ausdruck: »Je mehr Pferde Du anspannst, desto rascher gehts – nämlich nicht das Ausreißen des Blockes aus dem Fundament, was unmöglich ist, aber das Zerreißen der Riemen und damit die leere fröhliche Fahrt.« (KKAN II 123) Die Pferde des Aphorismus müssen – wie viele der Pferde bei Kafka – vermutlich als nahe Verwandte von Pegasus gedeutet werden.

¹⁰ Beda Allemann, Kafka: Von den Gleichnissen. In: ZfdPh 84, Berlin 1964, S. 98. Nach Allemann wurden die paradigmatischen Deutungsprobleme der Aufzeichnung unter anderem diskutiert von Klaus-Peter Philippi, Parabolisches Erzählen. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. In: DVjS 43, Stuttgart 1969; Ingrid Strohschneider-Kohrs, Erzähllogik und Verstehensprozess in Kafkas Gleichnis »Von den Gleichnissen«. In: Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Hg. von Fritz Martini. Stuttgart 1971; Martin Seel, Kunst, Wahrheit, Welterschließung. In: Perspektiven der Kunstphilosophie. Hg. von Franz Koppe. Frankfurt a. M. 1993; sowie Oliver Jahraus, Sich selbst interpretierende Texte (siehe Anm. 8). Die erste Hälfte der Diskussion fasst Peter Beicken zusammen: Peter U. Beicken, Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a. M. 1974, S. 168–172. Eine Ausnahme von dieser Forschungstradition stellt David M. Schur dar, der den Text in seiner Untersuchung »Kafka's Way of Transcendence« (siehe Anm. 9) als eine Diskussion von Figuralität diskutiert. Er fokussiert jedoch nur auf die Figuralität in der philosophischen Sprache und übersieht daher Kafkas metaphorische Praxis.

Die Pferdekräfte der Literatur würden dann einen Nutzen haben, wenn sie in der Lage wären, an den Fundamenten der Wirklichkeit zu rütteln. Leider kann die Literatur nur die Riemen zerreißen, die sie mit der Welt verbinden, und das Resultat ist der reine Spaß: Die fröhliche, aber nutzlose Fahrt.

Auf der anderen Seite beschäftigt Kafka sich eine Woche später im selben Oktavheft mit der Verzweiflung, die die Bindung der Literatur an die Welt auslöst, auch diesmal ausgehend von einer metaphortheoretischen Problemstellung: »Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt«. (KKAN II 59) Wenn man über geistige Dinge spricht, nimmt man, mit den Begriffen der kognitiven Semantik formuliert, ein metaphorisches *mapping* – Kafka schreibt selbst: eine »Spiegelung« (KKAN II 32) – einer sinnlichen *source domain* auf eine nicht-sinnliche *target domain* vor; das Problem liegt für Kafka jedoch darin, daß die übertragene Bedeutung eines Wortes immer die Spur seiner ursprünglichen und wirklichen Bedeutung bei sich führt: Das Übersinnliche wird immer »mit dem irdisch befleckten Auge« gesehen. (KKAN II 33) Diese Befleckung ist nicht nur darin begründet, daß die Sprache nur von sinnlichen Dingen berichten und erzählen kann, sondern auch darin, daß sie nur von unserem *Umgang* mit den Dingen zu erzählen vermag. Die wörtliche Sprache handelt »vom Besitz und seinen Beziehungen«, und das bedeutet: von den wirtschaftlichen und juristischen Gesetzmäßigkeiten, welche die Zirkulation der Dinge in der wirklichen Welt regulieren.

Für den Juristen Kafka ist das Problem der ästhetischen Autonomie somit auf eine sehr konkrete Weise eine Frage von Gesetzen. In der Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern wurde das Wort »Wärme« in seiner wörtlichen Bedeutung auf das Dienstmädchen, die Katze und den alten Menschen am Ofen bezogen, deren Tun dort als »eigengesetzliche Verrichtungen« bezeichnet wurde. Das kann jedoch kaum bedeuten, daß das untergeordnete Dienstmädchen, das Haustier oder der pflegebedürftige alte Mann als autonome Subjekte anzusehen sind; sie müssen vielmehr vor dem Hintergrund dessen gelesen werden, daß sie alle ihren fest bestimmten Platz in den empirischen Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit einnehmen. Im Gegensatz zur Literatur, die nicht – oder

jedenfalls nicht auf die gleiche vorab festgelegte Weise – ihre eigenen Gesetze hat.

Auch in »Von den Gleichnissen« wird die Grenze zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung als eine Frage von Gesetzmäßigkeiten diskutiert. Auf der einen Seite stützen die Kritiker der Gleichnisse sich auf eine wirtschaftliche und pragmatische Logik des Nutzens, nach der es nur Sinn macht, auf die andere Straßenseite zu gehen, wenn es sich lohnt (»wenn das Ergebnis des Weges wert wäre«). Mit der Formulierung aus dem Oktavheft G: Hier handelt die Sprache der prosaischen Erzählstimme nur vom »Besitz und seinen Beziehungen«; man *lebt* nicht sein beschwerliches Leben und man *weiß* nicht, daß das Unfaßbare unfaßbar ist, sondern *hat* sein Leben und *hat* ein Wissen (»und nur dieses allein haben wir«; »und das haben wir gewusst«).

Auf der anderen Seite fordern die Verteidiger der Gleichnisse, diesen »zu folgen«. In der Handschrift des Textes liegt dazu ein vertiefender Kommentar vor, den Kafka später gestrichen hat: »Würdet Ihr den Gleichnissen folgen oder was daßelbe ist sie völlig in euer Herz aufnehmen [...]«. (KKAN II, Apparatband 417) Die Formulierung spielt vermutlich auf die Sprüche Salomos an: »Da lehrte er mich und sprach: Laß dein Herz meine Worte aufnehmen; halte meine Gebote, so wirst du leben« (Sal. 4,4). Die Mahnung, den Gleichnissen zu folgen, läßt sich vor diesem Hintergrund als eine Aufforderung deuten, die Gleichnisse zu einem Gesetz für das eigene Leben zu erheben – im Sinne einer Tagebuchaufzeichnungen aus dem selben Jahr, in dem Kafka davon spricht, den »eigenen Gesetzen der Bewegung« der Literatur zu folgen (KKAT 892).

Die Kritiker der Gleichnisse berufen sich auf die ökonomischen Gesetzmäßigkeiten der Welt, die Verteidiger auf die andersartigen Gesetzmäßigkeiten der Gleichnisse. Dieser Gegensatz zwischen verschiedenen Gesetzmäßigkeiten kommt in der abschließenden Wette erneut zum Ausdruck, in welcher der kritische zweite Sprecher in der Wirklichkeit gewinnt, im Gleichnis jedoch verliert: Er identifiziert das Gleichnis als einen sinnlosen »Spaß« und kann sich daher ungestört und gewinnbringend den empirischen Gesetzmäßigkeiten der Welt zuwenden. Für die Befreiung von den empirischen Gesetzmäßigkeiten der wirklichen Welt, die durch ein Befolgen der Gesetzmäßigkeiten des Gleichnisses möglich wäre, ist er jedoch blind.

In »Von den Gleichnissen« beantwortet Kafka nicht die Frage nach dem Nutzen der Literatur; er demonstriert vielmehr ihren aporetischen Charakter. Sowohl die prosaische Abweisung einer literarischen Sprache als auch die utopische Verehrung der Erlösungskraft der Literatur werden als unhaltbare Positionen entlarvt. Kafka akzeptiert – mit dem Aphorismus über das Zerreißen der Riemen und die leere fröhliche Fahrt gesagt – weder den realitätsgebundenen Hinweis auf die manifeste Unbeweglichkeit der Wirklichkeit noch den unrealistischen Glauben daran, daß die Pferde der Literatur den Block aus seinem Fundament reißen können. Diese poetologische Aporie bildet Grundlage und Hintergrund für die häufig angeführte »Auswegslosigkeit« des Textes von den Gleichnissen. Um zu untersuchen, wie Kafka das verzweifelte Problem seiner Literatur zu lösen versucht, ist es notwendig, sich von seinen poetologischen Aufzeichnungen fort- und seiner literarischen Praxis zuzuwenden.

Förmlich

In einem Brief aus Zürau vom Frühjahr 1918 erklärt Kafka seinem Freund Max Brod, weshalb er auf dessen Briefe nicht geantwortet hat:

[...] meine Welt wird durch die Stille immer ärmer; ich habe es immer als mein besonderes Unglück gefühlt, daß ich (Verkörperlichung der Symbole!) förmlich nicht genug Lungenkraft hatte, der Welt die Mannigfaltigkeit für mich einzublase, die sie ja, wie die Augen lehren, offenbar hat [...].¹¹

Wenn Kafka hier die Kraft der Lungen als Metapher für seine Fähigkeit benutzt, Mannigfaltigkeit im Leben herzustellen, nimmt er eine Übertragung (mit Aristoteles: eine *epifora*) eines Wortes von dessen ursprünglich sinnlicher auf eine übersinnliche Bedeutung vor. Genauer gesagt: Kafka wählt aus dem in der Sprache vorgefundenen Bestand von Bildern die bekannte Trope aus, nach der die Lunge (*pneumon*) den Namen für den Geist (*pneuma*) hervorgebracht hat. Ein halbes Jahr vor diesem Brief wird bei Kafka in beiden Lungenflügeln Tuberkulose konstatiert; er hat also ein ärztliches Attest dafür, daß der Mangel an Lungenkraft nicht nur eine traditionelle rhetorische Figur ist, sondern auch ein physiolo-

¹¹ Franz Kafka, Briefe. (siehe Anm. 5) S. 235.

gisches Faktum darstellt. Die Krankheit muß also, nach Kafkas eigener Aussage, als die Verwörtlichung der Metapher verstanden werden: Die »Schwäche« der Lunge wurde von einer übertragenen auf eine konkrete sinnliche Bedeutung zurückgeführt. Zwei Jahre später führt er gegenüber Milena Jesenská dieselbe Erklärung der Lungenkrankheit an: »Ich bin geistig krank, die Lungenkrankheit ist nur ein Aus-den-Ufern-treten der geistigen Krankheit.«¹² Die Metapher ist über ihre Grenzen getreten, so daß die metaphorischen Eigenschaften der Lunge mit den empirischen Eigenschaften zusammenfließen.

»What does it mean, exactly, to literalize a metaphor?« fragt Stanley Corngold in seinem obengenannten Artikel und schlägt mit Bezug auf die von Max Black entwickelte Metaphertheorie folgende Argumentation vor: Man kann die Herstellung einer metaphorischen Bedeutung als einen Prozeß beschreiben, bei dem der Leser die Eigenschaften und Konnotationen der Bildspender auswählt, die für den Bildempfänger relevant sind, und gleichzeitig irrelevante Konnotationen suspendiert. Kafkas verwörtlichte Metapher ist nach Corngold dadurch gegenüber anderen Metaphern ausgezeichnet, daß sie die Aufmerksamkeit des Lesers nicht einfach auf die metaphorisch relevanten Konnotationen des Bildspenders richtet, sondern dem Leser den Bildspender »in the totality of its qualities« präsentiert.¹³ In Bezug auf Gregors körperliches Dasein als Käfer kann man sich nicht damit begnügen, die Konnotationen auszuwählen, die eine metaphorische Bedeutung ergeben, während man diskret den Rest löscht; man wird vielmehr mit einer unüberschaubaren Vielfalt und Mannigfaltigkeit von empirischen Eigenschaften eines Käfers konfrontiert, die keine offensichtliche metaphorische Bedeutung beinhalten: Vom Rückenpanzer über die Lust am verdorbenen Essen bis zu den klebrigen Füßen.

Nach Corngold kann Kafkas Verwörtlichung der Metapher somit als Aufhebung der Suspendierung der irrelevanten Konnotationen des Bildspenders verstanden werden. Die sinnstörenden Eigenschaften und Konnotationen der Bildspender, die die gewöhnliche Metapher beseitigte, kehren in der verwörtlichten Metapher erneut zurück. Wichtig ist jedoch zu bemerken, daß die verwörtlichte Metapher nicht nur den Bildspen-

¹² Franz Kafka, Briefe an Milena, erweiterte Neuauflage. Hg. von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M. 1988, S. 29.

¹³ Stanley Corngold, *The Metamorphosis* (siehe Anm. 3), S. 55.

der in einer Art rückwärtsgewandter *epifora* auf ihren ursprünglichen, wörtlichen Platz zurückführt, sondern ihn gleichzeitig seine übertragene Bedeutung behalten läßt. Im Brief an Brod hält die Faktum gewordene Lunge noch seine figurative Bedeutung fest. Die doppelte rhetorische Bewegung der verwörtlichten Metapher verwandelt den konstitutionellen »Spaß« der gewöhnlichen Metapher in ein Sowohl-als-auch von Ernst und Spaß, von Faktum und Figur.

Eine Verkörperlichung stellt in den Begriffen des Christentums eine Inkarnation dar: Die metaphorische Lunge »ward Fleisch« und wohnt unter uns. Ein in den ersten Jahrhunderten des Christentums immer wiederkehrender Streitpunkt bezog sich dabei auf die Frage, wie weit Christus als Sohn Gottes verstanden werden soll, der nur in einer menschlichen Gestalt eine sichtbare Form angenommen hat, oder auch wirklich ein sterblicher Sohn eines Zimmerers aus Nazareth war und daher zwei verschiedene Naturen, eine göttliche und eine menschliche, in sich vereinte (Luthers »simul deus et homo«). Kafkas Verkörperlichung der Metapher entspricht dieser letztgenannten Deutung der Fleischwerdung: Sie hat gleichzeitig eine geistige und eine wörtliche Natur; die Lunge ist gleichzeitig *pneuma* und *pneumon*.

Im Brief an Brod wird die verkörperlichte Metapher mit Hilfe des unscheinbaren Adverbs »förmlich« hervorgehoben: Kafka hat »förmlich nicht genug Lungenkraft«. Es handelt sich dabei um ein außergewöhnlich häufig verwendetes Wort in Kafkas Prosa: ein unscheinbares, aber dennoch nicht weniger auffälliges Stilstilistikum. Schlägt man in »Grimms Deutsches Wörterbuch« nach – was Kafka selbst häufig tat¹⁴ – wird die Bedeutung von »förmlich« mit »vere, wirklich, in aller form« angegeben. Nichtsdestoweniger wird »förmlich« häufig gebraucht, um metaphorische Aussagen zu verstärken, und unterstreicht auf diese Weise eine Bedeutungsebene, die eben nicht auf die Wirklichkeit zielt. Zieht man andere Wörterbücher zu Rate, so lassen sich viele Beispiele für einen metaphorischen Gebrauch des Wortes finden: »Es kam förmlich zu einer Saalschlacht«, »ich habe ihn förmlich hinauswerfen müssen«, »er fällt mir förmlich auf die Nerven«, »man könnte förmlich aus der Haut fahren«, u. a. m. Einige Wörterbücher versuchen sogar, die Bedeutung von »förm-

¹⁴ Max Brod berichtet, daß Kafka eifrig in »Grimms Deutsches Wörterbuch« nachschlug; siehe: Max Brod, Über Franz Kafka. Hamburg 1966, S. 213 und 110.

lich« durch die metaphortheoretische Trennung zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung zu definieren; doch führt dies zu herrlich sperrigen Formulierungen: »förmlich: buchstäblich, (fast) im wörtlichen Sinne, geradezu.«¹⁵ Oder: »*Förmlich*, avd. ganz in der eigentlichen Bedeutung auch wenn das Gesagte nicht wörtlich wahr sein kann (synonym: wirklich).«¹⁶ Das Adverb »förmlich« ist mit einem rhetorischen Modus verknüpft, den man *fast-wörtlich* nennen könnte; es ist – was aber nicht möglich ist – *eigentlich* ohne *wörtlich* zu sein.

Man kann das Problem zunächst dadurch lösen, daß man zwei verschiedene Bedeutungen des Wortes unterscheidet. In gewissen Fällen weist »förmlich« darauf hin, daß der entsprechende Satz etwas über die Wirklichkeit aussagt; in anderen Zusammenhängen unterstreicht es eine metaphorische und damit nicht die auf die Wirklichkeit zielende Bedeutungsebene. Das Adverb steht auf diese Weise im Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Spaß, zwischen *wirklich* und *wirklich-als-ob*. (Auf eine ähnliche Weise führt Grimms Wörterbuch, das sei hier nur nebenbei erwähnt, eine vergleichbare Zweideutigkeit im Gebrauch von »förmlich« als Adjektiv an: »die bedeutungen können unter umständen selbst in gegensatz treten: förmliche *entlassung*, vollständige, ganze, in optima forma; dagegen *förmlich*, nur der form nach, ohne inhalt.«)

Ein Beispiel für den adverbialen Gebrauch des Wortes »förmlich« als *wirklich* liegt in der Erzählung »Die Verwandlung« vor: Gregor Samsa wird dort von seinem vor Wut rasenden Vater um den Esstisch der Familie gejagt und mit Äpfeln aus der Fruchtschale der Anrichte beworfen. Der erste Apfel, der sein Ziel trifft, verursacht keinen Schaden, aber ein »ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein«.¹⁷ Das Bild des eindringenden Apfels könnte prinzipiell figurativ gemeint sein, aber das ist hier nicht der Fall: Auf den nächsten Seiten erfahren wir, daß sich der Apfel tatsächlich in Gregors Rücken festgesetzt hat und als ein »sichtbares Andenken im Fleische« stecken bleibt, das eine sehr reale Entzündung und schließlich den Tod nach sich zieht.

¹⁵ Brockhaus-Wahrig, Deutsches Wörterbuch.

¹⁶ Norstedts stora svenska ordbok: »*formligen* adv. helt i den egentliga betydelsen trots att det sagda ej kan vara bokstavligt sant (SYN. verkligen).«

¹⁷ Franz Kafka, Drucke zu Lebzeiten. In: Schriften, Tagebücher, Briefe (siehe Anm. 4) (=KKAD) 171.

Ein Beispiel für den Gebrauch des Wortes »förmlich« als *wirklich-als-ob* liegt unter anderem in Kafkas »Brief an den Vater« vor: »Ich studierte also Jus. Das bedeutete, daß ich mich in den paar Monaten vor den Prüfungen unter reichlicher Mitnahme der Nerven geistig förmlich von Holzmehl nährte, das mir überdies schon von tausenden Mäulern vorgekaut war.« (KKAN II 198) Kafka macht sich offensichtlich Gedanken darüber, ob sein literarisch ungebildeter Vater die übertragene Bedeutung der Aussage wörtlich nehmen könnte – als habe Kafka wirklich Holzmehl gegessen –, und benutzt daher den Zusatz »geistig förmlich« als einen erläuternden Hinweis auf die Figuralität der Aussage.¹⁸

Ich habe die oben genannten Beispiele gewählt, da sie ziemlich eindeutig sind. Kafka benutzt das Adverb »förmlich« jedoch mehrfach fast-wörtlich, was bedeutet, daß es sowohl als *wirklich* als auch als *wirklich-als-ob* gelesen werden kann – ebenso wie die verwörtlichte Metapher, wie wir oben sahen, gleichzeitig Faktum und Figur ist. Wenn Kafka im Brief an Brod seine »Lunge«-Metapher mit dem Ausdruck »förmlich« verstärkt, ist es *wirklich als ob* ihm immer die Lungenkraft gefehlt habe, um der Welt die Mannigfaltigkeit einzublasen; gleichzeitig aber fehlt ihm *wirklich* die Kraft der Lunge. Es gibt also eine funktionelle Ähnlichkeit zwischen den rhetorischen und den lexikalischen Stützügen. Mit seinem Sowohl-als-auch von *wirklich* und *wirklich-als-ob* betont das Adverb »förmlich« das Sowohl-als-auch von Ernst und Spaß der verwörtlichten Metapher.

Symbol, Syllepse, Stereoskop

1. Der Symbolbegriff ist einer der unschärfsten Begriffe der Literaturwissenschaft; hält man sich jedoch an die verbreitetste Auffassung, die sich an Goethes berühmte Bemerkungen anlehnt, läßt sich das Symbol als ein Sowohl-als-auch von empirischem Faktum und übertragener Bedeutung bezeichnen. Der Ausdruck Symbol stammt bekanntlich vom griechischen Begriff *symbollein* ab, der mit zusammenwerfen oder zusammenstellen übersetzt werden kann. Das, was zusammengeworfen

¹⁸ Etwas vergleichbares tritt hervor, wenn Kafka zusammengesetzte Formen benutzt wie z. B. »förmlich als« (»erschrecken sie förmlich als sei es ein Fehler«, KKAN II 432) oder »förmlich wie« (Kafka, Briefe, S. 234).

wird, ist bei Goethe ein sinnlicher Gegenstand und eine übersinnliche Bedeutung. In Goethes Worten: »Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch im Tiefsten bedeutend.«¹⁹ Am für sich stehenden konkreten Gegenstand zeigt sich auch der Unterschied zwischen Metapher und Symbol: Im metaphorischen Ausdruck tritt die wörtliche Referenz auf die realen Gegenstände der Welt in den Hintergrund; im literarischen Symbol hingegen weist die wörtliche Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks auf ein empirisches Faktum in der fiktiven Welt, und es ist dieser empirische Gegenstand, der die symbolische Bedeutung in sich trägt. Die Metapher spielt mit dem Bedeutungspotential der Wörter, das Symbol dagegen geht vom Bedeutungspotential der Dinge aus.²⁰

Kafkas verwörtlichte Metapher kann auf dieser Grundlage als ein Zusammenwerfen von den für sich selbst stehenden sinnlichen Dingen und einer davon abgelösten Bedeutung gelesen werden. Die übertragene Bedeutung der verwörtlichten Metapher ist aber nicht die symbolische Bedeutung des jeweiligen *Dinges*. Es wäre daher irreführend, in Bezug auf Kafka von einem Symbol zu sprechen. Der Ausgangspunkt für Kafkas Verwörtlichungen sind die übertragenen und klischeehaften Sprechweisen des Alltags, nicht bedeutungsschwere Dinge. Als Beispiel kann an dieser Stelle auf einen kurzen Text verwiesen werden, den Kafka vermutlich im Herbst 1920 schrieb. Hier erzählt ein Sohn von seinem Vater, der eine ganze Nacht hindurch vergebens versucht hat, ein Brot mit einem Messer zu schneiden; als die Kinder am Morgen aufwachen, versuchen auch sie, das Brot zu schneiden: »[...] wir konnten das Messer, dessen Schaft übrigens vom Griff des Vaters fast glühte, kaum heben, es bäumte sich förmlich in unserer Hand«. (KKAN II 282f.) Als verwörtlichte Metapher kann der Satz sowohl als eine wörtliche Beschreibung eines Messers gelesen werden, das sich wie ein Pferd in den Händen der Söhne *wirklich* scheuend aufbäumt, als auch als die Beschreibung eines

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Goethes Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe. Stuttgart und Berlin 1902–1907, Bd. XXXIII, S. 94.

²⁰ In der Formulierung von Gerhard Kurz: »Bei Metaphern ist unsere Aufmerksamkeit mehr auf Wörter gerichtet, auf semantische Verträglichkeiten und Unverträglichkeiten sprachlicher Elemente. Bei Symbolen ist unsere Aufmerksamkeit auf die dargestellte Empirie gerichtet. Beim Symbol wird daher auch die wörtliche Bedeutung gewahrt«, Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1997, S. 73.

gewöhnlichen Brotmessers, das sich anfühlt, *als ob* es Widerstand leisten wollte. Zieht man Wörterbücher zu Rate, kann das Wort »bäumen« sowohl im wörtlichen Sinn auf ein Tier bezogen werden, das sich wirklich aufbäumt, scheuend die Vorderbeine hebt, als auch in einem figurativen Sinn auf Menschen angewandt werden, die sich einer Sache widersetzen, sich gegen etwas sträuben. Kafka spielt mit dieser Zweideutigkeit. Das sich bäumende Messer ist also kein symbolischer Zusammenwurf: Es liegt kein stabiles Faktum vor, das in die Richtung einer tieferen übersinnlichen Bedeutung weist; es handelt sich vielmehr um ein instabiles Sowohl-als-auch eines Dinges und einer klischeehaften metaphorischen Sprechweise. Man könnte sagen, daß Kafkas verwörtlichte Metapher eine charakteristische rhetorische Unschärfe produziert: Es läßt sich nicht entscheiden, ob das Messer sich tatsächlich wie ein Tier aufbäumt, oder ob es nur eine Redeweise ist.

2. In »Les figures du discours« (1827) definiert der französische Rhetoriker Pierre Fontanier die Syllepse als eine »gemischte Trope«, die »darin besteht, das selbe Wort in zwei verschiedenen Bedeutungen zu gleicher Zeit aufzufassen, die eine ursprünglich [...], die andere übertragen.«²¹ Die eigene ursprüngliche Bedeutung des Wortes »Syllepse« (die auch bei Fontanier noch mitklingt: »prendre un même mot«) kommt ebenfalls aus dem Griechischen und kann mit »zusammengreifen« übersetzt werden; wird das Wort Syllepse als ein rhetorischer Begriff benutzt, geht es darum, die wörtliche und die übertragene Bedeutung mit ein und dem selben Wort zu umfassen. Man kann daher sagen – ich stütze mich hier auf Heinrich Lausberg –, daß das sylleptische Zusammengreifen oder Zusammenbegreifen der beiden Bedeutungsebenen eine semantische »Ausdehnung« eines Wortes mit sich führt, die ebenso wie eine zugreifende Hand zwischen der wörtlichen und der übertragenen Bedeutung gespannt ist.²² Die Syllepse stellt also kein symbolisches Spiel mit den Dingen dar, sondern ein rhetorisches Spiel mit den Bedeutungen der Wörter. Wir haben schon zuvor gesehen, wie Kafka im Brief an Hedwig die Bedeutung des Wortes »kleiden« sylleptisch erweitert: »Ja, weiße Kleider und Mitleid kleiden Dich am schönsten.« Ein anderes bekanntes Beispiel findet sich unmittelbar bevor Hamlet seine Mutter im Schlafzimmer besucht: »I will

²¹ Die Syllepsen »consistent à prendre un même mot tout-à-la dans deux sens différens, l'un primitif [...] l'autre propre.« Pierre Fontanier, *Les figures du discours*. Paris 1977, S. 105.

²² Heinrich Lausberg, *Elemente der literarische Rhetorik*. Ismaning 1963, §325.

speak daggers to her, but use none.«²³ Das Wort »daggers« umfasst hier zwei verschiedene Formen von Messern: auf der einen Seite wirkliche Dolche in der Art, wie Hamlet sie wenig später in Gertruds Schlafzimmer benutzt, um den lauschenden Polonius hinter dem Vorhang zu ermorden; auf der anderen Seite die übertragenen Dolche der Wörter (die, wie Gertrud anführt, »*like* daggers enter in mine ears«).²⁴

Sowohl Kafkas sich aufbäumende Messer als auch Hamlets Dolche können als gemischte Tropen beschrieben werden, die zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung aufgespannt werden. Aber das Sowohl-als-auch der verwörtlichten Metapher hat einen anderen Charakter als die Syllepse. So unterstreicht Fontanier ausdrücklich, daß man in der Syllepse »die Wörter in zwei verschiedenen Bedeutungen auf einmal« verstehen kann;²⁵ man kann mit anderen Worten zwischen Hamlets wirklichen und seinen verbalen Dolchen eine deutliche Grenze ziehen. In der Christologie entspricht dies der wiederholt geäußerten Annahme, daß Christus zwar zwei verschiedene Naturen in sich vereinigt, daß aber die göttlichen und menschlichen Eigenschaften sich unter keinen Umständen in einer »confusio substantiae« vermischen. Bei Kafka teilt das förmliche Aufbäumen des Messers sich jedoch nicht in zwei verschiedene und klar abgrenzbare Bedeutungen. Der Satz schafft vielmehr ein fast-wörtliches Bild eines sich bäumenden Messers, das auf paradoxale Weise zwischen zwei Bedeutungen oszilliert, wie auch die Lunge in dem Brief an Brod zwischen Fleisch und Geist pendelt. Es geht demnach nicht um ein sylleptisches Zusammengreifen, sondern eher um ein Zusammenfließen, um eine »confusio«, eine »confusion«, die metaphorische und empirische Konnotationen vermischt.

3. In »The Use and Abuse of Metaphor« von 1962 lehnt sich Douglas Berggren an Max Blacks Metapherntheorie an und gibt eine Darstellung der Metapher als Stereoskop. Nach Berggren ist eine metaphorische Aussage dadurch gekennzeichnet, daß sie auf zwei verschiedene Weisen interpretiert werden kann, wobei die eine Weise – die wörtliche – ein

²³ William Shakespeare, Hamlet. 3. Akt, 2. Szene. Auch Heinrich Lausberg benutzt dies Beispiel.

²⁴ William Shakespeare, Hamlet, 3. Akt, 4. Szene.

²⁵ Fontanier, Les figures (Anm. 21), S. 107. Lausberg schreibt daßelbe: Die semantisch ausgedehnten Wörter sollen die übertragene und die wörtliche Bedeutung »mit einem *verschiedenen* Teil seiner ausgedehnten Bedeutung« umfassen. Lausberg, Elemente (siehe Anm. 22).

absurdes Resultat ergibt: Ein Mädchen ist keine Rose.²⁶ Berggren betont jedoch, daß, wenn die Metapher nicht als Mythos mißbraucht werden soll, der Leser zu keinem Zeitpunkt die Absurdität der wörtlichen Deutung vergessen darf. Es bedarf daher eines »stereoskopischen Blicks«, um eine Metapher richtig zu deuten, und dieser stereoskopische Blick besteht in »the ability to entertain two different points of view at the same time. That is to say, the perspectives prior to and subsequent to the transformation of the metaphor's principle and subsidiary subjects [Bildempfänger und Bildspender] must be conjointly maintained«.²⁷ Der Leser der Metapher bezieht sich also nicht einfach auf die Gleichheit zwischen dem Mädchen und der Rose, sondern auch auf den wörtlichen Sinn des Satzes, der einen Menschen vollkommen unangemessen als eine Pflanze bezeichnet.²⁸ Mit den Begriffen der klassischen Rhetorik ausgedrückt, unterstreicht Berggren, daß die Metapher immer einen sylleptischen Zug hat, da sie den Leser dazu nötigt, die wörtliche und die übertragene Bedeutung einer Aussage zusammen zu denken. (Auch hier ist es nicht schwer, die zusammenfassende Hand in dem oben genannten Zitat zu erkennen: »conjointly maintained«)

Man kann Kafkas verwörtlichte Metapher mit Berggrens Konzeption eines stereoskopischen Blickes beschreiben: In Kafkas Stereoskop sieht man in dem einen Okular beispielsweise eine Aussage über eine Lunge als physiologisches Organ und in dem anderen eine Aussage über eine nicht sinnliche »pneumatische« Kraft. Im Unterschied zur gewöhnlichen Metapher erkennt man aber in der verwörtlichten Metapher ein sinngeladenes Bild in beiden Okularen. In der gewöhnlichen Metapher vermag es der Leser, nur ein Bild im *übertragenen* Okular zu erblicken; im *wörtlichen* Okular kann man, laut Berggren, nichts anderes erkennen als einen absurden Satz. Der Blick für die Sinnlosigkeit der wörtlich inter-

²⁶ Douglas Berggren, *The Use and Abuse of Metaphor*. (Review of *Metaphysics* 16) New Haven 1962, S. 238. Damit wird eine Bemerkung bei Max Black vertieft: »For the metaphor to work the reader must remain aware of the extension of meaning – must attend to both the old and the new meaning together.« Max Black, *Metaphor*. In: *Models and Metaphors*. New York 1962, S. 39.

²⁷ Berggren, *The Use and Abuse* (siehe Anm. 26), S. 243.

²⁸ Berggrens Stereoskopmetapher wird häufig mißverstanden: Er schreibt nicht, daß der Leser den Bildempfänger in dem einen Okular sieht und den Bildspender in dem anderen; es sind zwei verschiedene *Deutungen* des metaphorischen Satzes, die in dem jeweiligen Okular gesehen werden.

pretierten Aussage fungiert hier ausschließlich als ein diskretes Memento dafür, daß die übertragene Bedeutung der gewöhnlichen Metapher nicht als Aussage über ein Faktum, sondern als eine Figur verstanden werden soll. Mit den Begriffen von Paul Ricœur ist die Impertinenz des wörtlichen Satzes ein Signal dafür, daß der metaphorische Satz nicht vom *Sein* handelt, sondern vom *Sein-Als*.²⁹

In Kafkas verwörtlichter Metapher ist die wörtliche Interpretation der Aussage dagegen nicht einfach eine sinnlose »Kehrseite« (Ricœur)³⁰ der übertragenen Interpretation, sondern drängt sich als eine sinnvolle und relevante Deutung auf. In dem fiktiven Universum, in dem ein Vater eine ganze Nacht damit gekämpft hat, ein Stück Brot zu schneiden, das sich schließlich »wie [...] der Mund eines zu allem entschlossenen Menschen zusammenzieht«, läßt sich nicht abschließend entscheiden, ob der Satz von dem Messer, das sich aufbäumt, als eine wörtliche Aussage von einem absurden *Sein* oder als das *Sein-Als* einer metaphorischen Aussage gelesen werden muß. In einem Kontext wie diesem liegen keine unzweifelhaften Gesetzmäßigkeiten vor, die dabei helfen könnten, eine Aussage eindeutig als absurd zu disqualifizieren.

Von allen drei theoretischen Überlegungen zur Metapher – die entweder von einem Zusammenwerfen, einem Zusammengreifen oder einem Zusammenschauen von wörtlicher und übertragener Bedeutung ausgehen –, war es vor allem der stereoskopische Blick, der sich für die Beschreibung der verwörtlichten Metapher bei Kafka als fruchtbar erwies: als ein optisches Instrument, das zwei gleichwertige Bilder aufeinander legt. In dem einen Okular erkennt man eine wörtliche Aussage, in der die Gegenstände die Fülle ihrer empirischen Eigenschaften und Konnotationen behalten; in dem anderen Okular lassen sich dagegen nur die Konnotationen erkennen, die für eine metaphorische Interpretation der Aussage relevant sind. Sieht man die Aussage mit beiden Okularen gleichzeitig, bewirkt dies ein Aus-den-Ufern-treten der Metapher, und

²⁹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*. Paris 1975, S. 312. Berggrens Theorie vom stereoskopischen Blick kommt eine entscheidende Bedeutung für Ricœurs Metaphertheorie zu. Ricœur formuliert die selbe Idee mit einer anderen Metapher: In der lebenden Metapher erhebt die übertragene Bedeutung sich »von den Ruinen der wörtlichen Bedeutung« (Ricœur, *La métaphore vive*, S. 289). Der wörtlich zu verstehende Satz stürzt offenbar in sich zusammen und spielt nur eine Rolle als ein Zeichen dafür, daß die metaphorische Bedeutung als Fiktion, als »être-comme« verstanden werden muß.

³⁰ Ricœur, *La métaphore vive* (siehe Anm. 29), S. 247.

die beiden Gruppen von Konnotationen vermischen sich miteinander in einem fast-wörtlichen Bild. In dieser Weise produziert Kafkas metaphorisches Stereoskop nicht Tiefenwirkung, sondern rhetorische Unschärfe.

Symptom oder Strategie

Eingangs stellte ich die Frage nach dem Zusammenhang von Kafkas poetologischen Reflexionen mit seiner metaphorischen Praxis. Dies könnte auch konkreter als eine Frage nach dem Verhältnis zwischen den Verwörtlichungen, die Kafka in der Tagebuchaufzeichnung über die Metapher und im Text »Von den Gleichnissen« diskutiert, und den Verwörtlichungen, die überall in seinem literarischen Werk vorliegen, formuliert werden. Dies könnte so verstanden werden, als würden Kafkas verwörtlichte Metaphern nur die poetologische Erkenntnis der Unselbständigkeit der Literatur demonstrieren: die Tatsache, daß die übertragene Bedeutung nicht in der Lage ist, sich von der wörtlichen Bedeutung der Sprache zu befreien und zu lösen. Es ist jedoch wichtig, zwei verschiedene Formen zu unterscheiden, durch die eine Metapher verwörtlicht werden kann. Die Verwörtlichungen, die man in den poetologischen Aufzeichnungen finden kann, können als *einseitig* beschrieben werden. Aus der Perspektive des Kritikers der Gleichnisse macht die Aussage von einem Übergang nur dann einen Sinn, wenn sie sich darauf bezieht, eine Straße zu überqueren, und die Gültigkeit einer solchen Aussage läßt sich ohne weiteres mit Hilfe der Gesetzmäßigkeiten der empirischen Wirklichkeit, die sich stets an einer Kosten- und Nutzenrechnung orientieren, beurteilen. Etwas technischer ausgedrückt könnte man sagen, daß diese Form der Verwörtlichung nicht nur die beseitigten empirischen Eigenschaften und Konnotationen des Bildspenders erneut zurückkehren läßt, sondern auch seine metaphorisch relevanten Konnotationen abstreift.

Wie wir gesehen haben, ist die Verwörtlichung in Kafkas fiktiven Werken jedoch nicht einseitig, sondern *stereoskopisch*. Die Verwörtlichung läßt zwar die empirischen Eigenschaften und Konnotationen zurückkehren, aber sie unterläßt das Abstreifen der metaphorisch relevanten Konnotationen. Die Aussage kehrt sozusagen verändert zu ihrer wörtlichen Bedeutung zurück, wobei sie einen Schweif von metaphorisch relevanten Konnotationen hinter sich herzieht.

Am Ende des Romans »Das Schloß« informiert Friedas Ablöse, Pepi, K. darüber, daß die Helfer dazu gedient haben, »K. eifersüchtig zu machen, ihn warm zu halten«. ³¹ Diese Aussage hat die charakteristische Unschärfe der verwörtlichten Metapher, sofern die Wärme sowohl Figur als Faktum ist: K. kämpft mit seinen Helfern um Friedas erotisches Interesse, aber er hat auch die Helfer ausdrücklich angewiesen, den Ofen im Unterrichtszimmer der Schule in Gang zu halten. Das Motiv Wärme im Roman ist damit zwischen zwei verschiedenen Gesetzmäßigkeiten aufgespannt: auf der einen Seite der Gesetzmäßigkeit, die für die übertragene Bedeutung der Wärme gilt, und die die erotischen Beziehungen zwischen Menschen reguliert; auf der anderen Seite der Gesetzmäßigkeit, die für die wörtliche Bedeutung der Wärme gilt und die unter anderem fordert, daß man einen Ofen, Kohle und ein Dienstmädchen besitzt, das den Ofen heizt. Pepis verwörtlichte Metapher bezieht nicht nur die übertragene Bedeutung der Wärme einseitig auf die wörtliche Benennung von wirtschaftlichen und physischen Gesetzmäßigkeiten, die für das Heizen gelten, sondern schafft vielmehr einen fast-wörtlichen fiktiven Raum, in dem die beiden verschiedenen Gesetzmäßigkeiten – die Gesetze der Literatur und die Gesetze des Lebens – miteinander in Wechselwirkung treten – auf eine ähnliche Weise wie in der Kreuzung von Kätzchen und Lamm im Text »Eine Kreuzung« die Gesetzmäßigkeiten der Katze und die der Lämmer paradox interagieren. ³²

Diese Kreuzung unvereinbarer Gesetzmäßigkeiten in Kafkas verwörtlichter Metapher kann nicht einfach als ein Symptom für die Abhängigkeit der Literatur angesehen werden; man muß sie vielmehr als eine literarische Strategie deuten: als einen Versuch, eine literarische Sprache zu schaffen, die – im Gegensatz zur Sprache des Briefschreibers in der Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern und des Weisen in »Von den Gleichnissen« – weder Spaß noch Verzweiflung ist. Man kann der verwörtlichten Metapher nicht vorwerfen, nur Spaß zu sein, denn

³¹ Franz Kafka, Das Schloß. In: Schriften, Tagebücher, Briefe (siehe Anm. 4) (=KKAS 476).

³² »Von der Katze Kopf und Krallen, vom Lamm Größe und Gestalt, von beiden die Augen, die flackernd und mild sind, das Fellhaar, das weich ist und knapp anliegt, die Bewegungen, die sowohl Hüpfen als Schleichen sind, im Sonnenschein auf dem Fensterbrett macht es sich rund und schnurrt, auf der Wiese läuft es wie toll und ist kaum einzufangen, vor Katzen flieht es, Lämmer will es anfallen [...]« (KKAN I 372f.).

sie isoliert sich nicht in einem weltabgewandten Spiel mit übertragenen Bedeutungen; sie hält gerade demonstrativ an der Gebundenheit der Figur an das wörtliche Faktum und damit an die Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit fest. Auf der anderen Seite bewirkt die verwörtlichte Metapher kein Verzweifeln, denn diese Gebundenheit ist nicht als eine hoffnungslose Abhängigkeit von den unverrückbaren Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit zu verstehen; sie hat eher den Charakter einer wechselseitigen Interaktion zwischen den jeweiligen Gesetzen der Literatur und des Lebens.

Nach Kafkas Aussage im Aphorismus über die Pferde und das Ausreißen des Blocks besteht für die Literatur die Gefahr, eine »leere fröhliche Fahrt« (KKAN II 56) zu werden, da sie die Riemen zerrissen hat, die es ermöglichen sollten, die Welt zu bewegen. Mit seinen verwörtlichten Metaphern versucht Kafka, das starke Band zwischen übertragener und wörtlicher Bedeutung als einen Ersatz für die zerrissenen Riemen zwischen der Literatur und dem Leben zu benutzen. Die verwörtlichte Metapher exponiert den leeren Ritt der Literatur auf dem schweren Fundament der Erde, und dieses stereoskopische Sowohl-als-auch ermöglicht es, das unverrückbare Leben in die Logik der Literatur hinein zu ziehen.

Das Hämmern und das Nichts

In der Forschung hat man Kafkas Verwörtlichung der Metapher entweder als Illustration oder als Destruktion von metaphorischer Bedeutung interpretiert. In seinem einflußreichen Werk »Franz Kafka – Tragik und Ironie« hält sich Walter Sokel an das sogenannte »Traumprinzip«, demzufolge Kafkas fiktive Texte als die Darstellung seines »traumhaften inneren Lebens« zu lesen sind.³³ Sokels Deutung von Kafkas verwörtlichter Metapher setzt bei diesem Traumprinzip an, wobei auch er sich auf Gregor Samsa bezieht: »In Kafkas Werk, wie im Traum, ist Sinnbild Faktum. Eine rein innerliche Welt nimmt die Erscheinungsform der äußeren empirischen Welt an. Eine Welt reiner Bedeutung, bloßen Ausdrucks stellt sich täuschend als Reihe empirischer Fakten dar.«³⁴ In der wirklichen

³³ Man stützt sich hier auf die Tagebuchnotiz vom 6. 8. 1914, in der Kafka von seinem »Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens« spricht (KKAT 546).

³⁴ Walter Sokel, Franz Kafka – Tragik und Ironie. München und Wien 1964, S. 99.

Welt gibt es ohne Frage Tatsachen, deren Existenz für das innere Leben des Menschen gleichgültig sind, aber in Kafkas fiktiver Welt, so Sokel, sind die faktischen Begebenheiten unbefleckte Illustrationen der inneren Bedeutung: »Das Faktum ist nur da um seiner Bedeutung willen. Es ist reiner Ausdruck des Psychischen, Einkleidung des Inneren, nichts als Symbol.«

Adorno und Corngold schlagen, wie bereits erwähnt, eine entgegengesetzte Deutung vor: Kafkas verwörtlichte Metaphern seien nicht »nichts als Symbol«, sondern eher »nicht mehr Symbol«.

Ich habe in meinen Überlegungen zu zeigen versucht, daß Kafkas verwörtlichte Metapher weder als Illustration noch als Destruktion metaphorischer Bedeutung, sondern eher als Interaktion verschiedener Gesetzmäßigkeiten zu deuten ist. Nicht der viel diskutierte Gegensatz von Symbol und Allegorie, sondern der Gegensatz zwischen den Gesetzmäßigkeiten des Lebens und denen der Literatur ermöglicht eine Beschreibung von Kafkas kompliziertem Verhältnis zur Metapher – die sowohl seinen poetologischen Reflexionen als auch seiner literarischen Praxis zugrundeliegt. Anstatt beim Traumprinzip muß die Deutung von Kafkas literarischen Texten daher bei einem »Prinzip des Halbschlafs« ansetzen: Seine verwörtlichten Metaphern befinden sich in der fast-wörtlichen unscharfen Dämmerung, in der sowohl die Logik des Traumes als auch die Gesetzmäßigkeiten des wachen Lebens gelten.

Vermutlich ist es dieser Gedanke, den Kafka in einem Aphorismus vom Februar 1920 formuliert:

Es handelt sich um folgendes: Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die andern von ihr überzeugen zu können) in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwa als Wunsch einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so daß man sagen könnte: »ihm ist das Hämmern ein Nichts« sondern »ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts«, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und wenn Du willst noch irrsinniger geworden wäre. (KKAT 854f.)

Der Wunsch, den der junge Kafka hier ausspricht, ist die Skizze zu einer Poetik: ein Programm für schriftliche Mitteilungen einer Lebensanschauung. Diese Art zu Schreiben soll zugleich die ernsthafte Schwere der Wirklichkeit und die spaßhafte Leichtigkeit der Literatur haben, gleichzeitig ein Stück solide Handwerkerarbeit und ein Nichts sein. In »Der junge Kafka« schreibt Gerhard Kurz über diese Poetik: »Übersetzt in ein literarisches Programm, müßte diese Ansicht eine suggestive Simultaneität von schwerer, widerständiger Wirklichkeit und Traum und Schweben, von Beschreibung und subjektivem Entwurf, von Außenwelt und Innenwelt in der Darstellung bedeuten.«³⁵ Kurz schlägt eine thematische Deutung dieser Gleichzeitigkeit von Schwere und Schweben vor und meint, dies Programm in den frühen Erzählungen erkennen zu können, in denen die fiktiven Personen gleichzeitig Darstellungen von wirklichen Menschen und unwirklichen Projektionen sind. Kafka versucht aber nicht nur thematisch, sondern auch rhetorisch dieses Programm umzusetzen: Die verwörtlichte Metapher muß gerade als eine solche Simultaneität von wörtlicher Schwere und übertragener Leichtigkeit verstanden werden. Ein förmliches Hämmern ist ein wirkliches Hämmern nach allen Regeln einer soliden Handwerksarbeit und gleichzeitig ein traumhaftes Nichts. Mit diesem stereoskopischen Sowohl-als-auch von der schwebenden Logik der Literatur und den schweren Regeln der Wirklichkeit versucht Kafka, eine Wirklichkeit zu schaffen, die noch entschlossener, noch wirklicher, und wenn man so will, noch irrsinniger ist.

³⁵ Gerhard Kurz, Einleitung: Der junge Kafka im Kontext. In: G. Kurz (Hg.), Der junge Kafka. Frankfurt a. M. 1984, S. 7–39, hier S. 17.