

Alessandro Costazza
(Milano)

Franz Kafka
*Die Kunst der Lüge und die Lüge der Kunst**

Ich bin ein lügnerischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht anders halten, mein Kahn ist sehr brüchig.¹

Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will, muß Lüge sein.²

“Trübselige Meinung”, sagte K. “Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht”. (KKA-P, 302)

I. Die Kunst der Lüge

Obwohl folgende Überlegungen von Texten ausgehen, die wenigstens auf den ersten Blick nicht zur literarischen Produktion, sondern vielmehr zu den biographischen Zeugnissen zählen³, nämlich von Kafkas *Brief an*

* Dieser Text stellt eine gekürzte Fassung des Vortrages dar, den ich am 27.4.2004 an der Universität Kiel gehalten habe. Der Vortrag kann von Internet – allerdings ohne die dazugehörige PowerPoint-Präsentation – abgeladen werden (<http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/literatur20jhd.asp>). Um den Charakter des Vortrages beizubehalten, habe ich mich darauf beschränkt, die Quellenangaben für die zitierten Stellen hinzuzufügen, indem ich hingegen auf eventuelle Verweise auf die Sekundärliteratur verzichtet habe.

¹ F. Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a.M. 1976, S. 755. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert, mit Seitenangabe direkt im Text nach der Abkürzung BF.

² Franz Kafka, *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe*. Hrsg. von J. Born, G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit. Frankfurt am Main 1982 ff., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, S. 62. Im folgenden verweist die Abkürzung KKA, gefolgt von den Zusatzbuchstaben S, P, D, NI, NII sowie von den Seitenangaben auf jeweils folgende Textbände: *Das Schloß, Der Proceß, Drucke zu Lebzeiten, Nachgelassene Schriften und Fragmente I, Nachgelassene Schriften und Fragmente II*.

³ Es ist bei Kafka ohnehin schwer, wenn nicht sogar unmöglich, eine scharfe Trennungslinie zwischen fiktiven und nicht-fiktiven, literarischen und nicht literarischen Tex-

den Vater und von seinem Briefwechsel mit der Verlobten Felice Bauer, so besteht meine Absicht dabei weder darin, das literarische Werk aus der Biographie des Autors zu erklären, noch in dem umgekehrten Versuch, Kafkas Biographie aus seinen Werken zu erschließen. Mein Interesse gilt ausschließlich der Beleuchtung der literarischen Strategien dieser Texte und nicht der Nachprüfung ihres biographischen Hintergrunds.

I.1. Der Brief an den Vater

Kafkas *Brief an den Vater*, den er erst im November 1919, im Alter von 36 Jahren, geschrieben und nie abgeschickt bzw. dem Vater nie überreicht hat, gilt allgemein als eines der wichtigsten autobiographischen Zeugnisse Kafkas: gerade dieser «Riesenbrief» trägt aber in Wirklichkeit alle Zeichen des Fiktionalen. Zwar beteuert Kafka im Brief immer wieder sein unbedingtes Streben nach Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, doch gerade diese wiederholten Beteuerungen sind nichts anderes als ein offensichtlich rhetorischer Gestus, der eher zur Vorsicht bei der Beurteilung des Geschriebenen mahnen müßte. Kafka selbst hat die wahre Natur dieses Briefes deutlich erkannt, als er ihn in einem Brief an Milena Jesenská einen «Advokatenbrief» nannte, der voll «advokatorischer Kniffe» ist⁴.

Worin diese «advokatorischen Kniffe» bestehen, ist unschwer zu erkennen. Kafka will sich in diesem Brief über sein bis dahin in jeder Hin-

ten zu ziehen. Er selbst hat bekanntlich nicht so streng zwischen den verschiedenen Formen seines schriftlichen Ausdrucks unterschieden, indem er oft die gleichen Schriftträger sowohl für Tagebucheintragungen, Erzählungen oder Romanfragmente verwendet hat. Kafkas Tagebücher enthalten darüber hinaus keine im engeren Sinne privaten und individuellen Betrachtungen, sondern stellen vielmehr eine Art von Arbeitsbuch dar, in dem u.a. auch viele der sowohl posthum als auch bereits zu Lebzeiten veröffentlichten Erzählungen enthalten sind. Nachdem Max Brod in seinen ersten Ausgaben von Kafkas Werken noch versucht hatte, nach Kriterien der inneren Harmonie und Abgeschlossenheit zwischen den verschiedenen Textsorten zu unterscheiden, neigen die jetzt vorhandenen *Kritische Ausgabe* und *Historisch-kritische Ausgabe* von Kafkas Werken mit unterschiedlich großer Stringenz dazu, den unfertigen, fragmentarischen Charakter des Werkes zu restituieren, indem sie etwa die nicht veröffentlichten Erzählungen in ihren ursprünglichen Kontexten, d.h. in den Tagebüchern, in den sogenannten Oktavheften oder in den sonst von Kafka selbst eingerichteten Konvoluten neben anderen Notizen, Bemerkungen, Anfängen usw. belassen. Die dadurch bewirkte, teilweise irritierende Atomisierung von Kafkas Werk ermöglicht immerhin eine um so klarere Einsicht in die grundsätzliche Einheitlichkeit seines Stils, die ihrerseits ein Beweis dafür ist, daß nicht nur Romane oder Erzählungen, sondern alles Geschriebene für ihn letztendlich «Literatur» war.

⁴ F. Kafka: *Briefe an Milena*. Erweiterte Neuausgabe. Hrsg. von J. Born und M. Müller. Frankfurt a.M. 1986, S. 99.

werden. Kafkas Antwort ist daher noch subtiler, sophistischer und irgendwie pervers. Er leugnet nämlich eine «gewisse Berechtigung des Einwurfes» nicht, bemerkt aber zugleich, daß «dieser ganze Einwurf» nicht eigentlich vom Vater, sondern von ihm selbst kommt und insofern ein Beweis seines Selbstmißtrauens aber auch seines unbedingten Strebens nach Wahrheit ist. Kafka versucht mit anderen Worten den Vorwurf des Vaters dadurch zu entkräften, daß er ihn selbst vorwegnimmt, um auf diese Art und Weise die eigene Aufrichtigkeit unter Beweis zu stellen.

1.2. Briefe an Felice

Genau den gleichen «advokatorischen», d.h. höchst zweideutigen Charakter wie der *Brief an den Vater* besitzt auch das zweite wichtigste autobiographische Zeugnis Franz Kafkas, nämlich die über 500 Briefe, die er größtenteils in wenig mehr als zwei Jahren an die Verlobte Felice Bauer geschrieben hat. Die Tatsache, daß Elias Canetti in seinem Buch *Der andere Prozeß* diesen Briefwechsel als eine Art Roman bzw. als den Vortext zum *Prozeß*-Roman von Kafka lesen konnte, ist insofern gar nicht erstaunlich, sind doch diese Briefe bereits an und für sich Literatur.

Man kann auf den ersten Blick nicht behaupten, daß Kafka in diesen Briefen Felice belogen und ihr etwas vorenthalten habe. Die Tatsache aber, daß in seinem vorletzten Brief an sie, nach einer mehr als fünfjährigen, sehr schwierigen Beziehung – sie hat sogar zu zwei, freilich nach einem knappen Monat wieder aufgelösten offiziellen Verlobungen geführt – Kafka die Frage aufwirft, ob er Felice belogen habe, muß zumindest aufhorchen lassen. Und dies um so mehr, als Kafkas Antwort letztendlich positiv ausfällt: er habe zwar so wenig wie nur möglich gelogen, sagt er, und fügt aber gleich relativierend hinzu: «vorausgesetzt, daß es überhaupt „sehr wenig Lügen“ geben kann». Und er fährt fort: «Ich bin ein lügnischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht anders halten, mein Kahn ist sehr brüchig» (BF 755).

Wenn wir hier Kafka glauben wollen, müssen wir uns fragen, worin dann diese Lüge bestand. Denn er hat Felice niemals die «dunklen» oder schwierigen Seiten seiner Natur verschwiegen. Ganz im Gegenteil, hat er sie von den allerersten Briefen an und dann über die Jahre hinweg fast tagtäglich gewarnt und versucht, sie von sich abzuschrecken: er hat ihr von seiner Literaturbesessenheit geschrieben und von seiner «Zeiteinteilung» ausführlich berichtet, die keine Möglichkeit eines gemeinsamen Zusammenlebens zuließ, von seiner schwachen und kränklichen Konstitution sowie von seiner egoistischen und asozialen Natur. Vor der ersten Verlo-

bung hat er sogar an ihren Vater geschrieben und sich vor ihm erniedrigt und sich selbst angeklagt.

Er hat Felice also nie verschwiegen, daß er nur für die Literatur Interesse hatte und daß er ohne Literatur nicht leben konnte, weil er nicht etwa «einen Hang» zur Literatur hatte, sondern selbst durch und durch Literatur war. Und wenn Felice manchmal Verständnis für seine eigenartige Lebensführung zeigte und ihm etwa schrieb, sie würde sich an ihn gewöhnen und vielleicht sogar neben ihm sitzen, während er schreibt, hat er sie noch entschiedener vor den Kopf gestoßen und jenes berühmte Bild seiner Vorstellung vom Schreiben entworfen, das sie endgültig hätte abschrecken sollen:

Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir, stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen. Was ich dann schreiben würde! Aus welchen Tiefen ich es hervorreißen würde! Ohne Anstrengung! Denn äußerste Konzentration kennt keine Anstrengung. (BF, 250)

Hätte Kafka deutlicher sein können? Wahrlich kaum. Die Lüge, von der er selbst am Ende des Briefwechsels redet, findet aber woanders und auf unterschiedliche Art und Weise statt. Denn die Briefe, in denen diese und ähnliche Warnungen stehen, enthalten ausnahmslos auch andere, ganz entgegengesetzte Signale. Bereits im neunten Brief, in dem Kafka Felice «einige für mich heikle Dinge», d.h. seine «Zeiteinteilung» und sein Leben für die Literatur mitteilt, wechselt er bezeichnenderweise von der Ansprache «gnädiges Fräulein» zu «liebes Fräulein Felice» über. Und genau zehn Tage später bittet er sie dann sogar darum, ihm nicht mehr zu schreiben und wechselt diesmal von der Höflichkeitsform zum «Du» über. Es ist klar, daß Kafka ein Doppelspiel treibt, indem er Felice desto mehr vor sich selbst und vor einer Verbindung mit ihm warnt, je mehr er sich ihr nähert. Diese Strategie wird von Kafka bis zum Äußersten getrieben. Selbst den Brief, in dem er Felice von seinem Bedürfnis schreibt, allein in einem tiefen Keller mit Schreibtisch und Schreibzeug zu leben, beschließt er mit den versöhnenden Worten: «Was meinst Du, Liebste? Halte Dich vor dem Kellerbewohner nicht zurück.» (BF, 250).

Kafka selbst bemerkt zwar diese Doppelbödigkeit seiner Briefe, die das in sich widersprechende Ziel verfolgen, «Dich gleichzeitig von dem Ernst der zwei Bitten [zu] überzeugen: “Behalte mich lieb” und “Hasse mich!”» (BF, 341). Etwas später schreibt er an Felice sogar ausdrücklich: «Was will ich denn nur von Dir? Was treibt mich hinter Dir her? Warum lasse ich nicht ab, folge keinem Zeichen? Unter dem Vorwand, Dich von mir befreien zu wollen, dränge ich mich an Dich» (BF, 398). Diese Erkenntnis verändert jedoch keinesfalls sein Verhalten, denn genau einen Tag später schreibt er ihr den eigenartigsten aller erdenklichen Heiratsanträge: indem er nämlich den Antrag mit einer Rekapitulation aller seiner psychischen und physischen Schwächen begleitet, klingt seine abschließende Frage eher wie eine Bedrohung denn als ein Versprechen: «Willst Du unter den obigen, leider nicht zu beseitigenden Voraussetzungen überlegen, ob Du meine Frau werden willst? Willst Du das?» (BF, 400).

Da auch diese Androhung nicht wirkt, ergreift Kafka regelrecht die Flucht und fährt Anfang September nach Wien und von dort nach Triest, Venedig und weiter nach Riva am Gardasee, wo er im Sanatorium eine Liebesgeschichte mit der bis vor kurzem noch unbekanntem 18jährigen Schweizerin Gerti Wesner erlebt. Der Brief, in dem Kafka am Ende des Jahres Felice auch diese zehntägige Affäre beichtet, ist wiederum ein höchst erstaunlicher Brief: in ihm erreicht die Zweideutigkeit und das gewohnte Double-bind seinen Höhepunkt. Kafka schreibt nämlich an Felice, daß er ohne sie nicht leben kann und daß seine sonstigen Einwände gegen die Heirat, sein Bedürfnis nach Einsamkeit und seine Berufung auf die Literatur nur eine Konstruktion waren. Er will sie, so wie sie ist, und zwar auch mit ihren schrecklichen Überlegungen über die Verluste, die die Heirat für beide mit sich bringen würde, welche in Wirklichkeit von ihm stammen. Daraufhin erzählt er ihr von seiner Liebesgeschichte mit der jungen Frau, welche aber über Kafkas angebliches Streben nach der Heirat mit Felice unterrichtet gewesen sein soll. Einen Tag später bittet dann Kafka, scheinbar gegen jede Logik, Felice wieder um ihre Hand und beteuert feierlich: «Die Ehe ist die einzige Form, in der die Beziehung zwischen uns erhalten werden kann, die ich so sehr brauche» (BF, 488).

Die Beispiele dieses bewußten oder unbewußten Doppelspiels Kafkas ließen sich leicht vermehren, aber der Mechanismus scheint mir deutlich genug zu sein. Man muß jedoch mindestens noch zwei weitere Strategien erwähnen, die die Zweideutigkeit von Kafkas Aussagen in seinen Briefen begründen und womöglich noch erhöhen. Die erste Strategie ist jener der «Literarisierung». Es kann nämlich keinen Zweifel darüber geben, daß Kafka seine Situation und vor allem den unüberwindbaren Kontrast zwi-

schen Leben und Literatur bewußt stilisiert hat. Wenn er z.B. den schon erwähnten Kellerbewohner-Brief schreibt, so schreibt er dort in jeder Hinsicht «Literatur». Als bloße «Literatur» und aus diesem Grund auch nicht allzu ernst muß aber auch Felice diese so wie viele andere Vorstellungen Kafkas verstanden haben. Hätte sie aber andererseits überhaupt eine Chance gehabt, sie anders zu interpretieren? Wie konnte sie an Kafkas Selbstanklagen und seine Warnungen an sie glauben, wenn in seinen Briefen gleichzeitig auch ganz andere Töne angeschlagen wurden und wenn er vor allem fortfuhr, ihr jeden Tag und manchmal sogar zweimal am Tag zu schreiben?

Gerade darin besteht aber der dritte Mechanismus der Täuschung. Denn die Häufigkeit und die Beständigkeit der Briefe Kafkas mögen Felice in die Irre geführt haben. Sie wird nämlich mit Sicherheit gemeint haben, wie es auch nahe liegend und logisch ist, daß die Briefe ein Zeugnis von Kafkas Interesse an ihr waren, und hat hingegen nicht verstanden, daß sein Interesse in Wirklichkeit nur den Briefen selbst galt. Nicht sie war der Zweck und die Briefe das Mittel dazu, sondern genau umgekehrt: sie selbst war nur Mittel zum Zweck und dieser Zweck war, wie Kafka ihr schon tausendmal gesagt hatte, nur die Literatur, zu der für Kafka auch die Briefe selbst zählten.

Kafkas Hang zur «Literarisierung» wird in den selteneren Briefen aus dem zweiten Abschnitt seiner Beziehung mit Felice noch deutlicher. Bereits in seinem ersten Brief nach einer langen Unterbrechung erfindet Kafka, nachdem er noch einmal und entschiedener als in allen Briefen zuvor die Ursache des Scheiterns ihrer Beziehung auf seine «Pflicht» zurückgeführt hat, über seine Arbeit zu wachen, den faustschen Mythos der «zwei Seelen in meiner Brust» sozusagen von Neuem: «Es waren und sind in mir zwei, die miteinander kämpfen. Der eine ist fast so wie Du ihn wolltest [...]. Der andere aber denkt nur an die Arbeit, sie ist seine einzige Sorge» (BF, 617). Auch hier, wie bereits bei dem Bild des «Kellerbewohners», macht Kafka nur Literatur. Denn er weiß viel zu genau und sagt es sogar ausdrücklich, daß gar «kein wirklicher Kampf» je stattgefunden hat, weil der erste, der sozusagen welt- und lebenszugewandte Kämpfer, vom anderen völlig abhängig ist, sich nur über dessen Erfolge freuen und über seine Mißerfolge trauern kann.

Dieses Bild der zwei Kämpfer wird dann von Kafka noch im vorletzten Brief an Felice wieder aufgenommen, als Kafka den Blutsturz, den er im August gehabt hatte und der den Anfang seiner Tuberkulose bedeutete, als Folge des Kampfes zwischen dem «guten» und dem «bösen» Kämpfer in ihm deutete. Das Blut sei zwar vom «Guten» vergossen wor-

den, «um Dich zu gewinnen», schreibt er, würde aber vom «Bösen» ausgenützt, um im Kampf endgültig zu siegen. Kafka scheint also auf der Seite des «Guten» und somit auf jener Felices zu stehen, und den Sieg des «Bösen» für eine Niederlage zu halten, wenn er «diese Krankheit im geheimen gar nicht für eine Tuberkulose» hält, «sondern für meinen allgemeinen Bankrott» (BF, 756). Wenig später gesteht er jedoch Felice, daß «die angebliche Tuberkulose» in Wirklichkeit «eine Waffe [ist], neben der die fast zahllosen früher verbrauchten, von der “körperlichen Unfähigkeit” bis zur “Arbeit” hinauf und bis zum “Geiz” hinunter in ihrer sparsamen Zweckmäßigkeit und Primitivität dastehen» (BF, 757).

Wenn aber die Krankheit eine Waffe ist, kann sie unmöglich das Resultat eines inneren Kampfes sein, sondern ist vielmehr ein Mittel zum Zweck. Und dieser Zweck scheint diesmal nicht einmal mehr die Arbeit zu sein, welche vielmehr zusammen mit der «körperlichen Unfähigkeit» und dem «Geiz» zu den «früher verbrauchten», noch ganz primitiven Waffen gezählt wird. Die Tuberkulose scheint also vielmehr eine Waffe gegen Felice selbst und gegen das zu sein, was sie repräsentierte, nämlich die Ehe und das Leben.

Der «unwürdige und falsche Mythos» der zwei Kämpfer, wie ihn etwa Canetti genannt hat⁵, gehört also zu jener «Komödie», die Kafka – nach eigenem Zugeständnis im Tagebuch – damals in Zürau vor Felice gespielt hatte: dieser Mythos ist bloß «Literatur» bzw. «Lüge» und diente Kafka nur dazu, Felice sozusagen über ihre endgültige Niederlage hinwegzutrusten. Nur aus Mitleid versucht er sie zu überzeugen, daß sie zwar verloren aber immerhin eine Chance gehabt hat. Kafka weiß jedoch allzu genau, daß er darin lügt, weil nie ein Kampf in ihm stattgefunden hat und weil Felice nie auch nur die winzigste Chance eines Sieges je gehabt hat. Und gerade weil er wußte, daß er log, führte er in diesem Brief jene sonst kaum erklärbare Überlegung über seine Lügenhaftigkeit ein, die ihn schließlich gestehen läßt: «Ich bin ein lügnerischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht anders halten, mein Kahn ist sehr brüchig» (BF, 755).

Aufrichtiger als in seinen Briefen scheint Kafka im literarischen Werk gewesen zu sein, etwa in der Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922), in der er das Verhältnis von Leben und Kunst thematisiert. Die Hauptleistung der immer mehr in Vergessenheit geratenen Hungerkunst besteht nämlich nach dieser Erzählung gerade in der Schwierigkeit, auf die Nahrung und somit, auf einer symbolischen Ebene, auf das Leben selbst zu verzichten. Für den echten Künstler wird aber dieser Lebensverzicht durch den nar-

⁵ Elias Canetti: *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. München 1984, S. 109.

zißbischen Genuß, den ihm die Aufmerksamkeit und die Bewunderung des Publikums verursachen, reichlich belohnt. Würde ihm aber das Publikum die gleiche Aufmerksamkeit und Bewunderung entgegenbringen, wenn es die Wahrheit wüßte, daß nämlich der Nahrungs- und Lebensverzicht ihn gar keine Anstrengung und keinen Kampf kostet, daß er für ihn vielmehr sogar ein Genuß ist? Nur zum Schluß, mit seinem letzten Lebenshauch, bittet der Hungerkünstler um Verzeihung für seine Lebenslüge: Sie hätten ihn nicht bewundern sollen, sagt er, «weil ich hungern muß, ich kann nicht anders» (KKA-D, 348). Heißt das aber, wenn man die Erzählung auf eine methodologisch freilich unstatthafte Art und Weise auf Kafka zurückbezieht, daß auch er nicht anders konnte und daß auch er also durch seine Lebenslüge der zwei Kämpfer möglicherweise «bewundert» werden wollte?

«Nicht anders» leben kann aber auch der Trapezkünstler aus der Erzählung *Erstes Leid* (1922), der «Tag und Nacht auf dem Trapeze blieb» und dem die unvermeidlichen Reisen, bei denen er entweder auf schnellen Rennautos von Ort zu Ort gebracht wurde oder aber im Zug «die Fahrt oben im Gepäcknetz verbrachte», eine wahrhafte Qual waren. Dieses Leben führte er «nicht aus Mutwillen so», weil er «eigentlich nur so sich in dauernder Übung erhalten, nur so seine Kunst in ihrer Vollkommenheit bewahren konnte» (KKA-D, 317f.). Der Künstler will also nicht, sondern muß schlechthin fern von der Erde und fern vom Leben bleiben.

Die Kunst stellt also für den Künstler keine Wahl dar: sie ist vielmehr ein Schicksal, das er notgedrungen und ohne Kampf annehmen muß. So hat etwa auch Barnabas, der Bote des Schlosses im Roman *Das Schloß*, gar keine Wahl: obwohl er ununterbrochen von Zweifeln über den Sinn seines Botendienstes geplagt ist, kann er nicht umhin, jeden Tag zum Schloß zu gehen und dort Tag für Tag auf eine vielleicht nie kommende Botschaft zu warten, über deren Wert und Wahrhaftigkeit er nie sicher sein wird. Zugunsten dieser Tätigkeit vernachlässigt er Familie und Arbeit und verzichtet v.a. auf die Heirat und auf die Gründung eines Hausstandes (KKA-S, 352). Er kann aber nicht anders, weil der Vorfall, der den Fluch über seine Familie gebracht und ihn zu dieser Tätigkeit bestimmt hat, d.h. die Abweisung von Seiten seiner Schwester Amalia eines anzüglichen Antrages des Schloßbeamten Sortini, schon früher stattgefunden hatte, als er noch ein Kind war und «sehr wenig von dem Ganzen verstand» (KKA-S, 330).

Bereits der Name des Schloßbeamten, «Sortini», der auf das italienische «sorte», d.h. Schicksal hinweist, unterstreicht das Schicksalhafte und Verhängnisvolle seiner «Berufung». Die Tatsache dann, daß Amalias Abwei-

sung ausgerechnet am 3. Juli (KKA-S, 295), d.h. genau am Geburtstag Kafkas stattgefunden hat, zeigt ganz offensichtlich, wie sehr Kafka, der von der Stunde seiner Geburt an zum gleichen Schicksal verurteilt worden war, sich mit Barnabas identifizierte.

Die wahre und tiefe Natur dieser schicksalhaften Literaturbesessenheit Kafkas hat wohl dessen spätere wichtige Briefpartnerin Milena Jesenská in aller Deutlichkeit erkannt, als sie in einem Brief an Max Brod Anfang August 1920 das Leben Kafkas als «ein solch determiniertes Sein an und für sich», charakterisierte, dessen «Askese [...] durchaus unheroisch» war⁶. Freilich bescheinigt Milena Jesenská in dieser tiefblickenden Charakterisierung Kafka eine absolute Unfähigkeit zu lügen:

Gewiß steht die Sache so, daß wir alle dem Augenschein nach fähig sind zu leben, weil wir irgendeinmal zur Lüge geflohen sind, zur Blindheit, zur Begeisterung, zum Optimismus, zu einer Überzeugung, zum Pessimismus oder sonst was. Aber er ist nie in ein schützendes Asyl geflohen, in keines. Er ist absolut unfähig zu lügen, so wie er unfähig ist, sich zu betrinken. Er ist ohne die geringste Zuflucht, ohne Obdach. Darum ist er allem ausgesetzt, wovor wir geschützt sind. Er ist wie ein Nackter unter Angekleideten. Es ist das alles nicht einmal Wahrheit, was er sagt, was er ist und lebt. Es ist solch ein determiniertes Sein an und für sich, von allen Zutaten entledigt, die ihm helfen könnten, das Leben zu verzeichnen – in Schönheit oder in Elend, einerlei. Und seine Askese ist durchaus unheroisch – hierdurch allerdings um so größer und höher. Jeder “Heroismus” ist Lüge und Feigheit.⁷

Milena hat sicherlich in vielem Recht, v.a. wenn sie die Ungeschützt-heit, die «transzendente Obdachlosigkeit» – um einen Begriff von Lukács zu benützen – sowie den unheroischen Charakter Kafkas beschreibt. Sie übersieht jedoch, daß auch Kafka einer Illusion, einer Zuflucht, ja einer Lüge bedarf, um zu leben: und diese Zuflucht, in der die Lüge sozusagen zu Hause ist, war für ihn grade die Literatur. Kafka war also nicht im moralischen Sinne ein «lügnhafter Mensch», wie er sich selbst definiert, sondern vielmehr deswegen, weil er durch und durch Literatur war und weil die Literatur nicht anders als Lüge – nach Nietzsche – «im außermoralischen Sinne» sein kann, d.h. bewußte Konstruktion.

⁶ F. Kafka: *Briefe an Milena* (s. Anm. 5), S. 380.

⁷ Ebd.

II. Die Lüge der Kunst

Daß das Thema der Lügenhaftigkeit kein bloß moralisch-privates Problem darstellte, sondern Kafka auch in einem allgemeineren, philosophischen und ästhetischen Sinn beschäftigte, zeigen gerade die aphoristischen Eintragungen des dritten und vierten Oktavheftes, die Kafka kurz nach dem letzten Brief an Felice, teilweise noch in Zürau niederschrieb und in denen die Frage des Verhältnisses von Kunst und Wahrheit eine zentrale Rolle spielt. Ich begnüge mich hier damit, drei Aphorismen daraus zu zitieren, die den Sinn seiner ästhetischen Reflexion gut zusammenfassen. Kafka schreibt:

Kannst du denn etwas anderes kennen als Betrug? Wird einmal der Betrug vernichtet, darfst du ja nicht hinsehen oder wirst zur Salzsäule. (KKA-NII, 139)

Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will, muß Lüge sein. (KKA-NII, 69)

Die Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendetsein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzengesicht ist wahr, sonst nichts. (KKA-NII, 62)

Der Mensch hat also demnach keinen Zugang zur Wahrheit, weil die Erkenntnis der Wahrheit ihn vernichten würde. Es bleibt ihm also nur der Betrug oder die Lüge, um einigermaßen zur Wahrheit zu gelangen. Dieser Betrug oder diese Lüge sind aber nichts anderes als die Kunst, welche zwar die Wahrheit im weitesten Sinne widerspiegelt, aber nur auf eine entstellte Art und Weise, d.h. «auf dem zurückweichenden Fratzengesicht».

Selbst drei kurze Erzählungen, die sich zwischen diesen aphoristischen Bemerkungen befinden, können als Ausdruck dieser philosophischen und ästhetischen Reflexion gelesen werden, indem zwei von ihnen von einem Betrug und die dritte von der Unzugänglichkeit der Wahrheit handeln. *Die Wahrheit über Sancho Pansa* (KKA-NII, 38) – die Titel der Erzählungen stammen alle von Max Brod – erzählt nämlich von einem Betrug, durch den Sancho Pansa seinen Teufel, dem er dann den Namen Don Quichote gegeben hat, anhand von Ritter- und Räuberromanen von sich abgelenkt hat. Noch deutlicher aber rettet sich der «listenreiche» Odysseus durch einen äußerst subtilen Betrug vor den Sirenen. Zumindest nach dem Vorspann der Erzählung soll diese Rettung zwar die Folge von «unzulänglichen, ja kindischen Mitteln» sein, da Odysseus auf die an sich wirkungslosen Ketten, die ihn an den Mast seines Schiffes banden, sowie auf das

Wachs, das er sich – im Gegensatz zur Sage – in die Ohren stopfte, vertraute und dadurch die «schrecklichere Waffe», die die Sirenen gegen ihren listenreichen Gegner einsetzten, nämlich ihr Schweigen, gar nicht bemerkte. Nach einer anderen Version soll aber Odysseus das Schweigen der Sirenen wohl bemerkt haben und diesen Betrug durch einen raffinierteren Betrug überlistet haben, indem er «ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten» haben soll (KKA-NII, 42). In beiden Fällen führt der Betrug vielleicht nicht zur Wahrheit, dient aber letztendlich dem Überleben.

Das Thema der dritten Geschichte ist nicht mehr der Betrug, sondern die Unzugänglichkeit der Wahrheit für den menschlichen Verstand. Nach dem Vorspann soll die Sage deswegen «im Unerklärlichen enden», weil sie «aus einem Wahrheitsgrund» kommt und «das Unerklärliche zu erklären» versucht (KKA-NII, 69). Die vier verschiedenen Versionen, die hier von der Sage des am Kaukasus festgeschmiedeten Prometheus erzählt werden, bilden in Wirklichkeit eine Progression von der Strafe und dem Schmerz zur Vergessenheit und Grundlosigkeit bis hin zur Sinnlosigkeit des «unerklärlichen Felsgebirges» (KKA-NII, 70). Die wirkliche Strafe des Helden der Aufklärung, der den Menschen die göttliche Vernunft geschenkt hatte, scheint also gerade im progressiven Sinnloswerden seiner Strafe und in der abschließenden Niederlage der Rationalität angesichts des stummen Seins des «unerklärlichen Felsengebirges» zu bestehen. Diese Niederlage der hermeneutischen Vernunft, die nicht zufällig an den resignierten Ausspruch des Geistlichen im *Prozeß* erinnert, der alle Interpretationen der unveränderlichen Schrift als «Ausdruck der Verzweiflung» betrachtet (KKA-P, 298), weist auf den tieferen Grund von Kafkas Poetik und von dessen «Realismus» hin.

II.1. *Sprachskepsis*

Die Poetik Franz Kafkas geht von der für die Moderne schlechthin zentralen Erfahrung der Sprachskepsis aus, wie sie etwa in Hofmannstahls sogenanntem *Brief von Lord Chandos* oder noch früher in Nietzsches Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* paradigmatisch formuliert wird. Der moderne Mensch spürt, daß die Wirklichkeit ihm plötzlich abhanden gekommen ist und daß seine religiösen, wissenschaftlichen oder ideologischen Systeme nur Konstrukte sind, die ihm zwar das Überleben ermöglichen, indem sie ihm aber den Zugang zur Wirklichkeit oder zu einer wie auch immer gearteten Wahrheit eher erschweren. Selbst die Spra-

che erweist sich als bloße Funktion der Gründung und des Überlebens des Ichs: indem sie ein Netz von Allgemeinbegriffen, die ursprünglich Metaphern waren, über die chaotische und unfaßbare Wirklichkeit wirft, um diese in ein Raster zu ordnen und dadurch erst faßbar zu machen, begründet die Sprache auch die Einheit des sonst in tausend atomisierten Empfindungen zerfließenden Subjekts. Die Kunst reagiert nun auf diese Entlarvung des metaphysischen Betrugs jedes religiösen, wissenschaftlichen oder auch nur sprachlichen Erklärungsmusters dadurch, daß sie den konstruktiven Charakter der Sprache unterstreicht und bewußt neue Erklärungsmuster entwirft. Der Nihilismus wird somit seit Nietzsche und bis zu Benns «formfördernder Gewalt des Nichts» zum produktiven Faktor, der freilich, wie etwa die Beispiele Benns und Kafkas zeigen, ganz unterschiedliche Lösungen zuläßt.

Kafkas Bewußtsein von dieser Problematik geht am deutlichsten aus seinem frühen Text *Beschreibung eines Kampfes* (1904; 1907) hervor, aus dem er die zwei Erzählungen *Gespräch mit dem Beter* und *Gespräch mit dem Betrunkenen* (1909) separat veröffentlichte. Sowohl in der Rahmenerzählung als auch in den mehrmals verschachtelten Binnenerzählungen geht es praktisch um die gleiche Thematik, d.h. um die Schwierigkeit eines stets von Auflösung bedrohten Subjekts, die eigene Identität vor einer ihn anstürmenden und überrollenden Wirklichkeit zu behaupten. Diese Problematik wiederholt sich dann auch auf der formalen Ebene, indem auch die scheinbar objektive Wirklichkeit als eine von der erzählten Figur bewußt konstruierte Szenerie entlarvt wird.

Die jeweiligen Figuren sowohl der Rahmen- als auch der Binnenerzählungen tragen ähnliche Züge und werden etwa als «eine Stange in baumelnder Bewegung [...] mit einem schwarz-behaarten Schädel oben» (KKA-NI, 129), als «Schatten ohne feste Grenzen» (KKA-NI, 92) oder als jemand beschrieben, der «aus gelbem Seidenpapier [...] silhouettenartig» herausgeschnitten ist und deswegen weder Haltung noch Meinungen haben darf, weil er «sich nach dem Luftzug biegen [muß], der gerade im Zimmer ist» (KKA-NI, 97). Diese Inkonsistenz des Subjekts bewirkt auch, daß die Wirklichkeit ihm sehr oft «zu anstrengend» erscheint, so daß es wiederholt in einer kindlichen Regression (*Kinder auf der Landstraße*), in der Müdigkeit bzw. im Traum oder in der Phantasie Zuflucht sucht (KKA-NI, 137; 139; 147f.). Die Wirklichkeit kommt ihm darüber hinaus als äußerst zerbrechlich vor und es sieht überall Häuser einstürzen, die Spitze des Rathausturms kleine Kreise beschreiben und die Laternenpfähle sich wie Bambus biegen (KKA-NI, 92f.).

Das Gefühl, das das Subjekt dabei ergreift, ist dann jenes einer «See-krankheit auf festem Lande», das auch von der sonst Ordnung schaffenden Sprache nicht mehr unter Kontrolle gehalten werden kann:

Ist es nicht dieses Fieber, diese Seekrankheit auf festem Lande, eine Art Aussatz? Ist Euch nicht so, daß Ihr vor lauter Hitze mit den wahrhaftigen Namen der Dinge Euch nicht begnügen könnt, davon nicht satt werdet und über sie jetzt in einer einzigen Eile zufällige Namen schüttet. Nur schnell, nur schnell! Aber kaum seid Ihr von ihnen weggelaufen, habt Ihr wieder ihre Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die Ihr den "Turm von Babel" genannt habt, denn Ihr wolltet nicht wissen, daß es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und Ihr müßt sie nennen: "Noha, wie er betrunken war". (KKA-NI, 89f.)

Die Sprache hat offensichtlich ihre stabilisierende Funktion verloren und ist wieder zu jenem «wankenden Heer von Metaphern» geworden, die sie nach Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* ursprünglich gewesen sein soll.

Bei diesem allgemeinen Zerfall des Subjekts, der Wirklichkeit und selbst der Sprache, scheint dem Subjekt eine einzige Möglichkeit zu bleiben, nämlich jene, die Wirklichkeit als eine Art von Kulisse selbst zu entwerfen. So läßt etwa der Ich-Erzähler der ersten Binnengeschichte die Landstraße «steiniger und steiler» werden und einen «starken Gegenwind in langen Stößen in uns blasen» (KKA-NI, 72ff.). Wenig später läßt er den Weg wieder «flacher werden» und «einen massiv hohen Berg aufstehen, dessen Plateau mit Buschwerk bewachsen an den Himmel grenzt», vergißt aber dabei, «den Mond aufgehen zu lassen, der schon hinter dem Berg lag, wahrscheinlich zürnend wegen der Verzögerung» (KKA-NI, 75). Diese Rekonstruktion der Wirklichkeit muß sich aber ihres ironischen Charakters stets bewußt bleiben, d.h. reine «Belustigung» sein und keine Wahrheit, sondern nur «Scherz und Unterhaltung» anstreben (KKA-NI, 110). Denn auch die zu ernsthafte Huldigung der Wirklichkeit, welche etwa vom götzenartigen «Dicken» in der Binnengeschichte getrieben wird, indem er seinen Tribut an die eiteln Landschaftselemente durch deren Lobpreisung zu zahlen glaubt, führt letztendlich in die Katastrophe, wenn er zum Schluß vom reißenden Wasser in die Tiefe hinab gezogen und von der Wirklichkeit überrollt wird (KKA-NI, 111f.).

Nicht von ungefähr trägt der zweite Teil der Erzählung den signifikanten Titel: *Belustigung, oder Beweis dessen, daß es unmöglich ist, zu leben*. Gerade weil es nämlich unmöglich ist, zu leben, bleibt nur die Belustigung,

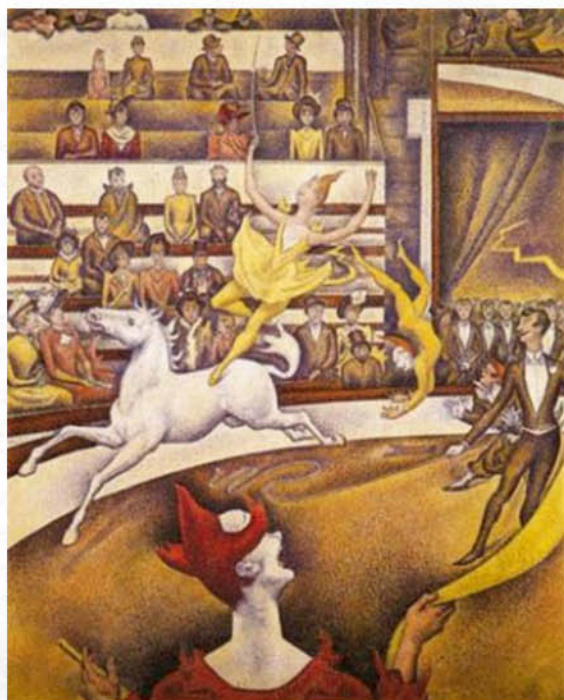
nur der fratzenhafte Realismus oder jene «metaphysische Farce» übrig, als welche man Kafkas Werk wiederholt definiert hat.

II.2 Realismus

Welche konkrete Auswirkungen eine solche Auffassung der Sprache und der Wirklichkeit auf die literarische Darstellung haben kann, möchte ich hier paradigmatisch an einer der vielleicht bekanntesten Erzählungen Kafkas verdeutlichen. Es handelt sich um die Erzählung *Auf der Galerie*, die oft gerade wegen ihres bis in eine rhythmische Nachahmung des Dargestellten reichenden Realismus gelobt worden ist. In dieser Erzählung werden aber in Wirklichkeit zwei unterschiedliche Darstellungen eines Geschehens ausgerechnet zu dem Zweck miteinander verglichen und gegeneinander gestellt, um deren Wirklichkeitsanspruch aufzuheben. Diese Aufhebung erweist sich dann insofern als zweifach ironisch, als selbst die einzelnen Bilder an und für sich nicht so "wirklich" sind, weil beide vielmehr nach zwei Gemälden jeweils von Toulouse-Lautrec und Georges Seurat nachempfunden sind.



Das Gemälde von Toulouse Lautrec ist zweifellos «realistischer» als jenes von Seurat: es zeigt uns die Muskulatur des Pferdes, seine Schwere, die mit der Zierlichkeit der Reiterin kontrastiert, und wir glauben fast seine hart aufschlagenden Hufe zu hören, während wir zugleich die Brutalität des Pferdetrainers mit seiner knallenden Peitsche sehen. Auf dem Bild von Seurat ist hingegen nichts wirklich und alles ist nur Arabeske, die Reiterin, das Pferd, der Clown im Vordergrund, der in der Luft hängende



Akrobat und selbst die sich schlängelnde Peitsche. Indem aber Kafka diese beiden Bilder als Vorbild nimmt, invertiert er bezeichnenderweise deren Wirklichkeitsgehalt: Die erste, nach Toulouse-Lautrec gezeichnete "Wirklichkeit" ist nur scheinbar bzw. hypothetisch: sie wird zwar ganz konkret dargestellt und wir glauben sie sogar im galoppierenden Rhythmus des langen Satzes zu hören, aber sie wird nur im Konjunktiv als eine vielleicht irgendeinmal existierende Möglichkeit erzählt. Nur wenn das so wäre, dann würde «vielleicht» der Galeriebesucher ...

Auf der Galerie

Wenn irgendeine hinfallige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe

durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters. (KKA-D, 262f.)

Der nächste, noch viel längere Satz, der mit einer entschiedenen Verneinung des vorhergehenden beginnt – «Da es aber nicht so ist» –, wird hingegen im Indikativ Präsens, im Tempus der absoluten Wirklichkeit erzählt und endet mit einer zusätzlichen Zusicherung: «da dies so ist». Das idealisierte Bild von Seurat wird also als absolute Wirklichkeit beschrieben.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie eine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begiebt, sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann [...], schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück, mit dem ganzen Zirkus teilen will – (KKA-D, 263)

Diese klare und unmißverständliche Unterscheidung zwischen zwei entgegengesetzten Wirklichkeiten wird dann allerdings durch das rätselhafte Verhalten des Galeriebesuchers plötzlich in Frage gestellt:

da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen. (KKA-D, 263)

Warum sollte er aber weinen, noch dazu «ohne es zu wissen» und «wie in einem schweren Traum versinkend», wenn es wirklich so wäre, daß die idyllische Darstellung der Wirklichkeit über der ersten, bloß hypothetischen siegt? Bedeutet sein Weinen also, daß die zweite, scheinbar so objektive Wahrheit bloß ein Traum, vielleicht eine Wunschvorstellung, eine künstlerische Idealisierung wie das Bild Seurats war? Oder stellt umgekehrt das erste, realistischere Bild den «schweren Traum» dar, in dem er versinkt?

Die Fragen müssen natürlich offen bleiben, aber die Zuversicht des Lesers über die Wahrheit des Wirklichen ist, wie jene des Galeriebesuchers selbst, zumindest stark erschüttert.

Eine andere Definition des Realismus von Kafka findet man neuerlich in J. M. Coetzees *Elisabeth Costello*. Die fiktive Schriftstellerin Elisabeth Costello definiert hier nämlich den Begriff des modernen «Realismus» ausgerechnet am Beispiel von Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*⁸, in der bekanntlich der Affe Rotpeter in Form eines Monologs über sein «äffisches Vorleben» bzw. über seine «Menschwerdung» berichtet. Nach Elisabeth Costello kann man dabei nicht wissen, was wirklich in der Erzählung passiert, ob wirklich ein Affe zu den Menschen spricht, oder nicht vielleicht ein Mensch zu anderen Menschen, ein Affe zu anderen Affen oder nicht sogar ein Papagei zu anderen Papageien. Und sie fügt hinzu:

There used to be a time when we knew. We used to believe that when the text said, «on the table stood a glass of water», there was indeed a table, and a glass of water on it, and we had only to look in the word-mirror of the text to see them.

But all that has ended. The word-mirror is broken, irreparably, it seems. [...] The words on the page will no longer stand up and be counted, each proclaiming «I mean what I mean!» [...] There used to be a time, we believe, when we could say who we were. Now we are just performers speaking our parts.⁹

Es fällt nicht schwer, hinter diesen Worten genau die Erfahrung jener Sprachskepsis zu erkennen, die wir schon am Beispiel von Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* gesehen haben. Es scheint mir allerdings fraglich, ob man diesen modernen «Realismus» Kafkas gerade an einer monologischen Erzählung, der man viele andere wie etwa *Der Bau*, *Forschungen eines Hundes* usw. an die Seite stellen könnte, exemplifizieren kann. Denn eine Erzählung in der ersten Person ist *per definitionem* immer subjektiv. Gerade bei den Erzählungen in der dritten Person, die scheinbar objektiver sind oder sein sollten, zeigt sich aber die Eigentümlichkeit von Kafkas Realismus.

Denn wenn Kafka etwa in seinen drei Romanen scheinbar objektiv in der dritten Person erzählt, erzählt er in Wirklichkeit immer und ausschließlich nur aus der Perspektive der fiktiven Figur, so daß man im eigentlichen Sinne eher von einer «erlebten Rede» sprechen sollte. An keiner Stelle seiner Romane tritt ein Erzähler auf, der das Geschehen kommentiert, für seine Wirklichkeit bürgt oder sie ironisch in Frage stellt, der sich

⁸ Vgl. J. M. Coetzee: *Elisabeth Costello: Eight Lessons*. New York 2003, S. 18ff.

⁹ Ebd., S. 19.

an den Leser wendet und ihm ein Zeichen gibt oder ihn sogar in die Irre führt. Der Leser ist aber dadurch ausschließlich auf die perspektivische Deutung des Romanhelden angewiesen, die sich aber meistens nicht als solche zu erkennen gibt.

Der Anfang des Romans *Der Prozeß* ist wohl berühmt und bekannt genug: «Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet». Hinter der scheinbar objektiven Darstellung einer Handlung verbirgt sich in Wirklichkeit eine höchst subjektive Deutung: Denn nur K. kann denken, daß ihn jemand «verleumdet haben» mußte, weil er, zumindest nach seinem subjektiven Gesichtspunkt, nichts «Böses getan» hatte. Bereits hier beginnt allerdings seine fehlerhafte Interpretation, die ihn schließlich sogar zum Tode führen wird (KKA-P, 7).

Die Wirklichkeit, die in Kafkas Romanen dargestellt wird, ist, mit wenigen Ausnahmen, nicht die Wirklichkeit, sondern vielmehr eine Deutung derselben von Seiten des Helden. Und Kafkas Helden weisen auch eine besondere Begabung auf, die Wirklichkeit sowie die vielen Reden oder Mitteilungen anderer Personen, die in Kafkas Romanen sehr zahlreich sind, zu mißverstehen. Der Kafkasche Held bewegt sich stets wie ein Fremder in einer Welt, die er nicht versteht. Da der Leser aber nur diesen einzigen Gesichtspunkt kennt, ist auch er dazu verdammt, durch die Augen des Helden auf eine minutiös, scheinbar objektiv beschriebene Wirklichkeit zu blicken, die ihm deswegen unbegreiflich, fremd und oft sogar absurd vorkommt. Es ist jedoch nicht die Wirklichkeit selbst, die unbegreiflich oder absurd ist, sondern nur ihre Widerspiegelung in den Augen des Protagonisten, die der Leser aber für eine objektive Wirklichkeit zu halten verführt ist.

Aus dieser sozusagen perspektivistischen Charakteristik von Kafkas "Realismus" entsteht auch jene unendliche Deutbarkeit oder «unauflösbare Vielsinnigkeit» seiner Texte, die schon oft hervorgehoben worden sind. Vor allem in seinen Romanen, aber auch in manchen Erzählungen findet sich nämlich eine große Anzahl von Signalen, Mitteilungen und Reden, die vom eingeschränkten Gesichtspunkt des Protagonisten unweigerlich falsch interpretiert werden und gerade dadurch zu immer neuen Deutungen Anlaß geben. Kafkas Texte werden dadurch sehr oft zu einer hermeneutischen Provokation: jeder Text verlangt nach Auslegung, aber in keiner einzelnen Interpretation befindet sich die Wahrheit, weil jede einzelne Interpretation nur eine atomisierte, sozusagen fratzenhafte Widerspiegelung der Wahrheit und somit eine Täuschung ist.

Dieses hermeneutische Gesetz wird am deutlichsten von Kafka selbst im vorletzten Kapitel des *Prozeß*-Romans anhand der unterschiedlichen Interpretationen der später *Vor dem Gesetz* betitelten Parabel demonstriert.

II.3 Die Niederlage des hermeneutischen Verstandes

Der ganze Roman erzählt im Grunde nichts anderes als eine Niederlage des Verstandes oder besser, wie es im letzten Kapitel, kurz vor K.'s Hinrichtung heißt, des «ruhig einteilenden Verstand[es]».

Bereits bei seiner unerwarteten Verhaftung in seinem Zimmer zeigt sich Josef K. v.a. durch die plötzliche Unordnung, die in sein sonst geregeltes Leben eintritt, gestört. Gerade diese Unordnung, die Irrationalität des Geschehens und später der Schmutz, die Nachlässigkeit und die dubiose Moralität des Gerichts sollen aber andererseits in K.s Augen einen Beweis für die Inkonsistenz der Verhaftung und des angeblich gegen ihn eingeleiteten Prozesses darstellen. Obwohl K. im Laufe des Romans wiederholt auf sein Mißverständnis der Situation hingewiesen wird, hält er an seiner Logik unbeirrt fest und wird nur durch Müdigkeit- oder Schwindelanfälle, d.h. vom seinem Körper, dem «Anderen der Vernunft», eines Besseren belehrt: «Wollte etwa sein Körper revolutionieren» – fragt er sich nach einem dieser Anfälle – «und ihm einen neuen Prozeß bereiten, da er den alten so mühelos ertrug?» (KKA-P, 107).

Natürlich weigert sich K. mit allen seinen Kräften, den Empfehlungen des Malers Titorellis oder gar jenen des Advokaten Huld zu folgen, die ihm nahelegen, sich mit der Irrationalität der Umstände abzufinden; für den Kaufmann Block, der längst auf seinen Verstand verzichtet hatte und nun «der Hund des Advokaten» geworden war, empfindet er nichts als Abscheu (KKA-P, 166). Es gehört allerdings zur bitteren Ironie des Romans, daß K. selbst, am Ende seines angestrengten Kampfes und nachdem er sich noch auf dem Weg zu seiner Hinrichtung aufgemuntert hatte, der Rationalität treu zu bleiben – «das einzige, was ich jetzt tun kann, ist, bis zum Ende den ruhig einteilenden Verstand behalten» (KKA-P, 308) –, gerade mit den Worten sterben mußte: «“Wie ein Hund!” sagte er, es war als sollte die Scham ihn überleben» (KKA-P, 312).

Die endgültige Niederlage erfährt K.s «ruhig einteilender Verstand» allerdings bei der Interpretation der Parabel, die ihm der «Gefängniskaplan» im Dom erzählt. Es handelt sich also um eine sozusagen «hermeneutische» Niederlage.

Nach dieser Parabel bittet ein «Mann vom Lande» den Türhüter um Eintritt in das Gesetz. Dieser antwortet ihm aber, daß er ihm jetzt keinen

Eintritt gewähren kann und malt ihm später, als der Landmann durch das offen stehende Tor in das Innere zu blicken versucht, die unüberwindlichen Schwierigkeiten aus, denen er begegnen würde, wenn er trotzdem versuchen sollte, einzutreten. Der Mann vom Lande verbringt alsdann sein ganzes Leben vor dem Tor und erst kurz vor seinem Tod, wenn es dunkel um seine Augen geworden ist und er einen «unverlöschlichen» Glanz aus der Tür kommen sieht, wagt er den Türhüter zu fragen, warum in der ganzen Zeit noch niemand dort nach Einlaß verlangt habe. Daraufhin antwortet ihm der Türhüter, daß jene Tür nur für ihn bestimmt war und daß er sie daher bald auch schließen werde (KKA-P, 292ff.).

K. identifiziert sich gleich mit dem Mann vom Lande und schreibt dem Türhüter und somit dem Gesetz die Schuld der Täuschung zu, wird aber vom Geistlichen gewarnt, nicht «übereilt» zu urteilen, weil er «die Geschichte im Wortlaut der Schrift erzählt» hat und «von Täuschung steht darin nichts» (KKA-P, 295). Eine solche Behauptung scheint auf den ersten Blick der Funktion zu widersprechen, die der Geistliche der Parabel einfürend zugeschrieben hatte, nämlich K. deutlich zu machen, was «in den einleitenden Schriften zum Gesetz» zu dessen Art der Täuschung über das Gericht steht. Auch die Tatsache, daß selbst der Geistliche in der unmittelbar darauf folgenden exegetischen Diskussion den Beweis zu führen versucht, daß nicht der Landmann, sondern sogar der Türhüter «der Getäuschte» sei, scheint in Widerspruch dazu zu stehen. Der Geistliche relativiert allerdings auch die Bedeutung jeglicher Interpretation, da «richtiges Auffassen einer Sache und Missverstehen der gleichen Sache [...] einander nicht vollständig aus[schließen]» und während «die Schrift [...] unveränderlich» ist, sind «die Meinungen [...] oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber» (KKA-P, 297; 298). Es gibt nämlich auch Auslegungen, die besagen, «daß die Geschichte niemandem ein Recht gibt, über den Türhüter zu urteilen», weil er nämlich «ein Diener des Gesetzes» ist und als solcher «dem menschlichen Urteil entrückt» (KKA-P, 302). K. kann aber bezeichnenderweise eine solche Suspendierung des Urteils nicht akzeptieren und antwortet darauf mit äußerster Empörung: «Trübselige Meinung», sagte K. «Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht» (KKA-P, 302).

Hier wird die Parallelität zum Romangeschehen deutlich. So wie K. im Laufe des Romans sich nie entschließen konnte, sein Urteil über das Gericht zu suspendieren, um sich mit den «vorhandenen Verhältnissen» abzufinden, weil er vielmehr an seiner rationalen Wahrheit festhielt und nach ihr das ganze Gericht reformieren wollte, so kann er auch angesichts der

Legende nicht umhin, nach seinen rationalen Kategorien die Täuschung in der Geschichte selbst zu suchen.

Wie der Geistliche aber ausdrücklich gesagt hatte, ist in der Geschichte nie von Täuschung die Rede. Wenn nämlich die Tür für den Mann vom Lande bestimmt war, so ist dieser nicht getäuscht worden, weil er dadurch, daß er sein ganzes Leben vor dem Tor gewartet hat, sein Schicksal erfüllt hat, wie ihm etwa der zum Schluß aus der Tür dringende unverlöschliche Glanz unmißverständlich bestätigt. Die «Täuschung» muß also außerhalb der Geschichte selbst und zwar in K.s Interpretation gesucht werden, der sich über den Sinn der Geschichte genau so täuscht wie in seinem Urteil über das Gericht: in beiden Fällen hält er nämlich an einer rationalen Ordnung und an der Wahrheit fest und kann sich unmöglich mit der Notwendigkeit und der Relativierung eines jeden Urteils abfinden. Die Quelle dieser Täuschung ist aber gerade der «einteilende Verstand», auf den K. bis zum Schluß nicht verzichten kann.

Studia theodisca XIII

Theodor Fontane • Johann Wolfgang Goethe • Thomas Mann
Franz Kafka • Gerhart Hauptmann • Hans Hoffmann
Novalis • Sigmund Freud • Friedrich Theodor Vischer
Christian Dietrich Grabbe • Johann Spies

edidit

Fausto Cercignani



CUEM

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.I.L.I.E.F.I

Cooperativa Universitaria Editrice Milanese
Via Festa del Perdono 3 – 20122 Milano
Fax a disposizione per ordini: 02/76.01.58.40
e-mail: www.accu.mi.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Grafica di H. D. Baumann

Lo sfondo della copertina è ripreso dall'originale del "Woyzeck" (F4-2^v).

Finito di stampare nel novembre 2006

ISBN 88-6001-087-X (Studia theodisca: ISSN 1593-2478)

Indice dei saggi

Wolfgang Nehring – <i>Die Kulturbourgeoisie und ihre Kritiker. Zum literarischen Spektrum der Gründerzeit</i>	p. 9
Stefano Giordani – <i>Le lettere di Werther e i loro destinatari. Per una rilettura de «I dolori del giovane Werther»</i>	p. 21
Alessandro Costazza – <i>Franz Kafka. Die Kunst der Lüge und die Lüge der Kunst</i>	p. 57
Fausto Cercignani – <i>«Ferrea è la sentenza della Chera». Gerhart Hauptmann e la Tetralogia degli Atridi</i>	p. 79
Rainer Hillenbrand – <i>Realistischer Idealismus. Hans Hoffmanns Geschichten aus Korfu</i>	p. 111
Arturo Larcati – <i>La nascita del Romanticismo dallo spirito della Empfindsamkeit. Il primo Novalis tra Voltaire e Schiller</i>	p. 139
Rosalba Maletta – <i>Hommage an Sigmund Freud (1856-1939) anlässlich der einhundertfünfzigsten Geburtstagsfeier</i>	p. 177
Ester Saletta – <i>“Faust” in der englischen und deutschen Literatur: ein Vergleich</i>	p. 195