

John Zilcosky

Von Zuckerbaronen und Landvermessern Koloniale Visionen in *Schaffsteins Grüne Bändchen* und Kafkas *Das Schloß*¹

Ich [bin] ein braves Kind und Liebhaber der Geographie

Franz Kafka, *Brief vom 12. Februar 1907 an Max Brod*

Außerdem stand in jeder Nummer [einer alten Zeitung] die Fortsetzung eines Romans der hieß »die Rache des Kommandeurs«. Von diesem Kommandeur, der immer einen Dolch an der Seite trug, bei einer besonderen Gelegenheit hielt er ihn sogar zwischen den Zähnen, träumte ich einmal. (T 687)

Seit langem zerbrechen sich Leser den Kopf über den Beruf des Protagonisten in Kafkas *Das Schloß*. Weshalb beschließt Kafka, den gesichtslosen Helden seines unzugänglichsten Romans einen Landvermesser werden zu lassen? Die Forschung hat weit reichende Spekulationen über K.s Beruf angestellt, von metaphorischen Deutungen bis zu etymologischen Herkunftsfragen,² doch lediglich Peter Neumeyer verweist auf eine bestimmte historische Vorlage, die Kafka beeinflusst haben könnte. Der Landvermesser, wie auch der Folterapparat seiner *Strafkolonie*, könnten einem populären Reisebuch entnommen sein, das 1914 in der Reihe *Schaffsteins Grüne Bändchen* erschienen ist: Oskar Webers *Der Zuckerbaron: Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika*.³ An Felice Bauer schrieb Kafka 1916:

Unter ihnen [den grünen Büchern von Schaffstein] ist z.B. ein Buch, das mir so nahegeht, als handelte es von mir oder als wäre es die Vorschrift meines Lebens, der ich entweiche oder entwichen bin (dieses Gefühl habe ich allerdings oft), das Buch heißt der Zuckerbaron, sein letztes Kapitel ist die Hauptsache. (BF 738)

In diesem letzten Kapitel klettert der alternde Landvermesser Weber auf einen Berggipfel, um seine Besitzungen und seine Diener zu überblicken. In einem Moment romantisch-teutonischer Reflektion denkt er darüber nach, sich einst auf der Spitze dieses Berges begraben zu lassen.

Diese Lektüre könnte Kafka bei der Berufswahl seines Helden beeinflusst haben, denn in einer ersten Skizze des Romans vom Juni 1914 (*Verlockung im Dorf*) reist der Protagonist zwar in ein Dorf, übernachtet auch in einem Gasthof, doch erst nachdem Kafka 1916 den *Zuckerbaron* liest, erhält der Held des *Schlusses* einen Beruf.⁴ Bereits für seinen ersten Roman *Der Verschollene* hat-

te Kafka auf einen Reisebericht, Holitschers *Amerika: heute und morgen*, als Quellmaterial zurückgegriffen.⁵ Seine Vorliebe für »Reisebücher« und seine »Sehnsucht nach Freiheit und fernen Ländern« – so Max Brod in seinem Nachwort der Erstausgabe – inspirierte bereits hier seine Prosa.⁶ Von Februar bis September 1922 schließlich, während seiner Arbeit am Roman, beschäftigte sich Kafka mit Webers »volkstümlichen« *Zuckerbaron*,⁷ im Juni desselben Jahres verschickte er sogar einen Katalog mit den *Grünen Bändchen* an seine Schwester Elli: »Schaffsteins Grüne Bändchen aus dem beiliegenden Katalog«, so schreibt er in seiner Begleitnotiz, »sind fast alle für Karl [...]; ich liebe besonders Nr 50, 54 und 73, habe aber keine von diesen und hätte sie gern«.⁸ Nummer 54 ist *Der Zuckerbaron*, Nummer 50 ist ein weiteres Buch von Weber, das von einem Landvermesser handelt: *Briefe eines Kaffeepflanzers: Zwei Jahrzehnte deutscher Arbeit in Zentral-Amerika* (1913).⁹

Ein exaktes Modell für Kafkas literarische Figur des Landvermessers findet sich in diesen Quellen freilich nicht, wohl aber belegen diese Lektürespuren, dass Kafkas Roman mit einem Diskurs der Jahrhundertwende verbunden ist.¹⁰ Klingt nicht auch das hebräische Wort für Messias *mashiakh* ähnlich wie *mashuakh*: »Landvermesser«?¹¹ Statt nach der einen Vorlage zu suchen, möchte ich Kafkas Protagonisten in Bezug zu populären Vorstellungen der Landvermessung setzen, wie sie zur Jahrhundertwende gängig waren. Wie sich zeigen wird, ist dieser Diskurs über das Landvermessen mit kolonialen Fragen nach dem Territorium, der Sprache und der (technologisierten) Sehweise verbunden. Kafka, so meine These, versucht mit dem *Schloß* einer kolonialen »Vorschrift« zu »entweichen«, er thematisiert jene Strukturen, in denen der Kolonialismus seine Macht entfaltet. Doch dieser Entzug ist, wie im Großteil seines erzählerischen Werks, eng mit den Strukturen verknüpft, die es zu vermeiden gilt.

Der Diskurs des Landvermessens

Die Ankunft eines Landvermessers, so Wilhelm Emrich bereits 1957, verheißt eine Neubestimmung der Grenzen, folglich aber auch, dass die Autorität des Schlosses in Frage gestellt sein könnte.¹² Möglicherweise ist vor allem darum der Aufständische Brunswick daran interessiert, einen Vermesser anzuheuern. Auch diese Ausgangslage in Kafkas Roman lässt sich historisch kontextualisieren. Nach der Auflösung der österreichischen und deutschen Kaiserreiche im Jahre 1918 war man auf Landvermesser angewiesen. Es galt, Grenzen neu zu bestimmen, Nationen zu definieren. In einem Roman von 1922 hat die Landvermessung folglich vor allem eine geopolitische Bedeutung.¹³ Im österreichisch-ungarischen Kaiserreich war der Landvermesser ein hochrangiger Regierungsbeamter, dessen Position die Sonderrechte und die Verantwortung eines Notars mit sich brachte. Auch die imperialen Regierungen Spaniens, Großbritanniens und Frankreichs stellten Vermesser ein, um Grenzen neu zu

ziehen und zu festigen, auch außerhalb Europas. Nicht nur die Reise Alexanders von Humboldts, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts Lateinamerika vermaß, wurde von der spanischen Krone finanziert. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden zahlreiche Vermesser verschickt, meist begleitet von Kartographen, Künstlern, Botanikern und Zoologen, deren gemeinsames Ziel es war, nationale Grenzen festzulegen, zu kartographieren und zu klassifizieren. Wie Mary Louise Pratt schreibt, wurden die Europäer in den kolonisierten Gebieten mit ihren »odd-looking instruments« und ihren »obsessive measurings« als Maßnehmer identifiziert.¹⁴ Ihre Handlungen indes waren alles andere als harmlos. Definiert man den modernen Staat als jene Entität, die das alleinige Recht besitzt, innerhalb ihrer vorgeschriebenen Grenzen Gewalt auszuüben,¹⁵ dann lieferte das scheinbar friedfertige Vermessen die geographischen Parameter zur Staatsgewalt.

Nicht anders ist das Berufsbild in den von Kafka so verehrten *Grünen Bändchen* dargestellt. Oskar Webers Zuckerbaron beginnt seine Karriere als Landvermesser im späten 19. Jahrhundert in Lateinamerika; er ist keine Ausnahme in der reaktionären Tradition des Berufsstandes. Wie viele der europäischen Zeitgenossen in Lateinamerika, so beginnt auch der Zuckerbaron sein Abenteuer als Angestellter einer post-imperialen Regierung, die nach wie vor europäische Interessen vertritt. Sein Auftrag: Er soll das Land aufteilen, das später an Kaffee- und Zuckerspekulanten verkauft wird. Dabei macht er von technischen Fähigkeiten Gebrauch, die er sich während seines Militärdienstes im französisch-preußischen Krieg angeeignet hat. Sieben Jahre verbringt er in diesem Beruf, vermisst er »herrenlose« Gebiete (die wahrscheinlich von Einheimischen bewohnt werden), um sie für den Verkauf an Unternehmer vorzubereiten. Da »das Kaffeebauen damals ein Geschäft mit goldenem Boden war, so wurden überall herrenlose Ländereien der Regierung abgekauft; diese Ländereien [...] mußten vermessen werden.«¹⁶ Der Held jenes Buches, das Kafka so begeistert seine »Vorschrift« nannte, ist also eingebunden in die Machenschaften einer Kolonialmacht.

Wie gut war Kafka – über die Lektüre des *Zuckerbarons* und der *Briefe eines Kaffeeepflanzers* hinaus – mit der historischen Figur des reisenden Landvermessers und mit ihrem reaktionären Kontext vertraut? Kafka war passionierter Leser von Reiseliteratur jeglicher Art, die *Grünen Bändchen* erwähnt er zwischen 1912 und 1922 fünf Mal, stets lobend, am fünfzehnten Dezember 1913 sogar zu Tränen gerührt. Mindestens sieben der Bände waren in seinem Besitz.¹⁷ Es ist also anzunehmen, dass Kafka die immer beliebter werdende Figur des reisenden Vermessers, der öfter in den *Grünen Bändchen* erscheint, bestens bekannt war.¹⁸ Die Verbindung zwischen Landvermessern und dem Kolonialismus schließlich dürfte Kafka direkt durch seinen Onkel Josef erkannt haben, der in Gebieten arbeitete, die für die exzessiven Vermessungen der Jahrhundertwende exemplarisch waren: in Panama und dem Kongo. Im Kontext der geopolitischen mithin reaktionären Handlungen des typischen Land-

vermessers um die Jahrhundertwende ist es also nicht verwunderlich, dass der Vorsteher im fünften Kapitel des *Schlusses* K. erklärt, dass die Bauern des Dorfes »stutzig« werden, als sie von den Plänen des Schlosses erfahren, einen Landvermesser zu engagieren: Die »Frage der Landvermessung geht einem Bauern nahe, sie witterten irgendwelche geheime Verabredungen und Ungerechtigkeiten«. (S 107)

Es ist also anzunehmen, dass Kafka sowohl aus Berichten aus Zentralamerika und Afrika als auch aus der kolonialen Unterhaltungsindustrie vom reaktionären Landvermesser gewusst hat. Allein in den zwischen 1910 und 1914 veröffentlichten *Grünen Bändchen* gibt es sechs Texte, die von Vermessern handeln. Und auch diese Vermesser fördern eine Ideologie der Erkundung und der Ausbeutung. Indem sie ihrem Gewerbe nachgehen, tragen sie beständig zur Festigung der europäischen Macht bei.¹⁹ Doch dient das Vermessen in den *Grünen Bändchen* nicht nur dem kolonialen Landerwerb. Noch entscheidender für Kafkas Roman ist, dass das Vermessen überdies zwei wichtige ästhetische Merkmale hat. Ästhetik und Politik, so war die These Edward Saids, waren im Kolonialdiskurs stets miteinander verflochten. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass dies auch bei Kafka der Fall ist.²⁰

Kolonialästhetik I: das Geschäft der Selbstfindung

Das erste dieser beiden ästhetischen Merkmale ist der typische Handlungsentwurf, den ich als »Geschäft der Selbstfindung« bezeichnen möchte. Dieses »Geschäft«, das finanziellen Gewinn mit psychologischer Stabilisierung verbindet, wird vor allem in jenen drei Bänden von Oskar Weber zum Thema, die Kafka 1922 so besonders zu lieben behauptete: im bereits erwähnten *Zuckerbaron* und den *Briefen eines Kaffeepflanzers* und in einem dritten Buch mit dem Titel *Der Bananenkönig: Was der Nachkomme eines verkauften Hessen in Amerika schuf*.²¹ Jedes dieser Bücher handelt von der Geschichte eines mittellosen Deutschen, der in ein fernes Land reist und nach verschiedenen dramatischen Ereignissen – Bränden, Vulkanausbrüchen, Revolutionen – zu Reichtum und persönlicher Erfüllung gelangt. In allen drei Fällen verbindet sich wirtschaftlicher Erfolg mit der bildungsromanhaften Selbstfindung des Protagonisten. Diese Kombination von Kapitalgewinn und psychologischer Entwicklung ist ein Standardmotiv im Kolonialdiskurs. Wie Said bemerkt, waren Orientreisende im 19. Jahrhundert oft mehr daran interessiert, sich selbst neu zu erfinden als an dem, was es in der Fremde zu sehen gab.²² Ebenso decken Richard Hamann und Jost Hermand einen psychowirtschaftlichen Nexus der Jahrhundertwende auf, den sie als »Imperialismus der Seele« bezeichnen.²³ Um es mit Hermann Graf Keyserling zu sagen: »Der kürzeste Weg zu sich selbst führt um die Welt herum«.²⁴

Dieses narrative Unternehmen der Selbstfindung lässt sich, wie der Zuckerbaron bald feststellt, am besten in einer leeren, fremden Landschaft vollziehen,

an einem »negativen Topos«, wie ich ausführen werde, einem Ort, der vornehmlich durch das definiert wird, was er eben nicht ist. So bemerkt der zukünftige Zuckerbaron zu Beginn seiner Erzählung, dass er Südamerika vor allem darum wählt, weil es *nicht* New York ist: »Soll ich nach New York gehen, wie so mancher Exleutnant vor mir und dort mit Tellerwaschen und Ähnlichem eine neue fragwürdige Laufbahn beginnen, oder soll ich [...] nach Südamerika fahren?«²⁵ Auf vergleichbare Weise konstruiert Kafka zehn Jahre vor der Niederschrift des *Schlosses* Russland als negative, leere Landschaft für Georg Bendemanns »russischen Freund« in *Das Urteil*. Für Kafka ist Russland wie Südamerika für den Zuckerbaron: Ein Raum, der noch nicht von reisenden, europäischen Vorfahren überdeterminiert ist. Diese diskursive Leere ist für den zukünftigen Zuckerbaron darum so wichtig, wie auch für den russischen Freund, weil er sich gänzlich neu entwerfen möchte.²⁶ Gleich den früheren Orientbesuchern, die Said beschreibt, stellt sich Weber diese fremde Welt als eine wieder beschreibbare Schiefertafel vor oder, um eine andere Metapher zu benutzen, als schmucklose Bühne, auf der er seine Selbstgestaltung zu vollziehen gedenkt.²⁷

Bemerkenswert ist, dass sich dieses Unternehmen der Selbstfindung im *Zuckerbaron*, aber auch andernorts in den *Grünen Bändchen*, im Akt des Vermessens zu verwirklichen scheint. Nachdem der zukünftige Baron im Dienste der Regierung vermessen hat, vermisst er schließlich seinen eigenen umfangreichen Besitz; aus dem negativen Topos wird ein Ort der Selbstbestimmung. Als Vermesser legt der Baron seinen Raum neuer und privater Herrschaft fest, für die Einheimischen ist er hiernach »El Varon«.²⁸ Der Held in Webers *Briefen eines Kaffeeplanzers* macht es nicht anders; nachdem er genügend Geld verdient hat, um sich ein Gut leisten zu können, heuert er einen Vermesser an. Nach dessen Bestimmung des Territoriums schließlich steigt der Protagonist zum Gutsbesitzer auf, der einheimische Arbeiter auf seiner Plantage beschäftigen kann. Als Gutsherr eignet er sich die Perspektive kolonialer Herrschaft an: Seine Arbeiter behält er jederzeit im Auge, er verfügt über eine Panoptik, die ihm die größte Kontrolle über sie gewährt, die seine Machtposition festigt. Politische und visuelle Macht decken sich hier, wie der Kaffeeplanzer behauptet: »Das Auge des Herrn macht die Kühe fett«.²⁹

Kolonialästhetik II: »Monarch of all I survey«

Im heutigen englischen Sprachgebrauch bezeichnet das Wort »to survey«, vermessen, auch das Herabschauen von oben (sur+videre = über-sehen). Diese Doppelbedeutung von Messen und Überblicken, die sich durch die *Grünen Bändchen* hindurchzieht, führt zum zweiten bedeutenden ästhetischen Merkmal in den Schaffstein-Büchern: der Perspektive. Wie das narrative Geschäft der Selbstfindung bringt die Perspektive das Vermessen in direkten Zusammenhang mit Macht. Die Schaffsteinschen Vermesser erhalten ausnahmslos

eine gute Aussicht auf die Landschaft, die sie durchqueren, und diese überlegene Perspektive entspricht ihrer Autorität über die Einheimischen. Ähnlich wie Hermann Hesse auf dem *Pedrotagalla* und andere zeitgenössische Reisende in Asien, Südamerika und Afrika, versuchen die Helden der *Grünen Bändchen* immer wieder, höhere Lagen zu erreichen.³⁰ Diese Perspektive – Mary Louise Pratt nennt sie »Monarch-of-All-I-Survey« – entspricht dem Geschäft der Selbstfindung: Zu Beginn ist der bedauernswerte, europäische Reisende visuell, psychologisch und wirtschaftlich verloren, seine persönliche und professionelle Identität erreicht er erst in der Fremde. Dann aber hat er eine einzigartige Sicht von oben, in der sich sowohl sein finanzieller Erfolg als auch seine Selbstfindung bestätigen.

Der Held der *Briefe eines Kaffeepflanzers* erwirbt eine 800 Meter über dem Meeresspiegel gelegene südamerikanische Plantage. Die Höhenlage verschafft ihm eine wunderbare Aussicht und ein geradezu göttliches Selbstgefühl. Er wähnt sich »im Himmel« und genießt eine seltene, deutliche Sicht auf einen angrenzenden Gebirgszug.³¹ Ebenso im *Hinterlande von Deutsch-Ostafrika* von 1910: Hier steigert der Held sein Selbstgefühl auf einer Bergtour. Einmal auf dem Gipfel angelangt, überblickt er eine »überwältigend[e]« Landschaft, eine »unbeschreibliche[] Großartigkeit«.³² Die Verbindung zwischen dieser visuellen Entdeckung und der Konsolidierung von Macht im Protagonisten wird noch durch die Skizze verstärkt, die die Beschreibung begleitet (Abb.). Hier steht der furchtlose Abenteurer am Rande des Vorgebirges und sieht durch sein Fernglas; seine verängstigten Diener kauern indessen weit entfernt. Der Abenteurer ist das einzige, technologisch vermittelte Auge – und somit auch der unbestrittene Profiteur. Er ist da, um zu sehen, nicht um gesehen zu werden. Während sein gesamter Körper mit Kleidung bedeckt ist, sind die zusammenkauernenden Diener nahezu nackt. Am Ende ist der Erzähler nur für uns, seine Leser sichtbar. Wir Leser bewahren eine Perspektive, die sogar noch umfassender ist als die seine, da *wir ihn* sehen. Wie ich im Schlussteil darlegen werde, macht uns diese Leser-Position zu den mächtigsten, paradoxerweise aber auch zu den kümmerlichsten Figuren in dieser kolonialen Erzählung. Die Fähigkeit des Reisenden, zu sehen ohne gesehen zu werden, gibt ihm sowohl über das fremde Andere als auch über die fremde Landschaft Macht. Pratt zufolge ist das Gefühl visueller Kontrolle oftmals mit der Fähigkeit verknüpft, fremde Landschaften in Gemälde zu verwandeln, die den Reisenden jedoch niemals mit einbeziehen dürfen, wenn sie ihn ermächtigen sollen. Bezeichnend für diese ästhetisierende Szene visueller Souveränität ist auch ihre besonders dichte Beschreibung, das Übermaß von Adjektiven und ein breites Farbenspektrum, wie anhand des folgenden Beispiels aus einem von Schaffsteins *Grünen Bändchen* ersichtlich.³³ Der deutsche Erzähler in Max Wiederholds *Der Panamakanal* aus dem Jahre 1913 beschreibt sein Abenteuer: eine aufregende Reise im Jahr 1917 durch den noch neuen und relativ unerprobten Kanal, die in der Sicht auf den Pazifischen Ozean gipfelt. Wie im 20.

Jahrhundert üblich, ist der Schauplatz, von welchem aus der Europäer seinen Blick gleiten lässt, künstlich erhöht; ein Hotelbalkon ersetzt den traditionellen Berggipfel.³⁴

Das *Grün* der nahen Berge und das *Blau* des fernen Gebirgs sind zum *Purpur* geworden, das allmählich ins *Violette* übergeht und sich schließlich in ein kaum mehr wahrnehmbares *Grau* verwandelt. Eine in *Rot* und *Gold* erstrahlende Wolke, die auf dem Berge am Meere lagert, schickt der Menschheit den letzten Gruß der inzwischen im Meere versunkenen Sonne. Ehe die Nacht mit ihren *schwarzen* Schatten sich über der Erde lagert, überzieht den Himmel noch einmal ein *mattes Grün*, das von einem Schimmer, von *zartem Rosa* umflossen ist. Dann ist es Nacht.³⁵



Abb. Zeichnung aus *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*

In impressionistischer Farbgestaltung wird die Landschaft zu einem Gemälde ästhetisiert – und dies hilft dem Erzähler auch bei seiner Selbstfindung. Er verwandelt sein Umfeld in ein gerahmtes Kunstwerk. Darüber hinaus hilft diese dichte Beschreibung bei der Kaschierung des zentralen Widerspruchs im Prozess der Selbstfindung des Erzählers, indem der Leser überfordert wird. Wie bereits der komplett bekleidete Held mit Fernglas in *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*, beschreibt der Erzähler alles, außer sich selbst und seinen Standpunkt. Er ist der verborgene Schöpfer einer Landschaft, die ausschließlich durch sein allmächtiges, aber unsichtbares Auge definiert wird. Paradoxerweise löscht er sich somit selbst aus, während er das Gemälde kreiert, das ihn eigentlich bestätigen und definieren soll. Vergleichbar ist dieses Ver-

fahren mit der Bildlogik kolonialer Postkarten aus dem Orient: Auch hier entdeckt sich der Betrachter selbst, indem er eine Landschaft erzeugt, die ihn nicht mit einbeziehen kann, weil sie das vollkommen Andere bleiben muss.³⁶ Mein letztes Beispiel eines reisenden Europäers, der sich selbst auslöschend eine umfassende Aussicht konstruiert, ist für die folgende Auseinandersetzung mit Kafkas *Schloß* am wichtigsten. Eine Passage aus dem *Zuckerbaron* veranschaulicht die Übereinstimmung von Selbstfindung und »monarchischer« Sicht (und ästhetischer Dichte) besonders deutlich. Der Held, anfangs wirtschaftlich und privat niedergeschlagen, fährt auf dem Unterdeck eines Schiffes nach Südamerika. Seiner persönlichen Orientierungslosigkeit entspricht die fünf Wochen währende Unfähigkeit, eine Übersicht auf den Atlantischen Ozean zu gewinnen. In direktem Gegensatz zu dieser Dramatisierung visueller Verarmung präsentieren die letzten Absätze des *Zuckerbarons*, also Passagen jenes Kapitels, das für Kafka »die Hauptsache« war, einen inzwischen wohlhabenden und selbstbewussten Baron, der hoch über seinem eigenen Gut steht. Er überblickt denselben Ozean, den er einst nur auf Augenhöhe sah. Der Ozean bildet nunmehr einen ästhetisch ansprechenden Hintergrund für all seine ungeheuren Besitzungen:

Mehr als fünfzehnhundert Meter bin ich hier schon über dem Meeresspiegel, der in der Ferne als breites, silbernes Band zu mir herüber glänzt. Und zwischen diesem und meinem Standpunkt sehe ich ein ewiggrünes Meer von Busch und Baum, in das die weißen Gebäude meiner Besitzungen mit ihren hellgrauen, glänzenden Wellblechdächern die hellgrünen quadratischen Flecke der Zuckerrohr- und Maisfelder, die dunkleren, matten Weiden, die kleinen Hütten der Arbeiter mit ihren braunen Strohdächern wie Spielzeuge eingebettet liegen. Fast einen Dreiviertelkreis umfaßt der Fernblick von diesem einen Punkte aus [...].

[A]ls ich bei einer Nachvermessung meines Landes diesen Platz zufällig kennen gelernt hatte, [...] hatte ich [...] zehn tüchtige Männer mit Äxten und Machetes hierher mitgenommen und ihnen diejenigen Bäume einzeln bezeichnet, die sie fällen sollten, damit die Aussicht ganz frei würde. [...] in jedem Jahre muß ich mir den [...] Luxus leisten, den Pfad und das kleine Plateau von der Vegetation wieder reinigen zu lassen, die im Laufe des Jahres neu aufgeschossen ist und die Aussicht verhindert [...].³⁷

Expliziter könnte die Verbindung zwischen umfassender Aussicht und Macht nicht sein. Der Erzähler ästhetisiert einen Bereich, der eindeutig ihm gehört: seine »Besitzungen«. Stilistisch auffällig ist wiederum, dass kaum ein Nomen unmodifiziert bleibt: Steht die Dichte seiner Felder für den Gewinn eines finanziellen Wohls, suggeriert die Beschreibung zugleich einen psychologischen Reichtum.

Das psychologische Geschäft des Barons ist auch ein wirtschaftliches. Seine Position ist offenkundig von Vorstellungen des Landbesitzes und der Klasse aus dem 18. und 19. Jahrhundert geprägt. Als Besitzer, Maler und Beobachter

der Landschaft erzielt er anhand von Distanz und Reserviertheit einen Profit, ähnlich wie der »Herr« in Hegels *Phänomenologie des Geistes*. Um Hegels Terminologie zu benutzen, »bearbeitet« nicht der Baron die Objekte dieser Welt, sondern seine Arbeiter tun es. Indem er die Nähe zu den Objekten und ihrem bedrohlichen Anderssein vermeidet, kann er sie als »reine Negation« genießen.³⁸ Seine Bäume beispielsweise markiert der Baron lediglich; die Diener fällen sie. Durch die »Vermittlung« seiner Diener kann der Baron »mit [dem Ding] fertig werden« und sich auf diese Weise »im Genusse [...] befriedigen«.³⁹ John Barrell assoziiert Hegels Vorstellung eines reinen Genusses aus aristokratischer Distanz mit dem »gentleman of landed property« mit demjenigen also, der ausreichend Freizeit und Geld besitzt, um die sozio-politische Landschaft zu untersuchen (da ihn sein Mietseinkommen angeblich vom Interesse der Arbeitswelt befreit).⁴⁰ Der erhöhte Aussichtspunkt dieses Mannes markiere auch seine Klassenautorität, da er die Gesellschaft in Subjekte und Objekte aufteilen kann: »into those qualified to observe and those qualified only to be the objects of others' observation«.⁴¹ Dieses sozio-politische Privileg ist zugleich eine ästhetische Lizenz, da die Übersicht des Gentlemans auch die *Art und Weise* bestimmt, mit der die Gesellschaft betrachtet wird. Er gestaltet die Gesellschaft von seinem überlegenen Standpunkt aus wie ein Landschaftsgemälde. Wie den Helden Schaffsteins schließlich gelingt es dem Gentleman/Betrachter/Maler, sich selber fern zu halten, sozusagen eine Position außerhalb der Landschaft einzunehmen.⁴²

Der Baron führt eben einen solchen Akt der Distanznahme aus. Mit Nietzsche gesprochen, erlangt der Baron ein »Pathos der Distanz«, er übersieht die Welt unter sich »aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden Kaste auf Unterthänige und Werkzeuge«.⁴³ In seiner *Genealogie der Moral* (1887) vergleicht Nietzsche diese Art von Pathos mit einer Sicht von oben: mit »einer höheren herrschenden Art im Verhältnis zu einer niederen Art, zu einem ›Unten‹«.⁴⁴ Das Ziel dieser Distanzierung sind »immer höhere« und »umfänglichere Zustände«.⁴⁵ Genau dies beansprucht auch der Baron für sich. Er organisiert sämtliche Objekte auf seinem Gut wie eine »Spielzeug«-Sammlung, gleichzeitig festigt er sein Selbst durch eine einzigartige und exemplarische Übersicht. Nun, da sein Geschäft der persönlichen und professionellen Entdeckung abgeschlossen ist, kann der Baron in den Schlusssätzen seine Bereitschaft kundtun, an genau diesem Flecken zu sterben. Seine Abwesenheit vom Gemälde entwickelt sich zu seiner Abwesenheit im Leben.⁴⁶

K.s verfehltes Geschäft der Selbstfindung

Ob Kafka nun die »Vorschrift« aus dem *Zuckerbaron* im Sinn hatte, als er seinen eigenen Landvermesser erfand, oder nicht, er war mit der historischen Konstruktion des Vermessers in den Schaffstein-Büchern und andernorts vertraut, darüber hinaus aber mit der diskursiven Beziehung zwischen »vermes-

sen« und der Identitätskonstruktion. Wie vielfach bemerkt wurde, ist das Hauptziel von Kafkas Landvermesser eine eigene Identität; in den methodisch unterschiedlichsten Lesarten wurde K.s Kampf mit dem Schloss als Identitätssuche dargestellt.⁴⁷ Ich hingegen möchte die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise lenken, in der dies geschieht: K.s Erzählung seiner Selbstfindung wird maßgeblich durch die Tradition der Reiseliteratur bestimmt. Suids Vergleich des Orients mit einer leeren Schiefertafel, auf der die Reisenden des 19. Jahrhunderts ihr Selbst entwerfen, scheint mir auf K.s namenloses Schlossdorf mit seinen Gasthöfen, Schulen, Häusern und Gassen übertragbar zu sein. Lediglich an einer Stelle des Romans werden »reale« Orte genannt; K.s Liebhaberin Frieda erwähnt ihren Wunsch, nach »Spanien« oder »Südfrankreich« zu gehen und überrascht damit sowohl den Leser als auch K. (Vgl. S 215) Denn die beiden namentlich genannten Orte sind die Ausnahme in der ansonsten strikt unspezifischen Struktur des Textes. Sie bestätigen somit aber auch: das Dorf ist ein negativer Topos *par excellence*.

Die Neutralität des Dorfes scheint einerseits K.s Geschäft der Selbstfindung zu ermöglichen, andererseits aber vereitelt eben diese Leere seinen entsprechenden Wunsch, das Dorf zu ordnen und seine Position darin zu bestimmen. Wie viele moderne Reisende, möchte K. bedeutsame Muster in seiner fremden Welt finden. Als Vermesser sehnt er sich danach, diese Welt zu kartographieren und ihre »Zeichen« so zu organisieren, dass sie entziffert werden können. Doch der Zeichenmangel dieses Dorfes erschwert seine Aufgabe. Eben jene Negativität, einerseits ideale Voraussetzung für die Selbst-Neugestaltung, macht es andererseits nahezu unmöglich, es als eigenständigen, semiotischen »Text« zu organisieren und darzustellen. K.s Dorf kann weder eingerahmt noch vermessen werden. Wie er kurz nach seiner Ankunft verstört bemerkt, erstrecken sich die nahezu identischen kleinen Häuschen des Dorfes unendlich, soweit das Auge reicht. Das Dorf scheint kein Ende zu haben. (Vgl. S 21)

Tim Mitchell beschreibt die Wahrnehmung von fremden Städten ganz ähnlich: Dem europäischen Reisenden des 19. Jahrhunderts ist es kaum möglich, die orientalische Stadt zu ordnen, er kann sie nie adäquat »ästhetisieren«, aus diesem Grund sie frustrierenderweise auch nie ausreichend von sich selber trennen. Er verliert sich in der Fremdheit.⁴⁸ Genau dies scheint auch K. im geographisch unerschließbaren Schlossdorf zu erleben. Der Ton der traditionellen Reiseerzählung des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich also nicht wesentlich von jenem der literarischen Moderne Kafkas. Der Wunsch nach Eingrenzung und Organisation ist derselbe, aber auch die Frustration dieser Absichten. Allerdings scheint sich Kafka nicht nur zu weigern, das Dorf zu kartographieren, seinem Leser ein übersichtliches Bild dieser Topographie zu zeichnen, auch sein Held K. akzeptiert letztendlich dieses Chaos. K. richtet sich in einem visuellen Chaos ein, und dies hätte der Reisende des 19. Jahrhunderts niemals zulassen können. Mitchell zufolge gab der typische Reisende keineswegs seinen Versuch auf, die verwirrenden Eindrücke fremder Städte doch noch zu

organisieren, er fertigte Skizzen und Karten an. Tatsächlich hegt auch K. zu Beginn des Romans noch ähnliche Wünsche, auch er scheint sich nach einer visuellen Herrschaft zu sehnen, möchte die Schlossgebiete messen, organisieren und kartographieren. Gerhard Kurz zufolge sehnt sich K. danach, einen Moment visueller Überlegenheit aus seiner selten in Erinnerung gerufenen Kindheit zu wiederholen.⁴⁹ Denn kurz nachdem er vergeblich versucht, zum ersten und letzten Male den Schlossberg zu erklimmen, lässt K. eine Szene wieder aufleben, in der er als Kind auf eine hohe Mauer in seinem Heimatdorf stieg:

An einem Vormittag – der stille leere Platz war von Licht überflutet, wann hatte K. ihn je, früher oder später, so gesehen? – gelang es ihm überraschend leicht; an einer Stelle wo er schon oft abgewiesen worden war, erkletterte er, eine kleine Fahne zwischen den Zähnen, die Mauer im ersten Anlauf. Noch rieselte Geröll unter ihm ab, schon war er oben. Er rammte die Fahne ein, der Wind spannte das Tuch, er blickte hinunter und in die Runde, auch über die Schulter hinweg auf die in der Erde versinkenden Kreuze, niemand war jetzt und hier größer als er. (S 49f.)

Diese Szene scheint K. als Erwachsener am Schloss wiederholen zu wollen. K.s Wunsch, den Tod zu überwinden (er »versenkt« symbolisch die Friedhofskreuze), steht offenbar in direktem Zusammenhang mit seiner narzisstischen Sehnsucht nach der Konstruktion eines omnipotenten Selbst. K. malt sich aus, dass seine Identität bestehen bleiben wird, solange er das Andere (die Toten und sogar den Tod selbst) visuell eindämmen und kontrollieren kann. An diesem extrem hellen Tag (der eine gute Sicht verspricht), erklettert er die Mauer und stellt die großwahn sinnige Behauptung auf, niemand sei »größer als er«.

Hätte K. diese Szene der Herrschaft im Schlossdorf wiederholen können, sein Geschäft der Selbstfindung wäre vielleicht erfolgreich gewesen.⁵⁰ Wenn K. es bei seinem ersten Versuch bis zum Gipfel des Schlossbergs geschafft hätte, wäre er möglicherweise (wie er später sinniert) gleich als Schlossvermesser akzeptiert worden, er hätte das Gefühl persönlicher und professioneller Identität erlangt. Gemessen an den Normen des Bildungsromans, hätte K.s Suche (und Kafkas Roman) hier enden können. Doch weder erklimmt K. den Berg, noch konfrontiert er die Autoritäten in Bezug auf seine vermeintliche Berufung. Und sein narratives Geschäft bringt er bekanntlich auch nicht zu Ende. Bemerkenswert ist, dass diese Versäumnisse mit der fehlenden Übersicht des »Herrn Landvermessers« zusammen hängen. Im ersten Absatz des Romans erfahren wir von der Dunkelheit des Dorfes, dem ewigen Schnee und der Obskurität des Schlosses. Im Laufe des Kapitels bleibt K. der Wunsch nach einer klaren Sicht weiterhin verwehrt, doch dieses Mal nicht durch Finsternis und Nebel, sondern eher durch seinen relativ niederen Standpunkt: »Hier reichte der Schnee bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder

auf dem niedrigen Dach, aber oben auf dem Berg ragte alles frei und leicht empor, *wenigstens schien es so von hier aus*. (S 17; Herv. J. Z.) Da K. »hier« ist, also unten auf dem niederen Grund, bleibt seine Sicht unklar. Alles, was K. von seinem kümmerlichen Standpunkt aus sieht und weiß, ist lediglich »Schein« und muss daher hinterfragt werden.

Der Sicht des Landvermessers von unten entgegengesetzt ist die monarchische Perspektive Klamms, einem hochrangigen Schlossfunktionär, der außerdem K.s unmittelbarer Vorgesetzter ist. Wie man aus K.s erstem Gespräch mit der Wirtin des Wirtshauses zur Brücke erfährt, besitzt Klamm den Standpunkt eines »Adlers«, K. hingegen sieht die Welt als »Blindschleiche«.⁵¹ Der Gegensatz könnte größer nicht sein: die Blindschleiche sieht die Welt von unten und wird aufgrund ihrer kleinen Augen allgemein für blind gehalten. Klamms Adler jedoch ist visuell so mächtig, dass er schon beinahe allsehend ist (wie Webers Kaffeepflanzer). Ihm kann man nichts verheimlichen. (Vgl. S 182) K. wird sich dieses beklagenswerten Zustands in jenem Kapitel bewusst, das der Schlüsselszene »Warten auf Klamm« folgt, nach der sich K. schließlich damit abzufinden scheint, Klamm niemals zu Gesicht zu bekommen. Im Gefolge dieser Beckettischen Wartezeit, in der K. vergeblich versucht, einen Blick auf Klamm zu werfen, akzeptiert er schließlich die Tatsache, dass allein Klamm die Macht besitzt, alles Mögliche zu sehen:

[E]inmal hatte die Wirtin Klamm mit einem Adler verglichen und das war K. lächerlich erschienen, jetzt aber nicht mehr, er dachte an seine Ferne, an seine uneinnehmbare Wohnung, [...] an seinen herabdringenden Blick, der sich niemals nachweisen, niemals widerlegen ließ, an seine von K.'s Tiefe her unzerstörbaren Kreise, die er oben nach unverständlichen Gesetzen zog, nur für Augenblicke sichtbar – das alles war Klamm und dem Adler gemeinsam. (S 183)

Hier akzeptiert K. den unvorteilhaften Vergleich zwischen sich und Klamm. Klamm ist oben, K. unten (»K.s Tiefe«). Klamm ist nur für Augenblicke sichtbar; K., wie die Einheimischen in Mecklenburgs *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*, ist stets sichtbar und daher verletzlich. Klamm ist der Sehende, K. der Gesehene. K. ist der gescheiterte Vermesser, Klamm ist für K. das imperialistische, sehende Subjekt. Kafkas sichere Kenntnis des Symbolgehalts des Adlers als offizielles Wahrzeichen für das österreichisch-ungarische Reich verleiht dieser Verbindung zudem historische Bedeutung.⁵²

Aus dieser visuellen Konstellation kann man folgende Schlussfolgerung ziehen: Falls Kafka *Das Schloß* im Hinblick auf die diskursiven Konstruktionen des Vermessers schrieb, gleicht sein K. eher einer Karikatur dieses Standardvermessers. Während erfolgreiche Vermesser wie der Zuckerbaron sich selbst und ihre Macht bekräftigen, indem sie die Welt von einem Berggipfel aus betrachteten, kriecht K. im Dorf matsch herum. Wie für die Blindschleiche, die nach ihren kleinen, kurzsichtigen Augen benannt ist, besteht die Welt für K.

aus bedrohlichen, überlebensgroßen Figuren, die sich ihm ständig nähern oder abrupt aus den Ecken unbelichteter Räume auftauchen. Weil K. im Verlauf des Romans visuell zu keinerlei höheren Lagen gelangt, kann er das Dorf nie ausreichend als Ansicht organisieren, kann es niemals eingrenzen oder kartographieren. Daher bleibt er unerbittlich *innerhalb* dessen, was er zu messen und zu beschreiben versucht. Er ist kein deutliches Subjekt, der Held einer Erzählung der Selbstfindung, der die Objekte mit gewisser Distanz beobachtet, sondern ein Subjekt, das auch ein Objekt unter Objekten ist. Da er Teil des Bereichs ist, den er zu vermessen sucht, beginnt K. zu begreifen, dass er Subjekt und Objekt zugleich ist.

Vor dem skizzierten kulturhistorischen Hintergrund könnte man argumentieren, dass das Schloss einer kolonialen Macht entspricht.⁵³ Brod behauptete 1958 erstmals, dass Kafkas Schloss einem österreichischen imperialen Außenposten aus dem 19. Jahrhundert nachgebildet sei. Um diese historische Lesart zu stützen, könnte man auf drei zentrale Merkmale hinweisen, die Kafkas Schloss mit der kolonialen Tradition in Verbindung setzen: eine überproduktive Bürokratie, eine allgegenwärtige Gefahr von Gewalt und ein unangefochtenes *droit du seigneur*, wonach die Frauen des Dorfes den männlichen Schlossbeamten ausgeliefert sind. Obwohl das Schloss keine schlichte Metapher für ein imperialistisches Reich ist, so trägt es doch bestimmte imperialistische Züge. Aber dem Schloss fehlt, was neben einem aufwendigen Bürokratieapparat am deutlichsten eine Imperialmacht ausmacht: eine Armee. Das Schloss hat weder Soldaten, noch ist es in gebietliche Angriffe verwickelt.⁵⁴

Wichtiger aber als die Frage nach der realen Vorlage für Kafkas Schlossbild scheint mir seine generelle Auseinandersetzung mit imperialer Rhetorik zu sein. Kafka deckt die feinen Mechanismen auf, die unsere modernen Sichtweisen von Imperium, Eroberung und Herrschaft geprägt haben. Es ist kein Zufall, dass Klammer als Adler (mit scharfen Augen) bezeichnet wird, denn Klammer ist ebenso des Sehens mächtig wie seine Sekretäre, die ihm als zusätzliche Augen dienen. Im wahrsten Sinne einer allsehenden, imperialen Bürokratie schreiben Momus und andere Sekretäre alles auf, was sie sehen, geben ihre Berichte an Klammer weiter und vervielfachen somit den scheinbaren Effekt seiner Sehkraft. (Vgl. S 179-183) Wenn Kafkas Schloss ein imperialer Außenposten ist, dann weil er diese höchst visuelle Form von Herrschaft praktiziert.

Kein Wunder also, dass K. im Laufe des Romans noch an Sehkraft verliert.⁵⁵ Nach dem ersten Kapitel versucht K. nicht mehr, den Schlossberg hinaufzusteigen oder selbst das Schloss vom Dorf aus zu betrachten, selbst den höchsten Schlossbeamten Klammer will er nicht mehr erspähen. Seiner Kapitulation im visuellen Machtspiel entspricht K.s Akzeptanz eines extrem beschränkten perspektivischen Rahmens. Er verbringt die letzten Kapitel eingeschlossen in Innenräumen (Barnabas' Haus, der Herrenhof, Bürgels Schlafzimmer) und darüber hinaus in einer textuellen Leere, die durch Kafkas zunehmenden

Gebrauch von beschreibungsfreien Monologen geschaffen wird. In den späteren, monologischen Szenen mit Olga, Pepi und Bürgel macht K. wenig Gebrauch von seinen einst angestrengten Augen. Wenn er überhaupt etwas sieht, so sieht er es myopisch, wie beispielsweise den nackten Fuß des Schloss-Sekretärs Bürgel.

Die vorletzte Szene des Romans mit der Wirtin des Herrenhofs ist hierfür beispielhaft. K. stiert auf ihr Kleid und schaut dann in einen riesigen, tiefen, mit Kleidern gefüllten Kleiderschrank. Seine Sicht konzentriert sich auf das dunkle Innere, er untersucht die Kleidungsstücke, deren verschiedene Farben ihm auffallen. In der Schlusszene wird K. von Gerstäcker durch die »Finsternis« in ein Zimmer geführt, das »nur vom Herdfeuer matt beleuchtet [war] und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in einer Nische gebeugt unter den dort vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buche las«. (S 495) Die zunehmende Dunkelheit und Kurzsichtigkeit auf den letzten Seiten des Romans lassen auf ein ungeschriebenes Ende schließen, das zu noch »mehr Finsternis« hätte führen können: zum Ende eines durch und durch modernen Buches, und zur letztendlichen Beseitigung der Sehkraft durch den Tod. Am Ende des vorhandenen Textes hat K. den Wunsch des reisenden Vermessers nach subjektiver Distanz und visueller Kontrolle aufgegeben; stattdessen beginnt er sich unter den Objekten seiner Welt aufzulösen. Er versucht nicht länger, das Andere einzurahmen, indem er die Kirchenmauer oder den Schlossberg erklimmt. Vielmehr arbeitet er sich mehr und mehr in die Dorfwelt ein, deren alte und zerlumpte Kleidung K.s eigenen Zerfall bedeutet.⁵⁶

Die Politik des Versagens

Es ist aufschlussreich, dieses makabere, myopische Ende mit jenem letzten Kapitel des *Zuckerbarons* zu vergleichen, das für Kafka die »Hauptsache« war. In scharfem Kontrast zum kurzsichtigen K. sitzt der souveräne Weber am Rande eines Bergvorsprungs und genießt eine umfassende Aussicht. Er überblickt seine weiten Besitzungen und denkt am Ende über seinen eigenen Tod nach:

Hier im Schutze des Baumes will ich schlafen. Kein Mensch wird mich stören; auch nicht der Sturm, der zu Anfang der Trockenzeit nächtens vom Gebirge herunter braust und der mir einst in einer Nacht meine Kaffeepflanzung und damit meine schönste Hoffnung zerstört hat. Bei Tage aber wird mir die Sonne jahraus, jahrein scheinen, und Tag für Tag, das ganze Jahr, wird mir ein kleiner unscheinbarer Vogel sein kurzes, wunderbar feines Lied singen, das mir unter der mächtigen Wölbung der Baumriesen und bei der allgemeinen Stille jenes Ortes wie kein anderer Gesang gefällt.⁵⁷

Der selbstbewusste Bestattungswunsch des Barons stellt genau jenen Moment im kolonialen Drama dar, der Kafka am meisten anzieht und abstößt. Es ist

der Augenblick ruhiger Endgültigkeit, den Kafkas verlassene Reisende niemals erreichen. Nach dem Tod Bendemanns in *Das Urteil* wird der russische Freund für immer im fiktionalen Limbo zurückgelassen, in Petersburg vergilbend und mittellos. Der kränkliche Stationsvorsteher aus dem Fragment *Erinnerung an die Kaldabahn* (1914) befindet sich ebenso auf ewig in *extremis* und sitzt auf der unvollendeten Strecke einer unvollendeten Geschichte fest. Im Gegensatz dazu kann der Zuckerbaron seine Erzählung vervollständigen und sogar verlangen, dass sie gelesen wird. Man könnte argumentieren, *Der Zuckerbaron* stelle eine Version von Kafkas eigenen Reiseromanen mit einem Happy End dar – nicht nur des *Schlusses*, sondern auch des *Verschollenen*: K. und Karl Roßmann erlangen beide gute berufliche Stellungen, entdecken ein Gefühl von Heimat und stellen zuverlässige Diener an (*nicht* K.s Gehilfen!), die sie hoch über ihren Gütern begraben, wenn sie sterben; dadurch vervollständigt Franz Kafka seine Romane. In seinem Nachwort zu *Das Schloß* stellt Max Brod die Behauptung auf, Kafka hätte ähnliche Schlusszenen geplant.⁵⁸ Warum aber hat er sie nie geschrieben?⁵⁹ Oder: Was könnte ein Schriftsteller mit einem gescheiterten Protagonisten zu gewinnen haben? Was gewinnt Kafka, wenn er seinem K. das heroische Ende versagt, wenn er ihm die monarchische Perspektive verwehrt?

Meine Antwort macht es erforderlich nochmals auf Kafkas Behauptung zurückzukommen, der *Zuckerbaron* fungiere als »Vorschrift«. Keineswegs sagt Kafka, dass der *Zuckerbaron* ein Quellentext für *Das Schloß* sei, vielmehr handle es sich um »eine Vorschrift meines Lebens«, um eine »Ideologie« im Sinne Althusser, könnte man sagen: eine linguistisch-kulturell-politische Vorschrift, die unser Leben zu lenken scheint (bis zu dem Punkt, an dem selbst Widerstandshandlungen vorgeschrieben zu sein scheinen).⁶⁰ In Kafkas *Fin de Siècle* beinhaltet diese Vorschrift diejenige, an die sich seine Onkel mütterlicherseits und Weber hielten. Sie bringt mit sich, dass man in ein weit entlegenes Land reist, in dem man sein Glück zu machen versucht und gleichzeitig ein solides Selbstgefühl findet. Wie viele junge Männer seiner Zeit fühlte sich Kafka stark zu dieser Handlung hingezogen. Er sehnte sich nach der Anteilnahme am Geschäft der Selbstfindung, samt seinem finanziellen Erfolg und seiner Betrachtung des Zuckerrohrs aus der Vogelperspektive. Ein Brief aus dem Jahr 1907 an Hedwig Weiler verleiht Kafkas Hoffnung Ausdruck, eines Tages »selbst auf den Sesseln sehr entfernter Länder einmal zu sitzen, aus den Bureaufenstern Zuckerrohrfelder oder mohammedanische Friedhöfe zu sehn«. (Br 49)

Doch Kafka reiste nicht in weit entfernte Länder – weil er selber sich der Handlung zu entziehen sucht. Das Verb, das Kafka benutzt, ist »entweichen«, und in diesem Sinne entweicht Kafka der Kolonialideologie, nicht umgekehrt. Er entweicht der ideologischen Vorschrift des *Zuckerbarons*, indem er paradoxerweise nirgendwohin geht: er taucht unter und schreibt, und was noch wichtiger ist, schreibt auf eine bestimmte Art und Weise. Als Schriftsteller

kann er dieser Vorschrift entweichen, indem er mit K. eine Figur kreiert, die am Geschäft der Selbstfindung scheitert, schließlich indem er die Form dieser Vorschrift unterminiert: die monarchische Perspektive und die entsprechende »Dichte« der Bedeutung. Da dies ebenfalls eine Flucht vor der Ideologie ist, entweicht Kafka außerdem im politischen Sinne: sowohl öffentlich, indem er sich der imperialen Ästhetik und Tradition widersetzt, als auch privat, indem er sich einem Lebensstil widersetzt, der ihm aufgedrängt zu werden scheint.

Kafka postkolonial?

Wenn der monarchische Blick und die Bedeutungs-dichte typisch sind für imperiale Erzählungen (wie in *Der Zuckerbaron* und anderen *Grünen Bändchen*), lässt das auch den Umkehrschluss zu? Ist Kafkas *Schloß* anti-kolonial, weil es einer aufgeblähten kolonialen Vorschrift entweicht? Deterritorialisiert es den imperialen Diskurs, ohne ihn direkt anzugreifen? Genau dies scheint die Lesart von Gilles Deleuze und Félix Guattari zu sein, denen zufolge der Inhalt des *Schlusses* seine formelle Subversion widerspiegeln würde. *Das Schloß* deterritorialisiere auf geradezu beispielhafte Weise, psychologisch und politisch: K. kommt im Dorf ohne Familie, Vergangenheit, ja selbst ohne Namen an; er scheint herausgerissen aus Tradition, Verlangen und Geschichte. Daher ist K., auf noch radikalere Weise als Josef K. aus *Der Prozeß*, »nichts als [deterritorialisertes] Verlangen.«⁶¹ Deleuze und Guattari kommen wiederholt auf Metaphern der Topographie und des Territoriums zurück, obwohl sie erstaunlich selten auf K.s Beruf verweisen. Die linguistische Nüchternheit von *Das Schloß* schafft in ihren Augen eine »neue Karte«, auf der K. eine »deterritorialisierend[e]« Strategie ausübt.⁶² Ihr Landvermesser ist anarchisch, Kafkas erfolgreiche »Flucht« aus der kolonialen Vorschrift scheint daher sowohl unter dem Aspekt der Form als auch des Inhalts stattzufinden. Selbst K.s traditionellen, nostalgischen Wünsche scheinen die territoriale Ordnung zu bedrohen. K. ist auf der Suche nach einem Zuhause, doch gleicht sie eher der nomadischen Suche nach einem Zufluchtsort als dem Verlangen nach dem, was der Zuckerbaron »zweite Heimat« nennt.⁶³ K. unterminiert jenen Binarismus von »Heimat« und »Ferne«, der dem Kolonialismus so sehr am Herzen liegt. Er verlobt sich bereits an seinem vierten Tag im Dorf und sehnt sich nach einem Zuhause für sich und seine Verlobte, findet zunächst jedoch lediglich ein enges Zimmer im Wirtshaus zur Brücke, später dann schläft er auf dem Boden des Schulgebäudes. Eine seiner ersten Handlungen im Zimmer des Wirtshauses ist, den Brief, der seine Berufung als Landvermesser anerkennt, über dem Bett, das er sich mit Frieda teilt, anzubringen; er markiert somit diesen vorübergehenden Raum als seinen eigenen. (S 43) Ihm wird jedoch beinahe umgehend mit der Zwangsräumung des Zimmers gedroht, so dass er bald zu gehen beschließt. Später verwandeln K. und Frieda das Klassenzimmer des Schulgebäudes in ein unheimliches Zuhause für ihre »Familie«: Stroh wird zu einem

Bett, ein Barren und eine Decke verwandeln sich in eine Trennwand, das Lehrerpult wird zum Esstisch (samt Tischdecke, Kaffeekanne, Blümchentasse, Sardinendose, Brot und Wurst). Deterritorialisierungen des öffentlichen Raums gibt es in Kafkas Werk zuhauf. Man denke nur an Josef K.s Pensions-Zuhause in *Der Prozeß*, an Gregor Samsas Hotels und sein vieltüriges Schlafzimmer in *Die Verwandlung*, an Karl Roßmanns Balkonunterkunft in *Der Verschollene*. Die Aufzüge im Hotel Okzidental des letzteren dienen darüber hinaus als Zuhause für die umherziehenden Aufzugführer: sie halten sich von früh bis spät in den Aufzügen auf, essen und lieben in ihnen, polieren stolz und (in Karls Fall) etwas neurotisch ihre Messingstangen.

In all diesen Fällen dienen flüchtige Räume als Zuhause und stellen zugleich eben jene Vorstellung eines »Zuhause« in Frage. In *Das Schloß* ist jedes Gebäude ein potentielles Zuhause und doch stets der Willkür ausgesetzt, mit der Vorstellung einer wahren Unterkunft haben sie nichts gemein. Ist Gregor Samsas Wohnung (und Schlafzimmersofa) eine »Wohnung« oder ein »Bau«?⁶⁴ Welche Bezeichnung passt auf das unterirdische Labyrinth in *Der Bau*? Oder auf den Laden des Erzählers in *Ein altes Blatt*, der von Nomaden umgeben ist? Kafkas Erzählungen unterminieren die Vorstellung der Heimeligkeit, Unterkunft gibt es überall und nirgends.⁶⁵

Kafkas Erzählungen greifen somit auch koloniale Binaritäten an, und dies muss Kafka, der deutsche Jude in Prag, natürlich vertraut gewesen sein. Aufgrund seiner besonderen nationalen Identität war er selber irgendwo zwischen der Position des Kolonialisten und des Kolonisierten. Das Prag der Vorkriegszeit war effektiv eine fremde, d.h. tschechische Stadt, die von einer kleinen deutschsprachigen Klasse beherrscht wurde, der auch Kafka angehörte. Doch Kafkas Beziehung zum tschechischsprachigen Prag war nicht nur die des österreichisch-ungarischen Kolonialisten. Seine Prager Herrscherklasse bestand zum Großteil aus Juden, und trotz der kulturellen und kommerziellen Macht dieser Gruppe hatte sie ihre eigene Geschichte des Kolonialisiertwerdens. Provinzielle Juden, wie Kafkas Vater (dessen Vater wiederum war ein koscherer Metzger im tschechischen Dorf Wossek), waren unter die Herrschaft der sich ostwärts ausbreitenden österreichisch-deutschen Kultur gekommen. Im Verlauf hatten sie viel ihrer jüdischen kulturellen Identität aufgegeben, die Kafka später bekanntlich wieder zu erlangen suchte. In diesem Sinne also war Kafka sowohl Kolonisierter als auch Kolonialist. Kafkas liminale Position innerhalb der Imperialwirtschaft erschwerte es, ihn nur unter den klassischen kolonialen Binaritäten zu verstehen, wie es J. A. Hobson und, in jüngerer Geschichte (und mit mehr Nuancen), Edward Said tun.⁶⁶ Kafka scheint *avant la lettre* theoretisch postkolonial zu sein.

Kafkas Tränen und sein »verlassener« kolonialer Leser

Doch kann man Kafka darum nicht einfach als Deterritorialisierer, als Post- oder gar Anti-Kolonialisten bezeichnen. Kafka war Zeitgenosse des Kolonialismus, und wie die meisten österreichisch-ungarischen Juden, unterstützte er das österreichisch-ungarische Reich während des Krieges, manchmal sogar mit ungewohnter Leidenschaft. So hält er seine »Traurigkeit über die österreichischen Niederlagen« (T 677) schriftlich fest, ärgert sich über die »sinnlose« Führung Österreichs nach den Verlusten 1914 in Serbien (T 710) und fühlt sich »unmittelbar am Krieg beteiligt«. (T 771) Gerade die territorial gefährdeten deutschen Juden aus Kafkas Prag – darauf hat Scott Spector hingewiesen – waren oft anti-liberal eingestellt, mitunter beschlossen sie, sich der deutschen Sprache zu bemächtigen und ihr Leben deutsch-national zu gestalten, um aufständische, tschechische Deterritorialisierungen zu blockieren.⁶⁷ In dieser Kultur territorialer Ängste sind Kafkas Aufzeichnungen in den Tagebüchern nicht gerade kritisch gegenüber dem Kolonialismus, ganz gleich wo er praktiziert wurde. Kafka war vom kühnen Abenteurer Napoleon besessen, nicht vom kolonialen Unterdrücker.⁶⁸ Auch tadelt Kafka nie die Brutalitäten, die im *Zuckerbaron* und jenen anderen *Grünen Bändchen* beschrieben wurden, die er zu lieben behauptete. Signifikant für seine unkritische Haltung ist eine Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1913, nach seiner Lektüre der nationalistischen und zeitweise rassistischen Erinnerungsschrift *Wir Jungen von 1870/71*, die die Gründungsgeschichte des deutschen Imperialismus und des Krieges zwischen Frankreich und Preußen schildert. Nachdem er *Wir Jungen* beendet hat – Band 32 der *Grünen Bändchen* und vom Mitherausgeber der Reihe, Hermann Schaffstein, verfasst – schreibt Kafka, er habe »von den Siegen und begeisterten Szenen mit unterdrücktem Schluchzen gelesen«. (T 615) Seine Flucht vor der Vorschrift war also keineswegs eindeutig. Kafka weigert sich zwar, an kolonialen Handlungen teilzunehmen, er reist nicht, wie sein Onkel, nach Panama und in den Kongo, auch kehrt er einige der traditionellen ästhetischen Strukturen dieser Handlungen um. Doch weil, wie Kafka genau wusste, Ideologie oft ihre eigene »Negativität« beinhaltet, kann er ihr auch nicht vollständig entkommen. Über sich und seine eigene Zeit schrieb Kafka einmal: Ich »habe das Negative meiner Zeit, die mir ja sehr nahe ist, die ich nie zu bekämpfen, sondern gewissermaßen zu vertreten das Recht habe, kräftig aufgenommen«. ⁶⁹ Das Negative seiner Zeit kräftig aufzunehmen, schafft keine Möglichkeit direkter »Bekämpf[ung]«. Vielmehr bedeutet es, dass die literarischen Fluchtformen des Schriftstellers notwendigerweise eng mit der Sache verknüpft bleiben, der er zu entweichen versucht.⁷⁰ Dieses Dilemma prägt Kafkas sämtliche Schriften und ihre generelle Struktur der Selbstanklage, des Gefangenseins und der Falschheit (des Richtenden und des Gerichteten, des Gefängniswärters und des Gefangenen). Doch am deutlichsten wird dieses Dilemma in jenen Texten Kafkas, die klare koloniale Hinweise beinhalten: in der *Strafkolonie*, in *Ein Bericht für eine Akademie*, und in *Das Schloß*. Einerseits

deckt Kafka brutale koloniale Apparate auf (die Foltermaschine der Strafkolonie, der Affenkäfig im *Bericht für eine Akademie*), andererseits ist jedoch das Opfer in beiden Fällen am Ende nicht länger das Opfer: die Maschine des Offiziers spießt *ihn* auf, nicht den inhaftierten Einheimischen, der entkommt; Rotpeter, der trainierte Affe, wird schließlich zum zigarrenkauenden, weintrinkenden Orator, der ein Schimpansen-Callgirl anstellt. Zudem entlehnt Kafka die Handlungen von Folter und Ausbeutung, die seine Erzählungen antreiben, jenen »begeisterten« Schaffstein-Erzählungen, denen sich seine Geschichten gleichzeitig widersetzen.

Selbst Kafkas Konzeption seines eigenen Schreibens ist nicht gänzlich frei von territorialisierenden Impulsen. Im *Brief an den Vater*, nur drei Jahre vor *Das Schloß* verfasst, ist sein Schreiben im übertragenen Sinne ein Versuch, dem kolonialen Vater Land zu entreißen. Den Vater vergleicht er mehrmals mit einer feindlichen, imperialen Existenz, beschuldigt ihn der »Tyrannei«, bezeichnet ihn als »König«, als Einmann-»Regierung« mit dem jungen Franz als »Sklassen«. Der Körper des Vaters sei selbst wie ein Reich, quer über die Erdkarte »hin ausgestreckt«. ⁷¹ Für Kafka kommen zum Leben nur jene »Gegenden in Betracht«, die noch nicht durch diesen Körper kolonialisiert, noch nicht von der Masse des Vaters bedeckt sind oder in »Reichweite« seiner imperialen Extremitäten liegen. ⁷² In diesen »nicht sehr trostreichen Gegenden« findet Kafkas Schreiben statt. ⁷³ Kafka stellt sich sein Schreiben topographisch vor: Er kommt mit Hilfe des Schreibens »ein Stück selbständig« vom Körper seines Vaters weg (der Vater liest die Bücher des Sohnes nicht) – selbst wenn die dadurch gewonnene Distanz nur der eines »Wurms« gleicht, der vor einem menschlichen Peiniger flieht. ⁷⁴ Das Schreiben ist somit die Stätte der literarisch-topographischen »Fluchtversuche« des Sohnes. ⁷⁵

Drei Jahre später, am 12. Juli 1922, mitten in seiner Arbeit am *Schloß*, behauptet Kafka in einem Brief an Brod, dass er anhand seines Schreibens ständig versuche, den geographischen Raum des Zuhauses ausfindig zu machen: »Ich bin von zuhause fort und muß immerfort nachhause schreiben, auch wenn alles Zuhause längst fortgeschwommen sein sollte in die Ewigkeit«. (Br 392) Kafka hatte sich bereits Jahre zuvor auf sein Schreiben unter topographischem Aspekt bezogen – als ob es nicht nur aus Wörtern auf einem Blatt Papier bestünde, sondern auch ein Ort sei, den er bewohnen könnte. Ähnlich den späteren Exilschriftstellern behauptet Kafka im April 1918 in einem weiteren Brief an Brod, sein Schreiben sei Heimat: mit Hilfe seines Schreibens kreierte er eine »Mondheimat«, und indem er das tue, bleibe er außerhalb der Reichweite des Vaters. (Br 241)

Wie verhält sich eine solch territoriale Geste zu Kafkas so genanntem deterritorialisierenden Stil? Signalisieren die verarmte Diktion und die vertrocknete Syntax, die schließlich auch in Kafkas Mondheimat und seinem persönlichen »Grenzland« auftauchen, eine Form von Neuterritorialisierung? (T 871) Macht sich Kafka den deterritorialisierenden Stil »zu Eigen«? Kafkas Lektüre des 18.

Bandes der *Grünen Bändchen* – *Förster Flecks Erzählung von seinen Schicksalen auf dem Zuge Napoleons nach Rußland und von seiner Gefangenschaft 1812-1814* – im Jahre 1915 hilft bei der Aufklärung dieses Widerspruchs. *Förster Fleck*, genau hundert Jahre nach dem Ereignis (auf dem Höhepunkt der imperialen Märsche Deutschlands und Österreichs selbst) veröffentlicht, beschreibt Napoleons Marsch auf Russland. Kafka las und erinnerte sich in seinem Tagebuch an eine besonders schaurige Szene: die imperiale Armee Napoleons, die am Verhungern ist und sich wie von Sinnen zurückzieht, sprengt einige ihrer verletzten Soldaten in einem Kloster in die Luft – möglicherweise, um ihnen weiteres Elend zu ersparen, vielleicht aber auch, um sie nicht pflegen zu müssen. *Förster Fleck*, ein Deutscher unterwegs mit Napoleon, erinnert sich daran, dass er und seine Kameraden keinerlei Mitleid mit ihren ermordeten Kameraden hatten. *Fleck* erzählt diese kalte Szene mit der langatmigen Syntax und dem dichten Stil, wie sie typisch für die *Grünen Bändchen* sind: »Jedoch waren unsere Gefühle durch den täglichen Anblick des namenlosesten Elends und unseres eigenen Unglücks schon zu sehr abgestumpft, als daß wir uns um das Schicksal anderer noch sonderlich gekümmert hätten«. ⁷⁶

Kafka, der diese Szene als Leser miterlebt, bietet folgende nüchterne Revision in seinem Tagebucheintrag vom 16. September 1915: »*Förster Fleck in Rußland* gelesen. Napoleons Rückkehr auf das Schlachtfeld von Borodino. Das Kloster dort. Es wird in die Luft gesprengt«. (T 754) Den erwünschten Effekt von narrativer Gefühllosigkeit steigert Kafka, indem er das eigentliche Ereignis gar nicht erst erwähnt. Statt *Flecks* – oder gar Kafkas eigene? – Unfähigkeit zum Mitleid zu kommentieren, spielt er das makabere Ereignis durch trockene, schlichte Prosa herunter. Kafkas nüchternes Resümee lässt darauf schließen, dass er dieses Buch wie vielleicht auch andere *Grüne Bändchen* eben benutzt haben könnte, diesen »negativen« Stil zu praktizieren: seine charakteristische Art, den dramatischen Effekt durch Untertreibung und durch Abwesenheit pathetischer Äußerungen zu steigern. Der populäre Text liefert das packende, geschichtliche Ereignis; Kafka, Autor von *In der Strafkolonie* und *Ein Bericht für eine Akademie*, sorgt für das kalte, nackte Stakkato. Genauso wie Gregor Samsa sich niemals über die Grausamkeiten seines Vaters beschwert und am Ende seinem Tod überlassen ist, so hält auch Kafka die unbarmherzige Explosion in Borodino ohne Affekt fest. Sein Stil gewinnt somit an dramatischer, aber auch politischer Kraft. Er wird zur privaten Praxis deterritorialisierender Kritik, doch – wider Deleuze und Guattari – paradoxerweise signalisiert er die gleichzeitige Aneignung eines schriftstellerischen Zuhauses. Wenn Kafkas karger Stil auch eine Art von Landnahme ist, dann handelt es sich um eine besonders sanfte Form des Kolonialismus. Kafka besetzt ein liminales Terrain, den Mond, die Grenzgebiete, dem jegliche Bewohner fehlen. Außerdem ist sein Schreiben, ungleich dem dichten, kolonialen Stil, kein Versuch, jedes Bisschen der fiktionalen Welt als sein eigenes zu kennzeichnen.

Wie der Zuckerbaron erobert Kafka neue Gebiete. Doch Kafkas Räume sind ungewollte Randregionen. Darüber hinaus können diese Bereiche, wie die desolate Steppe, niemals adäquat »erfaßt« werden, weil sie immer nur in »Augenhöhe« betrachtet werden, und nicht von Höhen aus, die umfassende Ausichten gestatten. (T 727, 689) Kafka markiert sie nur spärlich: uns bleibt, wie in *Das Schloß*, ein gesichtsloser Held, ein unkartographiertes Dorf und ein sich nur schwach abzeichnendes Schloss. Kafkas Text ist erneut der negative Topos, und wir Leser stehen vor derselben Herausforderung wie der koloniale Reisende. Kafka schafft ein Terrain, das Leser dazu aufruft, sich selbst darauf zu projizieren und sich durch verschiedene Abgrenzungen neu zu gestalten. So verschiebt Kafka die politische Frage des Kolonialismus auf den Akt des Lesens. Uns wird ein relativ geringfügig gekennzeichnete Raum zur Verfügung gestellt (ein Dorf, ein Schloss, zwei Gasthöfe, ein Schulhaus) – entweder versuchen wir, Übersicht zu gewinnen, den Text in einer Gesamtschau auf eine Interpretation festzulegen, oder aber wir verlieren uns im Detail (so wird man, wie K., zu einem Subjekt/Objekt unter Objekten). *Das Schloß* vermeidet daher eine Wiederholung der kolonialen Geste, stattdessen konfrontiert uns der Text mit dem kolonialen Problem, mit dem Dilemma: Was soll ein Reisender tun? Suchen wir nach Übersicht? Oder verlieren wir uns in den Winkeln des Textes? K. macht beides.

Ist meine Lesart des *Schlusses* auch eine Form von Kolonialismus, dann versucht sie das nur insofern zu sein, als Kafka sich all seine Leser als Kolonialisten vorstellte. Mit der ihm eigenen Mischung aus Wahrheit und Ironie behauptete Kafka, seine idealen Leser seien Deutsche, die im Ausland leben, vor allem in den afrikanischen Kolonien der Vorkriegszeit. Kafka bezieht sich hier auf einen Zeitungsartikel Max Brods von 1907, in dem Kafkas Name in einer Liste von Prager Schriftstellern aufgeführt ist, seine Bemerkung könnte sich genauso gut auf seine eigenen Werke beziehen:

Mit Deutschland, glaube ich, kann ich hier nur wenig rechnen. Denn wie viele Leute lesen hier eine Kritik mit gleicher Spannung bis in den letzten Absatz hinein? Das ist nicht Berühmtheit. Anders aber ist es bei den Deutschen im Auslande, zum Beispiel in den Ostseeprovinzen, besser noch in Amerika oder gar in den deutschen Kolonien, denn der verlassene Deutsche liest seine Zeitschrift ganz und gar. Mittelpunkt meines Ruhmes sind also Dar-es-Salam, Udschidschi, Windhoek. (Br 35f.)

Kafka ist von kolonialen Lesern abhängig, weil sie, im Gegensatz zu den in Deutschland lebenden Deutschen, jedes Wort von Brods Artikel lesen werden (und somit bis zu Kafkas Namen gelangen). Koloniale Leser sind Kafkas ideale Leser – *nicht* aufgrund ihrer Fähigkeit, monarchische Sichtweisen zu erreichen, sondern wegen ihrer (kolonialen?) Vorliebe dafür, bis zum letzten Wort zu lesen. Kafkas Kolonialisten gleichen letzten Endes eher K. als dem Selbstbild des Zuckerbarons. Durch die koloniale Erfahrung fühlen sie sich »verlas-

sen« – ohne jegliche panoptische oder psychologische Macht –, und diese Verlassenheit macht sie zu Lesern. Vielleicht sind diese Kolonialisten, wie die Helden der *Grünen Bändchen*, unabsichtliche Opfer eines Vorgangs der Selbstschaffung, der auf gleichzeitige Selbstauslöschung angewiesen ist. Diese widersprüchliche Szene der Entstehung und Vernichtung, dieses Paradoxon des Vermessens, das die zwei gegensätzlichen Bedeutungen von »übersehen« in sich trägt (»überblicken« und »nicht sehen«),⁷⁷ schafft schließlich jene Art Leser, die Kafka zu benötigen behauptet. Nur der Kolonialist ist ausreichend verlassen. Eine monarchische Sichtweise bleibt dem Kolonialisten verweigert, und er sieht am Ende am wenigsten. Doch trotz – oder wegen – dieses gescheiterten Versuchs, visuelle Kontrolle zu erlangen, wird der Kolonialist zu Kafkas kurzsichtigem Leser *par excellence*. Er lernt »ganz und gar« zu lesen, wie der erfolglose und »blinde« Landvermesser K.

Anmerkungen

- 1 Dies ist eine stark gekürzte, revidierte und übersetzte Version des fünften Kapitels meines Buches *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*, New York: Palgrave 2003. Ich danke Maria Euchner für die Übersetzung und Oliver Simons für die hilfreiche Kritik der deutschen Version.
- 2 Marthe Robert zufolge bringt das Vermessen eine künstlerische Ambition zum Ausdruck (The Old and the New. From Don Quixote to Kafka, Berkeley: Univ. of Calif. Press 1977, S. 18). Laut Charles Bernheimer durchläuft K. eine Art Leseprozess, das Vermessen diene der Eingrenzung semiotischer Unterschiede (Flaubert and Kafka. Studies in Psychopoetic Structure, New Haven: Yale UP 1982, S. 198). Helga Göhler schließlich mutmaßt einen Zusammenhang zum messianischen Versprechen für einen Wiederaufbau Zions (Franz Kafka: *Das Schloß*, Bonn: Bouvier 1982, S. 52, vgl. hierzu auch Ritchie Robertson: Kafka. Judaism, Politics, Literature, Oxford: Clarendon 1985, S. 228-235). Walter Sokel erinnert der Landvermesser eher an einen Hochstapler, möglicherweise einen Landstreicher statt einen Landvermesser (Franz Kafka – Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst, München, Wien: Langen und Müller 1964, S. 403ff.). Schließlich könnte der Terminus Vermesser ironisch gemeint sein: Dreistigkeit und Hybris (Vermessenheit), vor allem aber die Möglichkeit, sich beim Messen zu vermessen (vgl. Erich Heller: »The World of Franz Kafka«, in: Peter F. Neumeyer (Hg.), Twentieth-Century Interpretations of *The Castle*, New Jersey: Englewood Cliffs 1969, S. 70).
- 3 Oskar Weber: Der Zuckerbaron: Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika, Bd. 54, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1914. Webers »Memoiren« könnten durchaus fiktional sein, da er weitere Memoiren über einen südamerikanischen Kaffeepflanzer (*Briefe eines Kaffee-Pflanzers*) schrieb, die eine andere Lebensgeschichte erzählen.
- 4 Vgl. Peter F. Neumeyer: »Franz Kafka, Sugar Baron«, in: *Modern Fiction Studies* 17 (Spring 1971), S. 5-16, hier S. 9f. Neumeyer zufolge könnte Webers rührender Bericht über die Schüsse auf einen Affen, der daraufhin menschenähnlich wird, auch Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* inspiriert haben; auch gibt es bei Weber ein Folterinstrument, das an die *Strafkolonie* erinnert. Jürgen Born verweist ebenfalls auf Kafkas Leidenschaft für Schaffsteins *Grüne Bändchen*, allerdings ohne auf eine mögliche Verbindung zu Kafkas Erzählwerk einzugehen. Vgl. Jürgen Born: Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis, Frankfurt/Main: Fischer 1990, S. 228.
- 5 Vgl. Alfred Wirkner: Kafka und die Außenwelt: Quellenstudien zum *Amerika-Fragment*, Stuttgart: Klett 1976, S. 14-40.
- 6 Siehe Max Brods Nachwort zur ersten Ausgabe von Kafkas *Amerika*, 1927 (hg. von Brod, Frankfurt/Main: Fischer 1991), S. 260.

- 7 Vgl. J. Born: Kafkas Bibliothek, S. 228.
- 8 Vgl. die vollständige Notiz bei J. Born: Kafkas Bibliothek, S. 180.
- 9 O. Weber: Briefe eines Kaffeepflanzers: Zwei Jahrzehnte deutscher Arbeit in Zentral-Amerika, Bd. 50, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein, 1913.
- 10 Vgl. Hartmut Binder: Kafka-Handbuch in zwei Bänden, Bd. 2, Stuttgart: Alfred Kröner 1979, S. 442-443 und P. Beicken: Franz Kafka, S. 337 zu möglichen historischen Quellen für Kafkas Schloss und Dorf.
- 11 Vgl. Evelyn Torton Beck: Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work, Madison: University of Wisconsin Press 1971, S. 195. Siehe außerdem English-Hebrew Dictionary, hg. von Judah Kaufman, Tel Aviv: Dvir 1947, S. 422, 649.
- 12 Emrich zufolge ist das Vermessen politisch subversiv. Vgl. Wilhelm Emrich: Franz Kafka, Frankfurt/Main: Athenäum 1957, S. 300-303.
- 13 Emrichs These, K. sei ein Revolutionär, zerschlägt sich schließlich aufgrund eines Mangels an Textbeweisen. Zurecht weisen Sokel und Dowden darauf hin, dass K. oft nur an seinem eigenen Wohlergehen interessiert ist, nicht an den Bedürfnissen der Gemeinde (vgl. W. Sokel: Franz Kafka – Tragik und Ironie, S. 165, 414, 419 und Stephen Dowden: Kafka's Castle and the Critical Imagination, Columbia, SC: Camden House 1995, S. 30f., 34f.).
- 14 Mary Louise Pratt: Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, New York: Routledge 1992, S. 17.
- 15 Dieser Definition nach ist der Staat nach Gebietsgrenzen definiert, in denen er das ausschließliche Recht behält, Gewalt anzuwenden. Vgl. Quentin Skinner: Foundations of Modern Political Thought, 2 Bde., New York: Cambridge UP 1978 und Nicos Poulantzas: State, Power, Socialism, übers. von Patrick Camiller. London: NLB 1978. Beide werden von Pratt zitiert, vgl. M. Pratt: »Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen«, in: Critical Inquiry 12 (Autumn 1985), S. 119-143, hier S. 126, Fn. 16.
- 16 O. Weber: Der Zuckerbaron, S. 18.
- 17 Kafkas Bibliothek und Lesenotizen enthielten Werke über den Nordpol, die Südsee, Grönland, Island, Mexiko, Italien, Russland, Zentral- und Südamerika, Afrika, die Vereinigten Staaten, England, Schottland, Ostpreußen und Deutschland.. Vgl. hierzu J. Born: Kafkas Bibliothek, S. 144-148, 235-55.
- 18 Peter J. Brenner bemerkt, dass wissenschaftlich Reisende wie Vermesser den traditionellen reisenden Gentlemen zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts bereits zahlenmäßig überlegen waren. »Die Vermessung der Welt«, in: Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur: Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 443-490, hier S. 445.
- 19 Vermesser treten in folgenden *Grünen Bändchen* auf, die alle in Köln von Schaffstein veröffentlicht wurden: Carsten Borchgrevink: Festes Land am Südpol: Erlebnisse auf der Expedition nach dem Südpolarland 1898-1900 (1911), S. 53; Sven Hedin: Über den Transhimalaja (1911), S. 96-99; Adolf Friedrich zu Mecklenburg: Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika (1910), S. 37; Oskar Weber: Der Zuckerbaron (1914), S. 55f., 87; Oskar Weber: Briefe eines Kaffee-Pflanzers (1913), S. 54, 58, 61f.; Dr. K. A. Wettstein: Durch den brasilianischen Urwald: Erlebnisse bei einer Wegerkundung in den deutschvölkischen Kolonien Süd-Brasilien (1911), S. 6f., 29, 48. In Wettsteins *Durch den brasilianischen Urwald*, um nur ein Beispiel zu nennen, erinnert sich der Erzähler an seine frühere Freude an den »Vermessungen und Jagden« im kolonialen Afrika. (Das Jagdthema wird später zu Beginn von Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* wiederholt.) Wettstein, S. 48.
- 20 Edward Said: Culture and Imperialism, New York: Knopf 1993, S. XXI.
- 21 O. Weber: Der Bananenkönig: Was der Nachkomme eines verkauften Hessen in Amerika schuf, Bd. 73, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1918.
- 22 Vgl. Edward Said: Orientalism, New York: Vintage 1979, S. 193.
- 23 Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand: Impressionismus, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1974, S. 14-30.
- 24 Hermann Graf Keyserling: Das Reisetagebuch eines Philosophen, Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1932 (1919), Inschrift.
- 25 O. Weber: Der Zuckerbaron, S. 5.
- 26 Nach Neumann sehnt sich der russische Freund danach, sich durch »Exterritorialität« neu zu entfalten. Vgl. Gerhard Neumann: *Das Urteil*: Text, Materialien, Kommentar, München: Hanser 1981, S. 147f. Neumann hat den Begriff »Exterritorialität« von Ina-Maria Greverus: Der Territoriale Mensch: Ein literatur-anthropologischer Versuch zum Heimatphänomen, Frankfurt/Main: Athenäum 1972.

- 27 Wie Said bemerkt, ist der Orient für viele Reisende »dead and dry – a mental mummy«, er ist etwas, das Reisende neu schaffen oder zum Leben erwecken wollen (E. Said: *Orientalism*, S. 193, 185).
- 28 Vgl. O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 67.
- 29 O. Weber: *Briefe eines Kaffee-Pflanzers*, S. 32f. Siehe außerdem S. 54, 61f.
- 30 Vgl. Hermann Hesse: *Aus Indien: Aufzeichnungen, Tagebücher, Gedichte, Betrachtungen und Erzählungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 105f. Für weitere Beispiele, siehe M. Pratt: *Imperial Eyes*, S. 201-227.
- 31 »[W]o der Wald einen Durchblick gestattet, [hat man] eine wunderschöne Aussicht auf die gegenüberliegende Kordillere, deren hohe Spitzen sich in sattem Blau gegen den Himmel abheben«. O. Weber: *Briefe eines Kaffee-Pflanzers*, S. 57.
- 32 A. Mecklenburg: *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*, S. 36f.
- 33 Vgl. M. Pratt: *Imperial Eyes*, S. 204.
- 34 Vgl. ebd., S. 216.
- 35 Max Wiederhold: *Der Panamakanal*, Bd. 44, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1913, S. 59f.; meine Hervorhebung.
- 36 Allouas Untersuchung der kolonialen Postkarte zufolge sollte die Darstellung niemals den Betrachter zeigen. Vgl. Malek Alloua: *The Colonial Harem*, übers. von Myrna und Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986. Tim Mitchell diskutiert Alloua in: *Colonising Egypt*, New York: Cambridge UP 1988, S. 26.
- 37 O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 87f.
- 38 G. W. F. Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes*, hg. von Hans-Friedrich Wessels/Heinrich Clairmont, Hamburg: Meiner 1988, S. 133.
- 39 G. W. F. Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes*, S. 133.
- 40 John Barrell: *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey*, New York: St. Martin's 1983, S. 33. Ich danke David Clark für den Hinweis auf diese Verbindung mit Barrell.
- 41 J. Barrell: *English Literature in History 1730-80*, S. 38, 44, 35.
- 42 Vgl. ebd., S. 31.
- 43 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abt., Bd. 2, Berlin: de Gruyter 1968, S. 215.
- 44 F. Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, in: G. Colli/M. Montinari (Hg.), *Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abt., Bd. 2, S. 273.
- 45 F. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 215.
- 46 Diese letzte Auslöschung bildet die endgültige Stufe der symbolischen Blindheit des »Herm« und seines möglichen existentiellen Bankrotts, wie er von Hegel analysiert wurde. Die »Wahrheit« des Herm ist der Knecht und seine Arbeit. G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 134. Vgl. auch Alexandre Kojève: *Introduction to the Reading of Hegel*, übers. von James H. Nichols, New York: Basic Books 1969, S. 30.
- 47 Max Brod stellte diese Behauptung 1926 zuerst auf, als er von einem angeblichen Gespräch mit Kafka berichtete: Am ungeschriebenen Ende des Romans sollte K. kurz vor seinem Tod ein Gefühl von persönlicher und professioneller Stabilität finden. Die ersten Kritiker, die (in den 50er und 60er Jahren) Brods Lesart in Frage stellten, behaupteten, K.s Kampf sei nicht progressiv und *Das Schloß* sei ein ausgesprochen moderner Anti-Bildungsroman; in den Augen solcher Leser lernt K. nichts und erlangt keinerlei Erfüllung. Etwas zuversichtlichere Kritiker der 70er Jahre kehrten zu Brods Denkrichtung zurück und vertraten die Ansicht, dass sich K. im Laufe des Romans entwickelt und nach Selbstvervollständigung ringt, da er sich am Ende der Erzählung erfolgreich Demut und Liebe zu eigen gemacht hat. Poststrukturalistische Lesarten der achtziger und neunziger Jahre – z.B. Bernheimers, Boas, Neumanns – vertraten abermals eine düstere Sicht im Hinblick auf K.s Fortschritt, aber auch sie bestätigten die Ansicht, K. verfolge das schwer zu erreichende Ziel der Selbstidentität. Vgl. Brods Nachwort zur ersten Ausgabe 1926 von Kafkas *Das Schloß* (hg. von Brod) (Frankfurt/Main: Fischer 1968, S. 347-354, hier S. 347); H. Binder: *Kafka-Handbuch*, Bd. 2, S. 463, 461; C. Bernheimer: *Flaubert and Kafka*, S. 198; Elizabeth Boa: *Kafka: Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*, Oxford: Clarendon 1996, S. 253; Gerhard Neumann: »Kafkas *Schloß*-Roman: Das parasitäre Spiel der Zeichen«, in: Wolf Kittler/Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg: Rombach 1990, S. 199-221, hier S. 208.
- 48 »[The traveler] expected there to be something that was somehow set apart from ›things themselves‹ as a guide, a sign, a map, a text, or a set of instructions about how to proceed. But in the Middle Eastern city nothing stood apart and addressed itself in this way to the outsider, to the observing subject. There were no names to the streets and no street signs, no open spaces

- with imposing facades, and no maps. The city refused to offer itself in this way as a representation of something. [...] It had not been arranged [...] to effect the presence of some separate plan or meaning» T. Mitchell: *Colonising Egypt*, S. 32f.
- 49 Vgl. Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1980, S. 159f.
- 50 K. scheint sich auf derselben Bahn der Selbstfindung zu befinden wie die Helden der drei Schaffstein-Romane, die Kafka besonders liebte: K. ist zu Beginn des Romans arm und arbeitslos (gleichet eher einem Landstreicher als einem Landvermesser), hat weder Freunde noch Familie (Frau und Kind, die er Gerüchten zufolge hat, hat er zu Hause gelassen) und hofft, sich in der Fremde eine Identität (sowohl eine persönliche als auch eine professionelle) zu schaffen.
- 51 »Sie werden dann z.B. sofort gerechter gegen mich werden und zu ahnen beginnen, was für einen Schrecken ich durchgemacht habe – und die Folgen des Schreckens halten noch an – als ich erkannt habe, daß meine liebste Kleine gewissermaßen den Adler verlassen hat um sich der Blindschleiche zu verbinden, aber das wirkliche Verhältnis ist ja noch viel schlimmer und ich muß es immerfort zu vergessen suchen, sonst könnte ich kein ruhiges Wort mit Ihnen sprechen.« (S 90)
- 52 Ich danke Mark Anderson für diesen Hinweis.
- 53 Vgl. Max Brod: »*The Castle*; Its Genesis«, in: Angel Flores/Homer Swander (Hg.), *Franz Kafka Today*, Madison: University of Wisconsin Press 1958, S. 161-164. Vgl. außerdem Sokel, der behauptet, das Schloss gleiche einer »Allianz von österreichischem Adel und österreichischer Bürokratie, die das Bauernland der Böhmen regierte« (W. Sokel: *Franz Kafka – Tragik und Ironie*, S. 397).
- 54 Brods Lesart ist also nicht schlüssig und wurde entsprechend kritisch angegriffen. Vgl. Guido Kisch: »Kafka-Forschung auf Irrwegen«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 23 (1971), S. 339-50.
- 55 Die Forschung hat argumentiert, dass K. am Ende des Romans bezüglich des Schlosses weniger aggressiv scheint, doch hat sie es versäumt, diesen Wandel auf K.s Blindschleichenperspektive zu beziehen, die immer ausgeprägter wird. Vgl. Ronald Gray: *Kafka's Castle*, Cambridge UP 1956, S. 78-81, John Winkelman: »An Interpretation of Kafka's *Das Schloß*«, in: *Monatshefte* 64 (1972), S. 115-131 und Richard Sheppard: *On Kafka's Castle*, London: Croom Helm 1973, S. 182-187.
- 56 Vgl. W. G. Sebald: »The Undiscover'd Country: The Death Motif in Kafka's *Castle*«, in: *Journal of European Studies* 2 (1972), S. 22-34, hier S. 33f.; vgl. ferner R. Gray: *Kafka's Castle*, S. 131f.
- 57 O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 88.
- 58 Vgl. Brods Nachwort zu Kafkas *Das Schloß*, S. 347.
- 59 Neumeyer beantwortet diese Frage mit Kafkas ödipalem Versagen, das Kafka-Forschern mittlerweile bekannt ist. Er behauptet, dass Kafka wie der Zuckerbaron sein wollte (der für Kafkas Vater Hermann, selbst ein »Selfmademan«, einspringt), doch nicht die innere Stärke besaß nach Südamerika zu reisen, ein Gutsbesitzer zu werden und seine Memoiren zu schreiben. Laut Neumeyer ist *Der Zuckerbaron* deshalb eine »literary wish-fulfillment«: das Buch befriedigte Kafkas »longings for firmness, competence, direction, self assuredness, and mastery«. Er ist der Meinung, dass Kafka *Das Schloß* mit K. auf dem Schlossberg triumphal enden lassen wollte. Das meisterhafte Finale, die »Hauptsache« des *Zuckerbarons* ist daher ein Ende, das Kafka »himself did not so much (as he says) elude, as it was one that eluded Kafka«. P. Neumeyer: *Franz Kafka, Sugar Baron*, S. 14f.
- 60 Vgl. Louis Althusser: »Ideology and Ideological State Apparatuses«, in: *Lenin and Philosophy*, übers. von Ben Brewster, New York: Monthly Review Press 1971, S. 127-86, bes. S. 171 ff.
- 61 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 73.
- 62 G. Deleuze/F. Guattari: *Kafka*, S. 108f.
- 63 O. Weber: *Der Zuckerbaron*, S. 83.
- 64 Am Anfang von *Bauen Wohnen Denken* unterscheidet Heidegger zwischen »Bauten«, die den Menschen nur »behausen«, und »Wohnungen«, in denen ein authentisches »Wohnen geschieht«. Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, 1. Abt., Bd. 7: *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt/Main: Klostermann 2000, S. 147.
- 65 Dieses abgeschwächte Konzept vom Wohnen macht den Rand zu keiner neuen Mitte, wie der Kulturanthropologe Clifford betont; vielmehr stellt es flüchtige Heime (Hotel, Absteige, Flughafen) als allegenwärtig und somit als Bedrohung für jegliche traditionelle Dialektik von Häuslichkeit dar. Vgl. James Clifford: »Traveling Cultures«, in: Laurence Grossberg/Cary

- Nelson/Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York: Routledge 1992, S. 96-116, hier S. 101.
- 66 Im Falle Saids beziehe ich mich auf *Orientalism*, besonders auf Cliffords Kritik an *Orientalism*: Said ver falle zuweilen in eine essentialistische und falsche Vorstellung des Okzidents und Orients. Vgl. James Clifford: »On *Orientalism*«, in: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard UP 1988, S. 255-276.
- 67 »Each and every one of the ›humanists‹ of the Prague circle [of German-Jewish literati], while diverging from one another in every other way conceivable, set himself in opposition to the liberalism he saw to be at the root of his contemporary dilemma«. Scott Spector: *Prague Territories: National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle*, Berkeley: University of Calif. Press 2000, S. 34; siehe auch S. 3f., 13-16, 33f.
- 68 Im Oktober 1915 stellte Kafka eine umfassend detaillierte Liste der siebzehn Gründe zusammen, die Napoleons Niederlage in Russland erklärten. (T 757-764)
- 69 F. Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main: Fischer 1953, S. 121.
- 70 Man bemerke hier die Affinität zwischen Kafkas Vorstellung von »Flucht« und den jeweiligen Behauptungen von Theodor Adorno und Max Horkheimer, aber auch Michel Foucaults, historische Widerstände könnten nur innerhalb der soziolinguistischen »Kulturen« oder Diskurse stattfinden, die sie zu transformieren versuchen. Vgl. Theodor Adorno/Max Horkheimer: »Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug«, in: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Fischer 1969, S. 128-176, hier S. 139. Bezüglich Foucault vgl. die späteren Versionen von seiner Diskursvorstellung – wie im »Méthode«-Kapitel im ersten Band von *Histoire de la sexualité*, Paris: Gallimard 1976.
- 71 F. Kafka: Letter to His Father/Brief an seinen Vater (zweisprachige Ausgabe), New York: Schocken 1966, S. 54, 70, 26, 114.
- 72 Ebd., S. 114.
- 73 Ebd..
- 74 Ebd., S. 84.
- 75 Ebd., S. 116.
- 76 F. Fleck: Förster Flecks Erzählung von seinen Schicksalen auf dem Zuge Napoleons nach Rußland und von seiner Gefangenschaft 1812-1814, Bd. 18, Schaffsteins Grüne Bändchen, Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein 1912, S. 32.
- 77 Durch *Das Schloß* hindurch bewegt sich Kafka zwischen den zwei möglichen Bedeutungen von »übersehen« hin und her: zwischen der Bedeutung von »überblicken« (vgl. S 60, 122, 422) und von »nicht sehen« (vgl. S 10, 388). Ich danke Rebecca Comay für den Hinweis auf die Wichtigkeit von »übersehen«.