

Alexander Honold

Kafkas Trickster

Zum Auftritt des Fremden in der Schrift

Fremdheit ist eine der Grundformen menschlicher Existenz. Sie macht sich überall dort bemerkbar, wo die Dinge in Bewegung geraten, wo Menschen unterwegs sind oder von Veränderungen heimgesucht werden. Von den vielerlei Gewalten, die Kafkas Figuren widerfahren, scheint diejenige der Fremdheit bzw. des Befremdens zum wenigsten in institutioneller Façon vorzuliegen. Familie, Schule, Arbeitswelt, der Behörden- und Strafapparat – all diese sozialen Gewalten haben institutionelle Träger und sind an speziellen Orten zuhause. Sogar die Liebe und das Schreiben, auch sie, haben einen klaren gesellschaftlichen Rahmen, ihr Imaginarium schwebt über einem Ortsbezug von trivialer Eindeutigkeit, den zu so unwiderstehlicher Eigengewalt befähigten Requisiten Bett und Schreibtisch. Ihre Konvergenz liegt begründet in einer Vorstellung des An-Ökonomischen, der Gegenorte zum bürgerlichen Tauschverkehr. Im Bett und am Schreibtisch wird der Körper verausgabt. Zugleich aber sind Bett und Schreibtisch Elementarmöbel einer insularen Gegenwelt, Vehikel eines Aufbruchs in Räume, die sich anders, auf dem gewöhnlichen Landwege etwa, niemals erreichen ließen. Dennoch bleibt die Energie dieser Aufbrüche eigentümlich ans je gewählte Vehikel gebunden.

Einen solchen Ort eigener Art, und sei's in der Negativ-Version einer Heterotopie, hat weder der Fremde, die Fremde noch das Fremde vorzuweisen. In Kafkas Welt ist das Befremden so omnipräsent,¹ dass ihm kaum eine eigene, sozial distinkte Stelle zuerkannt werden kann. Ins Zwielflicht des Befremdens kann letztlich alles rücken: Personen, Situationen und Geschichten. In dem Vermögen, an den Rohmaterialien des Erzählens ihre »fremde Seite« hervorzukehren, betätigt sich ein literarischer Gestaltungsimpuls, der sich – spätestens seit Hesiod und Ovid – mit kosmogonischen Kräften des Wandels verbündet sieht. Verwandlung, Metamorphose, ist derjenige Erfahrungsmodus, in dem Fremdheit und künstlerische Gestaltgebung zusammenfinden. Wie Brecht ist Kafka ein Virtuose der Verfremdung. Doch während bei Brecht gesellschaftliche Deformation ein Skandalon bleibt und ästhetische Verfremdung ihr als Kritikinstrument und Therapieform entgegentritt, kennt Kafkas Fremdheit keine Antinomie mehr, sie wird gegensatzlos und steht alleine da. Es gibt nichts anderes. Indem aber die Fremdheit für sich allein steht, gelingt ihr, als letzte verbleibende Distinktionsform, ein herausragender Auftritt.

Die Befremdung liegt im Vorgang des Auftritts selbst. Die Blicke auf sich ziehen, zur öffentlichen Rede genötigt sein, zum Thema werden – all das, was

mit dem Schreiben immer wieder durchgespielt und vermieden werden sollte, ist nichts anderes als ein Aggregatzustand von Fremdheit. Man kann diese Spielart des Befremdens als die sprachlich-kommunikative Dimension bezeichnen; ihr zur Seite stehen weitere existentielle und elementare Erfahrungen von Fremdheit, die sich einerseits aus dem aporetischen Verhältnis von Leben und Tod speisen, zum anderen aus der elementaren Welt-Divergenz von Flüssigem versus Festem. Damit ist zugleich gesagt, dass die landläufig dominant erscheinenden Formen von Fremdheit, nämlich kulturelle Alterität und ethnographische Differenz, nicht als objektivierte Gegebenheiten vorliegen, sondern Effekte eines Zusammenspiels von medialen, existentiellen und elementaren Faktoren sind. Wie jeweils sich Fremdheit im Sinne kultureller und ethnischer Differenz darstellt und zeigt, bleibt den Bedingungen des ›Zeigens‹ und ›Sich-Zeigens‹ unterworfen. Die Präsentation von Fremdheit ist an Sprechakte und Schriftgestalt gebunden, und im Auftritt des Fremden reflektiert sich jeweils diese Gebundenheit und mit ihr die elementare, die existentielle und die ästhetisch-poetische Dimension der Texte Franz Kafkas.

I.

Der große Schwimmer! Der große Schwimmer! riefen die Leute. Ich kam von der Olympiade in X, wo ich einen Weltrekord im Schwimmen erkämpft hatte. Ich stand auf der Freitreppe des Bahnhofs meiner Heimatstadt – wo ist sie? – und blickte auf die in der Abenddämmerung undeutliche Menge. Ein Mädchen dem ich flüchtig über die Wange strich, hängte mir flink eine Schärpe um, auf der in einer fremden Sprache stand: Dem olympischen Sieger. Ein Automobil fuhr vor, einige Herren drängten mich hinein, zwei Herren fuhren auch mit, der Bürgermeister und noch jemand. Gleich waren wir in einem Festsaal, von der Gallerie herab sang ein Chor, als ich eintrat, die Gäste, es waren hunderte, erhoben sich und riefen im Takt einen Spruch den ich nicht genau verstand. (N II 254f.)

Ankünfte wie die hier beschriebene können grundsätzlich einer doppelten Grammatik unterliegen, je nach gewählter Perspektive. Einerseits kann es sich um die Ankunft im Sinne eines erreichten Reisezieles handeln; auf das Unterwegs-Sein folgt als dessen Ende das Eintreffen am distanten Zielort, in einer neuen und vielleicht noch fremden Umgebung, in die der Reisende als Ankömmling aufgenommen zu werden hofft. Solche Ankünfte schildert Kafka auffallend häufig; gleich zwei seiner Romane eröffnen mit einer Szene der Ankunft in der Fremde, auch mehrere der Erzählungen. Die gegenläufige Spielart des Ankommens bezeichnen die Vorgänge der Wiederkunft von einer Reise, der Rückkehr an denjenigen Ort, von dem der Weg zuvor einmal ausgegangen war. *Heimkehr* ist eine der Erzählungen Kafkas programmatisch überschrieben, und Szenen der Heimkunft sind auch in weiteren Handlungs-

konstellationen bestimmend. Auch im Bericht des erfolgreichen Olympiaschwimmers geht es um eine Heimkunft, um eine Rückkehr unter erfreulichen, ja geradezu triumphalen Umständen sogar. Eines der stereotypen epischen Handlungsmodelle, schon in Antike und Mittelalter fest etabliert, besteht in der triadischen Abfolge von Ausfahrt, Bewährungsprobe und Rückkehr des Helden. Erst durch den Wiedereintritt in die Heimat ist der Protagonist, und ist auch seine Geschichte in der Lage, die Bilanz zwischen Ausgangs- und Endpunkt zu ziehen und im Erfolgsfalle den dadurch erreichten Gewinn zu feiern.

Nur scheinbar allerdings kann bei Kafka die Heimkehr eine Wendung ins Vertraute bedeuten, hin zu einem Ausgangspunkt, der sich trotz der vergangenen Zeit wesentlich gleich geblieben ist. In Tat und Wahrheit gibt es eine solche Rückkehr ins Vertraute prinzipiell nicht, da die schiere Ausgedehtheit von Raum und Zeit je schon einer Verschiebung (natürlich: Derridas *différance*) unterliegt, welche die systemische Verlässlichkeit der raumzeitlichen Koordinaten nicht unangetastet lässt. Die Vorstellung, aus dem gelebten Leben gleichsam in den Stand der Unschuld zurück, in einen unangetasteten Raum der Kindheit oder gar in die Geborgenheit des mütterlichen Uterus wieder zurückkehren zu können, dieser Wunschtraum ist unter Kafkas Helden mächtig und weit verbreitet, und er wird immer wieder aufs Neue mit unmissverständlicher Deutlichkeit negiert.

Wenn der junge Karl Roßmann im New Yorker Hafen von jenem Atlantikdampfer, der ihn übers Meer brachte, in größtem Gedränge an Land gespuckt wird, so gleicht dieser Eintritt in die Neue Welt einer Wiederholung des Geburtsaktes. In vielen Mythen ist die Geburt eines Helden auf bildhafte Weise mit dem sanften Schaukeln im Wasser verbunden, sodann aber auch mit dem grausamen Ausgesetztwerden. »Ja haben Sie denn noch keine Lust auszusteigen?« fragt man ihn. »Ich bin doch fertig«, sagte Karl [...] und hob, aus Übermut und weil er ein starker Junge war, den Koffer auf die Achsel.« Draußen im Hafen ist es zugig und kalt, im Bauch des Schiffes hingegen warm und eng. Weil er seinen Regenschirm unten in der Kajüte liegen ließ, möchte Karl noch einmal zurück in die Kajüte, aber das geht nicht. »Unten fand er zu seinem Bedauern einen Gang, der seinen Weg sehr verkürzt hätte, zum erstenmal versperrt«. (V 7f.) Auch ein literarischer Geburtsakt lässt sich weder umkehren noch rückgängig machen, so sehr es Roßmann auch versucht. Der Gang des Erzählens, die Sukzession der Prosa wird und muss voranschreiten in der Zeit. Diesem wie anderen unter Kafkas Helden steht ein Weg in die Zukunft kaum offen, und zugleich ist auch die Option der Rückkehr ins Heim(at)liche versperrt. Sie können nicht mehr hinter das Geburtstrauma zurück (wie Karl Roßmann oder Gregor Samsa) und sind noch nicht am Ausweg des Lebensendes angekommen (wie Georg Bendemann oder der Jäger Gracchus). Ihr Lebenselement ist jene fremde Zwischenwelt, die weder Anfang noch Ende hat und nicht Ankunft noch Heimkehr kennt. Diese prekäre Zwischenlage peinigt

auch den erwähnten Olympia-Schwimmer, der als (vermeintlich) Schwimmer den Verlust der Bodenhaftung und damit des Realitätsprinzips schon in seinem Typus verkörpert – doch nicht einmal das kann in dem fragmentarischen Entwurf als gesichert gelten.

Zunächst hatte die Skizze den Weg eingeschlagen, den triumphalen Empfang des Olympioniken in seiner Heimatstadt zu zelebrieren. Nach dieser Eröffnung indes ergeht sich der Text in der seltsam ausufernden Schilderung von allerlei sonderbaren Figuren, die sich, für den Protagonisten unbegreiflicherweise, zu diesem Anlass versammelten; urplötzlich steht man vor Hunderten von Gästen, einer bizarrer als der andere.

Links von mir saß ein Minister, ich weiß nicht warum ich bei der Vorstellung so erschreckte, ich maß ihn wild mit den Blicken, besann mich aber bald, rechts saß die Frau des Bürgermeisters, eine üppige Dame, alles an ihr, besonders in der Höhe der Brüste, erschien mir voll Rosen und Straußfedern. Mir gegenüber saß ein dicker Mann mit auffallend weißem Gesicht, seinen Namen hatte ich bei der Vorstellung überhört, er hatte die Ellbogen auf den Tisch gelegt – es war ihm besonders viel Platz gemacht worden – sah vor sich hin und schwieg, rechts und links von ihm saßen zwei schöne blonde Mädchen, lustig waren sie, immerfort hatten sie etwas zu erzählen und ich sah von einer zur andern. (N II 254f.)

Das Bemerkenswerte ist: Die Situation deformiert sich, während sie geschildert wird und indem sie geschildert wird. Von der Siegerehrung am Bahnhof ausgehend hat sich die Veranstaltung im Ambiente radikal gewandelt: Man sitzt in engstem Körperkontakt beisammen, es scheint sogar ein bisschen erotisch-anrühlich zu werden.

Auch war eine gewisse Unordnung [...], die darin bestand daß einige Gäste, besonders Damen, mit dem Rücken zum Tisch gekehrt saßen und zwar so, daß nicht etwa die Rückenlehne des Sessels dazwischen war, sondern der Rücken den Tisch fast berührte. Ich machte die Mädchen darauf aufmerksam, aber während sie sonst so gesprächig waren, sagten sie diesmal nichts, sondern lächelten mich nur mit langen Blicken an.

Die sinnliche Präsenz der beschriebenen Frauen-Rücken ist stärker, als es sich geziemte, die Körper geraten in eine Art der Unordnung, über deren Bedeutung die sonst so aufmerksamen Damen sich auffallend ausschweigen. In seiner besonderen Weise, Befremden zu erzeugen, ist dieses Erzählfragment enorm aufschlussreich. Es zeigt nämlich, dass nicht an bestimmten Gegenständen oder Motiven eine erkennbare Qualität von Fremdheit haftet, sondern dass sich der Effekt des Befremdens vielmehr im Prozess der Darstellung selbst einstellt. Das Befremden »unterläuft« auch dem Darstellungsvorgang seinerseits, indem es fortlaufend transformiert, *wovon* eigentlich die Rede ist. Eine stabile und kohärente Redeordnung, wie sie zur Unterstellung einer refe-

rentiellen Konstanz unabdingbar wäre, wird durch die Eigendynamik des Erzählvorganges gründlich desavouiert.

Die massivste Verwandlung im Szenario betrifft die gattungsästhetische Differenz zwischen einer fröhlich-heiteren und einer traurigen Feierlichkeit. Statt auf einer Siegerehrung scheint man sich alsbald auf einem Traueranlass zu befinden.

Auf ein Glockenzeichen [...] erhob sich der Dicke und hielt eine Rede. Warum nur der Mann so traurig war! Während der Rede betupfte er mit dem Taschentuch das Gesicht, das wäre ja hingegangen, bei seiner Dicke, der Hitze im Saal, der Anstrengung des Redens wäre das verständlich gewesen, aber ich merkte so deutlich, daß das Ganze nur eine List war, die verbergen sollte, daß er sich die Tränen aus den Augen wischte. (N II 255f.)

Die Unstimmigkeiten auf der Veranstaltung nehmen zu, und eine Erklärung für sie wird es nicht geben. Denn schließlich kassiert der Text gar noch die letzte scheinbar intakte Voraussetzung seines Zustandekommens, also diejenige, die Geschichte eines Olympiaschwimmers zu sein. Damit aber ist die Sinnreferenz vollends aufgekündigt, sie ist gleichsam das Einzige, was hier zu schwimmen vermag. Nachdem der dicke und traurige Mann seine Ansprache beendet hatte, ergreift der Ich-Erzähler seinerseits das Wort. Der redende Auftritt des Protagonisten löscht alles, was bis anhin gesagt worden war.

Es drängte mich geradezu zu sprechen, denn manches schien mir hier und wahrscheinlich auch anderswo der öffentlichen und offenen Aufklärung bedürftig, darum begann ich: Geehrte Festgäste! Ich habe zugegebenermaßen einen Weltrekord, wenn Sie mich aber fragen würden wie ich ihn erreicht habe, könnte ich Ihnen nicht befriedigend antworten. Eigentlich nämlich kann ich gar nicht schwimmen. Seitjeher wollte ich es lernen, aber es hat sich keine Gelegenheit dazu gefunden. Wie kam es nun aber, daß ich von meinem Vaterland zur Olympiade geschickt wurde? Das ist eben auch die Frage die mich beschäftigt. Zunächst muß ich feststellen, daß ich hier nicht in meinem Vaterland bin und trotz großer Anstrengung kein Wort von dem verstehe was hier gesprochen wird. Das naheliegendste wäre nun an eine Verwechslung zu glauben, es liegt aber keine Verwechslung vor, ich habe den Rekord, bin in meine Heimat gefahren, heiße so wie Sie mich nennen, bis dahin stimmt alles, von da ab aber stimmt nichts mehr, ich bin nicht in meiner Heimat, ich kenne und verstehe Sie nicht. Nun aber noch etwas, was nicht genau, aber doch irgendwie der Möglichkeit einer Verwechslung widerspricht: es stört mich nicht sehr, daß ich Sie nicht verstehe und auch Sie scheint es nicht sehr zu stören, daß Sie mich nicht verstehen. (N II 256f.)

Hat man den Falschen eingeladen, hat man einen Hochstapler ausgezeichnet? Oder ist der Sprecher im falschen Bahnhof ausgestiegen? Indem von den Worten des Dicken, seines Vorredners, keine Silbe überliefert wird, hüllt sich die

Erzählung an diesem Punkt in Schweigen; sie insinuiert aber, dass der Protagonist möglicherweise in ein fremdsprachiges Ausland geraten ist, auf welchen Wegen auch immer. Statt der erwarteten Heimkehr ins Vaterland widerfährt dem gefeierten Schwimmer eine unmerkliche Verschiebung ins Fremde, er sieht sich umringt von Menschen, die er nicht kennt und deren Erwartungen an ihn er nicht nachvollziehen kann. Weder versteht er, was die vielen Menschen von ihm wollen, noch, was sie überhaupt sagen. Doch damit nicht genug. Ausgerechnet derjenige, der im Mittelpunkt des Geschehens steht, nämlich der Ich-Erzähler selbst, erweist sich seinerseits ebenfalls als ein Unsicherheitsfaktor erster Güte: Er, der als Rekordschwimmer gilt und dafür geehrt werden soll, muss nun bekennen, der fraglichen Sportart gar nicht mächtig zu sein. Was auch immer dieser Schwimmer geleistet haben, wo auch immer er hergekommen sein mag – schwimmen kann er jedenfalls nicht. Oder umgekehrt formuliert: Erst als offenbar wird, dass er der falsche Mann am falschen Ort und zum falschen Anlass ist, erst dann gerät der Protagonist wirklich *ins Schwimmen*. Er macht für eine Weile gute Miene, bevor er dann das Missverständnis aufzuklären versucht. Doch auch dann noch scheint dem Sprecher die ihn umgebende Wirklichkeit auf eigentümliche Weise zu entgleiten – und zwar desto mehr, je ausdrücklicher er sie beim Namen nennt und sich ihr zuwendet.

»Ich kenne und verstehe Sie nicht«: Es ist, als müsse der Inhalt der Kommunikation das Kommunikationsgeschehen Lügen strafen – und freilich auch umgekehrt. Da sich die Ansprache des Schwimmers ausdrücklich an diejenigen richtet, die er *nicht* kennt und nicht *versteht*, werden auch sie weder die Worte noch ihren Sprecher kennen und verstehen. Auf der Basis einer sodann wechselseitigen Verkennung kann in diesem Falle paradoxerweise von geglückter Kommunikation gesprochen werden, denn über ihr Missglücken herrscht Einigkeit. Wenn das wechselseitige Einander-Nicht-Verstehen derjenige Zustand ist, mit dem man sich ohne große Verwunderung abzufinden bereit ist – wie es der gefeierte Nichtschwimmer behauptet –, so liegt in der Tat kein einfaches Missverständnis mehr vor, sondern ein allgemeinerer Befund. Wer oder was aber hat diese Verfehlungen eigentlich ausgelöst? Darauf gibt es zwei mögliche Antworten, die bei genauerer Betrachtung auf eine einzige zusammenschmelzen. *Zuerst*: Wer reist, ist selbst schuld daran, dass er seiner Mitwelt fremd erscheint; wechselt er die Umgebung, so wechselt die Umgebung eben auch ihn. »Qui va à la chasse, perde sa place«, sagt das Sprichwort. Wer fortgeht, verliert zuhause seine angestammte Position. Ein Reisender kann niemals wieder als derjenige (respektive zu demjenigen) zurückkehren, welcher er am zeitlichen und räumlichen Ausgangspunkt war. *Zweitens* aber: Das Sprechen ist es, welches die Dinge und Menschen so fremd macht. Unter ihrer Thematisierung deformieren sich die Eigenschaften und Errungenschaften dergestalt, dass von allem auch das Gegenteil möglich erscheint. In sprachliche Zeichenform eingegeben, werden die kommunizierten ›Inhalte‹ zu bloßen

Phantomen ihrer selbst. Ein »Zeichen«, so Umberto Eco, ist alles, womit man auch lügen kann.² In der Sprache gewinnen die Realien eine zweite, autochthone Existenzform, die ihre erste, weltliche Existenz als Realien in erstaunlich konsequenter Weise aufzuzehren scheint.

Eine solche Textbewegung der vernichtenden Thematisierung ist auf engstem Raume in einer anderen, berühmt gewordenen Erzählminiatur Kafkas zur Darstellung gekommen, die mit der entstellten Heimkehr des (Nicht-)Schwimmers gewisse Ähnlichkeiten aufweist. In Kafkas *Wunsch, Indianer zu werden* ist der Vorgang eines sprachlich induzierten Fremdwerdens gleichsam in Umkehrrichtung perspektiviert; nicht ins Eigene zurück geht hier die Bewegung, sondern ins Offene und diejenige Weite, in der man sich die Unerschöpflichkeit einer amerikanischen Prärie vorzustellen hat.

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf. (D 32f.)

So knapp diese Prosa-Miniatur ausfällt, so dicht und enigmatisch erscheint sie auch; unzählige Kommentare haben sie erläutert und doch nicht auszuschöpfen vermocht. Das liegt daran, dass der einzige Satz, aus dem diese Kürzest-Erzählung besteht, in grammatischer Hinsicht einige schadhafte Stellen aufzuweisen scheint, dass seine syntaktische Struktur gleichsam ebenso in der Luft hängt wie der Reiter, von dem hier die Rede ist. »Wenn man doch ein Indianer wäre« – das primäre Reisevehikel für den Weg in die verlockende Fremde des amerikanischen Wilden Westens ist der Konjunktiv und der mit seiner Hilfe formulierte Wunschsatz. Ein Wunschsatz allerdings, der zugleich die logische Form eines Bedingungssatzes annimmt, dessen Voraussetzungen nicht gegeben sind, der folglich nur im Irrealis artikuliert werden kann. Für die wie auch immer geartete Aussageinstanz dieses Textes (von einem persönlichen Sprecher ist nichts zu sehen) steht fest: »Man« ist kein Indianer und man wird auch keiner werden. Aber man wollte ja doch, möglicherweise jedenfalls, vielleicht auch nicht. Ein emphatischer Wunsch, wie ihn die Überschrift suggeriert, sähe freilich anders aus; allenfalls kann der konjunktivische Bedingungssatz als Ausdruck eines solchen Wunsches gelesen werden. Die Fortsetzung des Satzes wechselt in den Indikativ und verliert sich dabei in einer Schilderung, die keine ist, weil ihr sukzessive der Gegenstand abhanden kommt. Die Sporen, von welchen eben noch die Rede war, gibt es nicht; auch die erwähnten Zügel fallen, kaum sind sie beim Namen genannt, sogleich wieder in die Nichtexistenz zurück. Die Thema-Rhema-Struktur des Satzgefüges dient einzig dazu, Thema und Rhema gegeneinander auszuspielen, so dass

die anaphorische Kohärenz des Bezugssystems in sich kollabiert und am Ende der Satz selbst nicht mehr zu wissen scheint, wovon er eigentlich redet. Reiter und Boden »zittern«, sie halten nicht mechanischen Kontakt miteinander, wie es zur abstoßenden Fortbewegung vonnöten wäre, sondern reagieren mit komplementären Eigenschwingungen aufeinander, die beide einen gewissen Wirklichkeitsverlust anzeigen. Keine Bodenhaftung und kein Körpergefühl verraten dem Reiter, ob er wirklich reitet; ob er schon in Bewegung begriffen ist oder ob nur die Umwelt in einem rittartigen Wahrnehmungsdefilée an ihm vorüberzieht. Der Illusionseffekt, zwischen eigener Fortbewegung und derjenigen des Umgebungsraumes nicht mehr klar und sicher trennen zu können, ist ein Produkt des Eisenbahnzeitalters. In ihm reist man nicht nur ohne Zügel und Sporen (und ohne Sattel, wie es der Überlieferung zufolge die tollkühnen Indianer tun); bei der Bahnreise fielen zudem auch die letzten referentiellen Anhaltspunkte des Reitens fort, Pferdehals und Pferdekopf, die sich in die Landschaftswahrnehmung eines reitenden Indianers als störende Fremdkörper oder beruhigende Anhaltspunkte noch hätten einschalten können. Unterliegen die Einzelheiten des beschriebenen Bildes zunächst nur dem Zittern (im Sinne einer Realitätstrübung oder -erschütterung), so macht der Text gegen Ende dann vollends tabula rasa und gibt sich »glatt gemäht«, jeglichen weiteren Anhaltspunkt verweigern. Handlung und Situation lösen sich auf, und damit auch das Gewebe, welches sie tragen könnte; der Darstellungsduktus selbst schlägt den Weg ins Offene ein, da ihm keine Konkrektionen an Erdschwere mehr anhaften.

II.

Unterwegs zu sein, ist in Kafkas Erzählungen eine der häufigsten Situationen, in welche die Protagonisten geraten können oder in der sie sich von vornherein schon befinden. Und meistens befinden sie sich keineswegs wohl darin. Ist es das Unterwegssein selbst, welches ihnen so zusetzt, oder sind es doch eher die Übergangsformen zum stationären Zustand?

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (S 7)

Wohin der Weg den Ankömmling auf der ersten Seite des Schloss-Romans führen wird, ist nicht zu sehen. Was in dieser atmosphärischen Beleuchtung stattdessen als Bild erscheint, ist ein Raum, so wörtlich, »scheinbarer Leere«. Der tiefe Schnee verwandelt die Landschaft in eine weite, weiße Fläche, die zeichenlos bleibt, solange noch niemand auf ihr seine Spuren hinterlassen hat.

Der Blick in diese konturenlose Offenheit hat hier etwas Bedrohliches; er ist weit entfernt davon, einem Wunsch zu entsprechen.

Gleichermaßen zu scheitern drohen Aufbrüche (wie die Reise zu den *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*)³ und Ankünfte (*Der Verschollene, Das Schloß*); es ist, als würde sich hier jeweils auf ein und derselben Stelle die schwankende Existenzform des Reisens und der damit erlangten Fremdheit fortsetzen, ins Grundlose und Allgemeine verlängern. Der rückkehrende Preisportler kommt erst dann wirklich »ins Schwimmen«, wenn er vermeintlich wieder festen Boden erlangt. Und vom Protagonisten der *Hochzeitsvorbereitungen*, als dieser dann doch zur Reise aufs Land sich endlich entschlossen, heißt es nach erfolgter Ankunft am Zielort: »Es zitterte die Waggontreppe noch ein wenig, als Raban jetzt auf ihr hinunterstieg.« (NI 35) Wiederum also jenes Zittern, wie es auch im *Wunsch, Indianer zu werden* an den Tag kommt: Die Eigenschwingung des Vehikels hat sich auf den Körper des Gehenden übertragen; sie macht ihn gerade dann schwanken, als es gilt, wieder festen Boden zu erlangen. Die nämliche Erfahrung wird Karl Roßmann bei der Ankunft im New Yorker Hafen verspüren; der Übergang ins andere Element ist ein kritischer Moment von der Dramatik eines zweiten Geburtsaktes.

Zwischen Ankunft und Abreise – zwischen Geburt und Tod – eröffnen sich die schier unergründlichen Räume existentieller oder psychoanalytischer Kafka-Deutungen. Fremdheit kommt in ihnen zur Sprache als ein Befund, der mit der prinzipiellen Unbehaustheit des Menschen zu tun hat respektive mit seiner anthropologischen Mangelstruktur. Es sind nicht diese oder jene besonderen Widrigkeiten, die das Leben für Kafkas Figuren so schwer machen, und deshalb hülfe es auch nichts, gegen ein jedes dieser konkreten Hindernisse überlegt und mit Ausdauer anzugehen. Vielmehr sehen sich die Figuren mit dem scheinbar paradoxen Umstand konfrontiert, dass die Widerstände wachsen mit jedem Versuch, sie aus dem Wege zu räumen. Je mehr Mühe, Aufwand und Ausdauer – desto gewaltiger fällt auch das Scheitern aus.

Die Dialektik der Versagung, die aus solchen Zusammenhängen deutlich wird, ist zu Zeiten einer fortgeschrittenen Moderne überall dort zuhause, wo handelnde Subjekte sich zugleich als souverän und als ohnmächtig begreifen: in der religiösen und der moralischen Unterweisung, gegenüber Gesetz und Justiz, im Ringen um soziale und ökonomische Selbständigkeit, und nicht zuletzt in jedweder pädagogischen Situation, für welche die double-bind-Struktur von Bevormundung und Verantwortung charakteristisch ist.⁴ Ein gemeinsames Merkmal all dieser sozialen Praxisfelder liegt demnach darin, dass sie auf trügerische, ja hinterlistige Weise zu selbständigem und freiem Handeln auffordern, um genau dieses anschließend zur Rechenschaft ziehen und abstrafen zu können. Während Kafkas Helden sich tapfer, aber hoffnungslos in diese Falle begeben, formuliert fast zur selben Zeit Jaroslav Hašeks *Braver Soldat Schwejk* genau die gegenteilige Strategie: er negiert die souveräne Subjektposition, gibt sich in die Rolle eines schlichten Echos der Autorität. Der brave

Schwejk desavouiert die Sprache der Macht, indem er sich ihr vollständig und bis zur Absurdität unterwirft. Wo Kafka die Tragik der bürgerlichen Autonomie auskostet, kehrt mit Schwejk die List der Einfalt zurück. Ihn abzustrafen hieße, die Unsinnigkeit der double-bind-Situationen einbekennen zu müssen, und genau hierzu zwingt das Verhalten des subalternen Schwejk seine Umgebung beständig. Die Sprachkomik Schwejks hat ihre Wurzeln im frühneuzeitlichen Schelmenroman und in der karnevalesken Kulturtechnik des Spieß-Umdrehens, bei der die rhetorisch statuierte Autorität mit ihren eigenen Worten geschlagen wird. Das satirische Verfahren setzt auf den Effekt, die jeweils angegriffene Wendung so oder ähnlich ›schon mal gehört‹ zu haben, auch wenn es sich dabei um eine bloße Suggestion handeln mag. Schwejks Weltkontakt funktioniert über die Sprache; eine Sprache, der er näher ist als manch anderer, indem er andauernd jene Art von Kurzschlüssen provoziert, die gleichsam ohne den Umweg über intentionale Absichten und Meinungen auskommen.

Von solchen Effekten des ›Schon mal gehört‹ ist die Erzählprosa Kafkas denkbar weit entfernt. Ihre narrative Form der Realitätsentfaltung stützt sich zwar andauernd auf vermeintlich Bekanntes und Stabiles, doch fortwährend zerbricht es ihr unter den Händen. Mündlicher Witz oder gar mundartliche Gemütlichkeit ist den Figuren fremd, ihr Pathos liegt im schriftlichen Ausdruck. Diese Beobachtung gibt Anlass, den auf die Handlungsebene oder gar auf die Figurenpsychologie bezogenen Deutungsmustern der Kafkaforschung einen anderen Akzent zu geben und ihre Beobachtungen zum plot mit Fragen in Verbindung zu bringen, welche die formalen und poetologischen Aspekte betreffen. Von dekonstruktiven Kafkalektüren wurden Einsichten eröffnet, die auch die ›inhaltliche‹ Handlungsstruktur der jeweiligen Geschichten in ein anderes Licht rücken und von ihren Befunden her den existentiellen Deutungsmustern früherer Generationen gar nicht so fern stehen, wie es die methodologische Differenz vermuten ließ. Fremdheit, so die Kernthese dieses Beitrages, ist ein Textsymptom, das sich bei Kafka weder allein auf der Ebene erzählter Inhalte noch ausschließlich im Diskurs verorten lässt, sondern diese beiden Dimensionen unauflöslich miteinander verquickt.

Das Drama der Fremdheit, dem sich Kafkas Figuren ausgesetzt sehen, ist ein Reflex des Umstandes, dass es sich bei ihnen um Textgeschöpfe handelt, die den zutiefst widersprüchlichen Darstellungsimpetus des Autors zu verkörpern haben. Ein paradoxes Zugleich von Hervortreten und Sich-unsichtbar-Machen ist diesem Darstellungsimpetus eigen; und in diesem Widerspruch artikuliert sich die bereits skizzierte Aporie eines neuzeitlichen Subjekt-Status, der unbedingte Freiheit in einer Welt wachsender Komplexitäten proklamiert. Schöpferische Freiheit ohnegleichen ist mit dem Status literarischer Produktivität verbunden, aber auch grenzenlose Willkür der Mittel und Unbestimmtheit der Ziele. Vom Schreiben als einer phantasiegestützten kulturellen Tätigkeit steht nicht viel mehr fest, als dass es auch in der bürgerlichen Welt gewisse Wert-

schätzung genießt, obwohl (oder gerade weil) es in seinem Realitätsbezug wenig Verlässliches an sich hat. Seit der Romantik sind die Bande zwischen Dichterstatus und Figur des Sonderlings besonders eng geknüpft; wer über sein eigenes Schreiben schreibt, hat damit den Schritt zur kalkulierten Verfremdung schon eingeschlagen.

Vom Medium der Schrift und zumal ihrer fiktionalen Variante geht eine seltsame Macht der Transsubstantiation aus. Aus Dreck Gold zu machen oder aus Gold Dreck, dieser alte Alchimistenspuk ist im Kosmos virtueller Zeichen und fiktionaler Welten eine leichte Übung. Doch blieb in der Alchemie wenigstens die Differenz beider Stoffe im Hinblick auf die soziale Wertordnung gewahrt. Der literarischen Produktion kann prinzipiell alles zum Stoff werden, ohne deswegen stofflich vorliegen zu müssen. Aber wo hätte diejenige Instanz ihren Sitz, die darüber zu entscheiden vermöchte, was im Schreiben »wirklich« geschieht? Dem Schreibwerkzeug beschreibend auf der Spur zu bleiben, löst das Rätsel nicht, es macht vielmehr die Befremdlichkeit des Vorgangs nur desto sinnfälliger. Die Feder, die über weißes, schier endloses Papier voran gleitet; der Bleistift, der auf dem blanken Untergrund seine zitternden Kapriolen vollführt – wissen sie denn überhaupt, wo es langgeht? Ihre Zielsicherheit, mit der sie Buchstaben, Worte, Linien und Bögen formen, ist doch nur eine scheinbare. Denn wer schon würde wohl sagen können, wo genau der Weg der Schrift verläuft, ehe das Geschriebene geschrieben ist? Kafkas *Kleine Fabel* (der Titel stammt von Brod) erzählt von jener Art der Agoraphobie, wie sie ein kleines und wendiges Lauftier erfasst, die Maus, von der wir heute wissen, dass sie die Vorgänge und Schwankungen der graphisch codierten Schriftwege auf wunderbar plastische Weise verkörpert.

»Ach«, sagte die Maus, »die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell auf einander zu daß ich schon im letzten Zimmer bin und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.«
 »Du mußt nur die Laufrichtung ändern«, sagte die Katze und fraß sie. (N II 343)

Die Maus kann gar nicht anders. Das macht den Ratschlag der Katze so ungenau witzig und treffend; sie hat Recht, doch das Gegenteil wäre ebenfalls richtig. Mit guten Ratschlägen gelangt zum tödlichen Ende, was mit dem Bedürfnis nach festen Begrenzungen, oder sagen wir, nach Leitlinien, begonnen hatte.

Warum kann die Maus nicht anders? Weil ihre *conditio* die eines Schreibvehikels ist, eines Tintenstrahls oder Bleistiftstriches, der über eine zweidimensionale Fläche dahineilt. Die blanke Seite ist zunächst so weit und breit, dass der Strich zittert und schwankt wie bei einem Erstklässler. Da müssen Linien her und Randmarkierungen, soll die Spur nicht im Unbegrenzten ertrinken. Der Schreibakt muss sich auf seinem langen Weg den leeren Raum spationieren,

sonst verliert er sich. Die Aufteilung eines Schreibvorgangs in zeilenweise von links nach rechts und von oben nach unten führende Wege ist rein konventionell und ebenso kontingent wie beispielsweise die bizarre Mäander-Führung für schlangestehende Passagiere vor den Flughafenschaltern. Möglichst viel Wegstrecke auf einer möglichst kleinen Fläche einzurichten, das ist der Imperativ, dem sowohl diese Schlangenführung wie auch die Zeilenkonvention des fortlaufenden Textes unterliegen. Einem durch schulisches Schreiben sozialisierten mitteleuropäischen Menschen muss diese Bahn, von links nach rechts, von oben nach unten, trotz ihrer Arbitrarität ganz und gar selbstverständlich vorkommen. Dieser Weg gibt dem Fluss der Schrift ein quasi natürliches Gefälle vor, das von links oben nach rechts unten führt, ganz genau in den Winkel, in dem dann alles zu Ende sein wird.

So, wie die Schüler sich in ihren ersten Heften an blassen Hilfslinien nach und nach in diesen schrägen Zug des Schreibens von links oben nach rechts unten hineinfinden, so muss virtuell auch jeder spätere Schreibakt seinen Weg terrassieren und spationieren, meistens geschieht das unwillkürlich und in automatisierten Verfahrensschritten. Kafkas Schreiben setzt diesen Zug ins Licht einer zweiten Naivität, als müsse die Initiation des Schreibenden auf jeder neuen Seite wieder von vorn beginnen und sich erst gegen die vielen anderen Wege und Möglichkeiten durchsetzen und ihren Weg bahnen. Dass der links oben begonnene Schreibakt einmal rechts unten ankommen wird, ist nie wirklich sicher, denn im Grunde gliche es einer extremen Unwahrscheinlichkeit, würden alle Schreibhände jederzeit diese Richtung wählen, würden alle beschriebenen Seiten am Ende genau diesen einen Weg verzeichnen.

Die Maus ›verkörpert‹ den Lauf der Schrift. Was immer das im Falle Kafkas heißen mag, diese Verkörperung der Schrift: Sie ist ein ästhetisches Phänomen, das medientechnisch am Übergang zwischen Handschrift und Druckbild anzusiedeln ist. Die Maus in jener kurzen Geschichte erlebt ihre schräge Bahn in den Winkel als einen Weg hinab zum Tode. Etwas in definitive Schriftgestalt bringen, heißt nicht nur, sich festzulegen, es bedeutet sogar, in die finale Falle zu geraten. Nur allzu gerne wird unterstellt, dass das Schreiben im Vollbesitz seiner Möglichkeiten beginnt. Vielleicht aber ist es ganz anders: Wenn der Läufer links oben steht und wartet, ist sein Rennen immer schon gelaufen, denn das leere Blatt hat ihn nur scheinbar zur Freiheit ermuntert. Es wäre so vieles zu sagen, dessen Mitteilung aber gegenüber den nächsten Vertrauten und den fernsten Fremden gleichermaßen schwer fällt; so vieles wäre gegen die Flüchtigkeit festzuhalten und gegen den Augenschein richtig zu stellen. Die Tätigkeit des Schreibens scheint nahezu ideal als Korrekturmodus für unbewältigte Tagesreste; aber wo beginnen, für wen und wohin?

III.

Das Schicksal der reisenden, wandernden und herumirrenden Figuren in Kafkas Geschichten ist ihr Weg in die vollendete Schrift. Unter dem Druck, in die finale Schriftgestalt eines fixierten Druckbildes eingehen zu müssen, geraten die Protagonisten in heillose Aporien, oder sie oszillieren im ewigen Zwischenraum zweier Aggregatzustände. Ins ewige Dilemma falscher Ausdauer verstrickt wird der Mann vom Lande, welcher *Vor dem Gesetz* denjenigen Rat sucht, der gerade ihm verwehrt wird; zur animalischen Regression verurteilt sieht sich der Handelsvertreter Gregor Samsa, der nur dann unbelastet vom täglichen Weg zur Arbeit er selbst sein kann, wenn er dafür den Preis zahlt, sich zum Käfer zu verwandeln.

Just in dem Moment, wo die Figuren ihrer eigenen Geschichte gewahr werden, ist deren Unmöglichkeit auch schon unumgänglich zum Ausdruck gebracht. Bestraft zu werden, das heißt, in der Schrift unauslöschlich genannt zu sein. Die Widersprüche der Existenz drängen, in die erzählende Sukzession eines Textes gebracht, nach gewaltsamer Auflösung. Immer, wenn der Autor den jeweiligen Handlungsgang zu dramatisch ausgearbeiteten Szenen verdichtet, scheint er diesem Prozess gewaltsamer Auflösung ein gewisses Moratorium abgewonnen zu haben, eine Art ewiges Remis im Strategiespiel zwischen dem Subjekt und den Fallen, welche die Welt für es bereit hält. Für einen Moment lang, immerhin, scheint die Zukunft dann auf der Kippe zu stehen: Wird Karl Roßmann, der drauf und dran ist, das Schiff seiner Herkunft zu verlassen, ›seinen‹ Weg durch Amerika finden? Wie findet der Landvermesser K. den Schwung, dort anzukommen, wo er wirklich hin möchte? Kann sich der heimkehrende Schwimmer, der eigentlich gar keiner ist, vor all den Leuten, welche ihn erwartungsfroh eingeladen und gefeiert haben, halbwegs mit Anstand aus der Affäre ziehen? Und was fängt am Ende die Maus mit dem guten Ratschlag an, welchen ihr die Katze erteilt? Machte es überhaupt einen Unterschied, wenn sie sich entschlösse, die Laufrichtung noch zu ändern? Ist ihr schöner Fluchtweg nicht vielmehr dadurch schon Makulatur, dass ihn die Katze in den Mund nimmt? Die Schwierigkeit einer deutenden Lektüre: Weder intentionalen Erklärungen noch konstatierenden Sätzen ist in Kafkas Geschichten zu trauen; ihre Verankerung in der Wirklichkeit erweist sich als bodenlos. Bodenlos wie alles, was (nur) auf dem Papier steht.

Die Erzählforschung hat nach einem Vorschlag Wayne Booths den Begriff des unzuverlässigen Erzählens in ihr analytisches Instrumentarium aufgenommen.⁵ Sie bringt diesen Begriff für gewöhnlich und mit guten Gründen vorzugsweise dort zur Anwendung, wo ein persönlicher, ein figürlich konturierter Erzähler in der erzählten Welt selbst greifbar wird (im Kategoriensystem Gérard Genettes ausgedrückt: ein homo- oder autodiegetischer Erzähler⁶). Unzuverlässiges Erzählen ist ein Handeln, ein Akt, der seinerseits in der Darstellung referentialisiert wird. Um vergesslich, geschwätzig oder aufschneiderisch zu sein oder sich zweideutig auszudrücken, muss ein Erzähler »Person« sein,

er muss eine fassliche Identität gewinnen. Nur Menschen (d.h. individuelle Figuren) können lügen, nicht aber die erzählte Welt als solche. In Kafkas erzählten Welten aber hat sich der Befund der Unzuverlässigkeit soweit verallgemeinert, dass er kaum mehr einer personalisierten Aussageinstanz als vorsätzliche Handlung ursächlich zugeschrieben werden kann. Mit anderen Worten: Wenn bei Kafka ständig selbst die fundamentalsten Anhaltspunkte in Zweifel geraten oder sich ändern, so liegt das nicht an den jeweiligen Erzählern, an ihrer Unfähigkeit oder gar Böswilligkeit. Woran aber liegt es dann?

Die Unzuverlässigkeit und Wankelmütigkeit von Kafkas Weltentwürfen hat zu tun mit ihrer sprachlichen Verfasstheit als solcher. Einerseits liegen dem Erzählen Kafkas Sprachgesten zugrunde, die spontan und okkasionell sind (»Wenn man doch ein Indianer wäre«), andererseits impliziert die narrative Ausgestaltung, dass diesen Sprachgesten eine referentielle Verbindlichkeit zukommt. Verwandlung und Verantwortung – die beiden von Kafka selbst ins Spiel gebrachten poetologischen Leitbegriffe seines Erzählens – schließen einander aus. Verantwortlich zu handeln, setzt als sozialer Imperativ die Stabilität von Handlungsbedingungen voraus, während der ästhetische Modus permanenter Verwandlungsfähigkeit (jedes Zeichen kann für jedes andere Zeichen stehen) genau diese Konstanz-Prämisse laufend untergräbt. Aus der sprachlichen Verfasstheit all dessen, was als Welt ›der Fall‹ ist, geht bei Kafka der beunruhigende Umstand hervor, dass alles, was erzählend behauptet und in die Welt gesetzt wird, auch anders behauptet werden könnte.

Als unzuverlässig erweist sich das Erzählen auch und gerade dort, wo niemand für etwelche Fehler haftbar gemacht werden könnte, außer eben: die Kafkas Figuren umgebende Welt als solche. Die fortlaufende Entstellung und Verfremdung des Dargestellten ist ein Effekt des Darstellens; ein Indiz dafür, dass Darstellung stattfindet. Sich artikulieren heißt je schon die Deformation des Artikulierten in Kauf zu nehmen. Auch dafür sind »Maus« und »Indianer« treffende Gewährsfiguren; ihr Geschick ist es, solange durch den Text geschickt zu werden, bis sich ihre fassbare existentielle Eigenheit vollständig in die bleibende Schrift vergegenständlicht hat. Beständig ist von einer instabilen Situation die Rede, und die ihrerseits instabile Rede von dieser Situation erlangt eine paradoxe Beständigkeit in der Schrift. Selbst dort, wo Kafka auf die Instanz eines klassischen Ich-Erzählers zurückgreift, ist diese Instanz als Artikulationszentrum weder ein Anker der Selbstgewissheit noch auch ein Agent ›einfacher‹ Unzuverlässigkeit. Ein als Sprecher auftretender Erzähler ist, weil und sofern er in einem schriftlichen Text auftritt und agiert, prinzipiell eine darstellungstechnisch prekäre Angelegenheit. Es gehört für Kafkas Erzähler-Helden nachgerade zu ihren Existenzbedingungen, die Platzhalter bzw. Verkörperungen eines solchen Medien-Konflikts zwischen prozessualer Mündlichkeit und graphisch fixierter Schriftform zu sein.

Die Verbindung zwischen Handlungsangang und Schreibakt könnte enger kaum ausfallen als Kafka sie in der kurzen Erzählung *Der Kübelreiter* knüpft. Wer

in diesem Text spricht, das sagt schon die Überschrift, ohne dass damit eine wirkliche Person benannt wäre. Denn »Kübelreiter« ist jeder, der auf oder mit einem Kübel reitet. Die folgende Geschichte unternimmt nichts anderes, als die Tautologie des Kübelreiters zu entfalten. Zugleich aber wirft sie die für jede Poetik entscheidende Frage auf: Wer oder was nährt den Schreibakt?

Verbraucht alle Kohle; leer der Kübel; sinnlos die Schaufel; Kälte atmend der Ofen; das Zimmer vollgeblasen von Frost; vor dem Fenster Bäume starr im Reif; der Himmel, ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will. Ich muß Kohle haben; ich darf doch nicht erfrieren; hinter mir der erbarmungslose Ofen, vor mir der Himmel ebenso; infolgedessen muß ich scharf zwischendurch reiten und in der Mitte beim Kohlenhändler Hilfe suchen. (D 444)

Die Ausgangssituation der Erzählung besteht in einem Vorgang der Unterbrechung; der Mangel an Kohle versetzt den Sprecher in Aufregung und setzt den Erzählakt in Gang. Kohle, Kübel, Schaufel und Ofen, als sequentiell aufgezählte Requisiten zu einem geschlossenen Bild verbunden, bilden einen komplexen Apparat der Energieumwandlung. Den semantischen Gegenpol markiert das Bildfeld von Frost und Reif, wobei dem silbrigen Weiß der Kälte der implizite Farbwert der Kohlenschwärze kontrastiert. Himmel (kalt, erbarmungslos) und Ofen (heiß, erbarmungslos) sind die beiden topischen Großräume, die dem Sprecher-Ich den Weg weisen, indem sie es zwischen ihren beiden Unerbittlichkeiten mitten hindurch zwingen und zur Bewegung antreiben. Es ist gar nicht so abwegig, bei dieser Ausgangslage an Dante und den Beginn der *Divina Commedia* zu denken, die ihren Helden ebenfalls auf einem mittleren Weg positioniert; und ist nicht der Läuterungsberg in Dantes mittelalterlicher Kosmologie ebenfalls eine mittlere Instanz zwischen Ofen (Inferno) und Himmel (Paradiso)?

Der Kübelreiter Kafkas sucht sein Heil nicht im himmlischen Paradies, sondern beim Kohlenhändler. Dem Mangel soll und kann allein der Händler abhelfen. Jedoch lässt sich seine Hilfe offenbar nicht mit einem Tauschhandel zwischen Geschäftspartnern in Anspruch nehmen, sondern kann nur durch einen fast gottgleichen Gnadentat erlangt werden. Das wiederum setzt voraus, dass der Bedürftige submissiv durch sein Bitten und Betteln den allmächtigen Herrn der Brennstoffe zu erweichen vermag. »Gegen meine gewöhnlichen Bitten aber ist er schon abgestumpft; ich muß ihm ganz genau nachweisen, daß ich kein einziges Kohlenstäubchen mehr habe und daß er daher für mich geradezu die Sonne am Firmament bedeutet.« (D 444) Für den Frierenden gleicht der Gang zum Kohlenhändler einer bußfertigen Wallfahrt; um die Gnade des wärmenden Feuers zu erlangen, kommt es auf die demonstrative religiöse Moralität seiner Fortbewegungsart an. Der Hilfesuchende »muß kommen, wie der Bettler«, er muss sich einer demutsvollen Selbstkasteiung unterziehen, er muss vor dem Händler auf möglichst eindrucksvolle Weise

Theater spielen. Doch hierin liegt sogleich auch die Crux dieses Unterfangens: Indem der Bedürftige sein Schauspiel ganz besonders eindringlich und prächtig darbieten möchte, überschlägt sich seine asketische Übung und missrät zu ihrem Gegenteil; das Spiel vom Ernst der Lage verdrängt den Ernst der Lage.

Meine Auffahrt schon muß es entscheiden; ich reite deshalb auf dem Kübel hin. Als Kübelreiter, die Hand oben am Griff, dem einfachsten Zaumzeug, drehe ich mich beschwerlich die Treppe hinab; unten aber steigt mein Kübel auf, prächtig, prächtig; Kameele, niedrig am Boden hingelagert, steigen, sich schüttelnd unter dem Stock des Führers, nicht schöner auf. (D 444f.)

Wie der Treiber das Kamel, so bringt der Schreiber seine poetische Idee dazu, sich aufsteigend zu voller Größe zu entfalten. Diese Idee besteht darin, dem metaphorischen Bild des Kübelritts dadurch Geltung zu verschaffen, dass der Handelnde sie wortwörtlich in die Tat umsetzt. Allein auf einem leeren Kübel lässt sich so geschwind reiten, denn nur unbeschwert kann sich dieses Gefäß als Vehikel in die Lüfte erheben, unbeschwert auch vom Realitätsdruck, der dem Kübel in der schnöden Wirklichkeit winterlicher Brennöfen einen ganz anderen Gebrauch zugewiesen hatte. Die poetische Skurrilität und Originalität, die darin liegen mag, aus einer Art von Redewendung einen hypothetischen Kübelritt und aus diesem hypothetischen Ritt wiederum eine fiktionale Handlung zu machen, wäre für sich genommen nur ein Einfall von geringer narrativer Tragweite. Zu einem diskursiven Ereignis wird diese Gestaltungsidee indes dadurch, dass sie gleichsam in performativer Echtzeit »passiert«, indem nämlich diese metaphorische Verwandlung bzw. Verwandlung der Metaphorik dem Schreibakt in eben dem Moment zu widerfahren scheint, in welchem sie ihrerseits als Denkmöglichkeit beschrieben wird. Der allein aus Sprache geschaffene Raum zwischen Ofen und Himmel ist tragfähig genug, einen reitenden Kübel aufzunehmen, der seinerseits einen erzählenden Kübelreiter transportiert.

Zwischen klirrendem Frostweiß und feurigem Kohlenschwarz mitten hindurch führt der Textweg dieses Kübelreiters. Seine Geschichte verläuft (und verliert sich) in der dauerhaft labilen Pattsituation beider Hemisphären: schwarz auf weiß. »Durch die fest gefrorene Gasse geht es in ebenmäßigem Trab; oft werde ich bis zur Höhe der ersten Stockwerke gehoben; niemals sinke ich bis zur Haustür hinab.« (D 445) Wer dem davon stiebenden Kübelreiter auf seinem Weg durch die wie Linien gezogenen Gassen nachgeht, der sieht ein vorwärts drängendes, dabei der reitenden Fortbewegung gemäß leicht auf und ab schwankendes Vehikel, welches als Spur die Bahn seines eigenen Schreibens erzeugt (und zurücklässt). Der Kübelreiter reitet herum auf der für literarische Narrationsformen konstitutiven Isomorphie von Schrift und Weg. Mit den Augen dem gerittenen Kübel zuzuschauen, ist ein graphematisch zwingendes Modell des Schreibaktes und Lesevorgangs. In narrative Sukzession übersetzt,

gerinnt der feurige Einfall zu einem ins Druckbild festgefrorenen Text, der wiederum nichts anderes betreibt als die Verwörtlichung seiner eigenen Überschrift. Aus dem »zweiten Reiter«, wie Kafka den Text ursprünglich betitelte, macht eine Korrektur den mit dick aufgedrücktem Bleistift geschriebenen Kübelreiter. (FKA/O 47) Was ein Kübelreiter ist, kann freilich nur wissen, wer Kafkas Text gelesen hat: Jemand, der so arm, bedürftig und verzweifelt ist, dass er auf dem leeren Kohlenkübel reitet. Verzweifelt, aber um diesen letzten Einfall und Ausweg nicht verlegen. Prima vista erscheint die wunderbare Levitation als eine Ausflucht ins Märchenhafte, wo die Gesetze der Newtonschen Mechanik außer Kraft gesetzt sind. Identifiziert man indes den Bleistift in Kafkas schreibender Hand als das eigentliche Trägermedium des Kübelritts, lösen sich die so phantastisch anmutenden Ungereimtheiten auf zugunsten einer recht genau erfassten Phänomenologie des Schreibaktes: in ebenmäßigem Trab, mal weiter angehoben, dann wieder näher am Boden, und stets schwarz auf weiß.

Der Metabolismus des Schreibens korreliert jenem der fossilen Brennstoffe. Wie die Energiewandlung durch den Ofen die dingliche Qualität der schwarzen Kohle in vergängliche, aber lebenserhaltende Wärme umsetzt, so verwandelt der Ritt auf dem Bleistift den flüchtigen ›Stoff‹ eines Einfalls in einen als Dauerspur fixierten Schreibvorgang, in eine vom Schreibvehikel unter Absonderung von Graphitpartikeln zurückgelegte Bahn. Die Fremdheit und Befremdlichkeit des Schreibaktes entsteht am Übertritt von einem Aggregatzustand in einen anderen, von der Inkorporation potentieller Energie zur Freisetzung kinetischer Energie, respektive der Umkehrung dieses Prozesses. Die Brennbarkeit, im Falle des fossilen Energieträgers Kohle als finaler Nutzungszustand erwünscht, ist im Falle der auf weißem Papier verlaufenden Bleistiftnotate eine gefährliche, unerwünschte Nebeneigenschaft des Schrifträgers. Und dennoch: die chemische Korrespondenz zwischen Kohle und Graphit ist deutlich und für die Ineinanderblendung beider Vorgänge geradezu konstitutiv. Aus der metaphorischen Analogiebeziehung des Textes zur rhetorischen Figur des Kübelritts (ein Leidender dramatisiert seine Bedürftigkeit) ist, gleichsam unter der Hand, eine metonymische Relation geworden, die sowohl auf der chemischen Verwandtschaft des beide Vorgänge speisenden Elements basiert wie auch auf der technischen Nachbarschaft der Bewegungen des Schreibens und des Reitens.

Die im Eingangssatz erwähnte Schaufel, sie war im ersten Ansatz der Handschrift noch mit dem Adjektiv »fremdartig« versehen worden. Vom Standpunkt einer Phänomenologie des Schreibvorgangs her betrachtet ist sie das in der Tat, so fremdartig, ja gefährlich, wie die Vorgänge im Kohlenofen dem Mediensystem von Papier und Bleistift nur sein können. In der Korrektur ersetzt Kafka die Bestimmung »fremdartig« durch das Adjektiv »sinnlos« – eine Qualität, die dieses Requisite der Kohlefeuerung semantisch ›öffnet‹ für die Funktion, nun auch die Dimension des die Geschichte generierenden Schreib-

vorgangs zu transportieren. Die Ersetzung von fremdartig durch sinnlos markiert ein Spiel von Realitätsebenen, das zwischen der pragmatischen Situation des Kohlenkaufs auf Kredit und der autopoetischen Thematisierung des Schreibvorgangs oszilliert, ohne sich dabei für eine der beiden Lesarten definitiv zu entscheiden.

Zwei Umstände sind bei dieser Engführung bemerkenswert: So ist erstens zwar die Frage des Nachschubs für den Heizofen eine vitale Voraussetzung auch der in ihr gespiegelten Schreibsituation und insofern deren materielle Basis, doch muss betont werden, dass sich die Bildfelder von Kohleversorgung und Schreibakt nicht entlang der Differenz materiell vs. immateriell voneinander abgrenzen lassen. Im Gegenteil: gerade die kohärent durchgeführte Korrelation von Kohlenkübel und Schreibvorgang färbt letzteren derart ein, dass er in seiner Materialität gut sichtbar hervortritt. Und zweitens: es ist die zentrale Textfigur des Kübelritts selbst ein Balanceakt auf der Grenzlinie beider Lesarten. Sie »beschreibt« einen Schreibvorgang im doppelten Sinne seiner Repräsentanz *und* gleichzeitigen Performanz; der unter Hinterlassung einer schwarzen Spur dahin reitende Kübel *ist* die Geschichte, die er bezeichnet. Als Metonymie des Schreibvorgangs steht der Kübelritt gleichwohl nicht allein, er hat im Text einen beachtlichen motivästhetischen Resonanzraum. Einerseits speist sich dieses motivische Netz von Querbeziehungen aus dem Handlungsbereich des Reitens, etwa im vergleichend herangezogenen Bildfeld des Kamels, das vom Stock des Führers gelenkt wird wie der Kübel an seinem »Zaumzeug«. Zum anderen nimmt der Text expliziten Bezug auf Praktiken des Schreibens und der Textherstellung; der Besuch beim Kohlenhändlerpaar zeigt den Mann in die Tätigkeit des Schreibens vertieft, während seine Frau sich mit Stricknadeln beschäftigt.

»Was will er also haben?« ruft der Händler. »Nichts« ruft die Frau zurück, »es ist ja nichts; ich sehe nichts, ich höre nichts; nur sechs Uhr läutet es und wir schließen.« (D 447) Ein Kunde ohne Geld, ein Bettler ohne Stimme, eine Kohlenspur ohne Ziel ist »nichts«, ist ein Nichts und ein Niemand. Nachdem der Bittsteller – auch das eine Kafka-Situation par excellence – von der garstigen, unbarmherzig lügnerischen Frau des Kohlenhändlers abgewiesen wurde, ohne überhaupt vor der eigentlichen Gnadeninstanz sein Anliegen vorgebracht zu haben, nimmt sein Text eine sonderbare Wendung, die andeutungsweise ins schlüpfrig Erotische und sodann ins unfreiwillig Ätherische führt.

Sie sieht nichts und hört nichts; aber dennoch löst sie das Schürzenband und versucht mich mit der Schürze fortzuwehen. Leider gelingt es. Alle Vorzüge eines guten hat mein Kübel; Widerstandskraft hat er nicht; zu leicht ist er; eine Frauenschürze jagt ihm die Beine vom Boden. (D 447)

Wenn die Kohlenhändlerfrau ihre Schürze anhebt, »jagt« es dem Sprecher förmlich die Beine vom Boden. Seine Schreibhand verfährt so leichtgewich-

tig, dass sie jedem Impuls nachgibt und sich von jedem Hauch fortwehen lassen muss. »Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehn.« (D 447) Für eine erzählbare Geschichte bzw. deren Handlungsgang ist das ein akzeptables Ende, für die Ambiguität dieses surrealen Ritts zum Kohlenhändler vielleicht sogar das einzigmögliche. Indem Kafka sich für dieses Ende entschied, musste er die folgenden Sätze opfern; sie sind in der Handschrift durchgestrichen, aber nicht getilgt.

Ist es hier wärmer, als unten auf der winterlichen Erde? Weiss ragt es rings, mein Kübel das einzig Dunkle. War ich früher hoch, so bin ich jetzt tief, der Blick zu den Bergen renkt mir den Hals aus. Weissgefrorene Eisfläche, strichweise durchschnitten von den Bahnen verschwundener Schlittschuhläufer. Auf dem hohen keinen Zoll breit einsinkenden Schnee folge ich der Fußspur der kleinen arktischen Hunde. Mein Reiten hat den Sinn verloren, ich bin abgestiegen und trage den Kübel auf der Achsel. (FKA/O 63f.)

Erst mit diesen Sätzen kommt die *Kübelreiter*-Geschichte an ihr wirkliches Ende, wenn man ihre Handlungslogik nicht auf die Szene beim Kohlenhändler beschränkt, sondern weiterhin im topischen Rahmen der Eröffnung, d.h. zwischen Himmel und Hölle aufgespannt sieht. Abermals werden die großen elementaren Dichotomien beschworen: Kälte und Wärme, Höhe und Tiefe, Schwarz und Weiß; sie haben offenbar die Plätze getauscht, womöglich ist ihre ordnende Kraft auch gänzlich zusammengebrochen. Von den raumgreifenden Koordinaten des Ritts mittendurch zwischen Ofen und Himmel bleibt allein der zweidimensionale Textraum der Schreibspur; die winterlich weiße Schnee- oder Eisfläche, auf der scharfe Schlittschuhkanten ihre strengen Linien hinterlassen und Huskies ihre Fußabdrücke.

Liest man die *Kübelreiter*-Geschichte als selbstreflexive Thematisierung des Schreibvorgangs (Bleistift auf Papier), so erreicht das gestrichene Ende durch die Rekurrenz seiner graphischen Modelle eine größere ästhetische Stringenz als der dann vom Autor zurückverlegte Abschluss, müsste dafür aber sowohl eine schwindende Plausibilität auf der szenischen Handlungsebene in Kauf nehmen wie auch – was wohl noch schwerer wiegt – eine eskalierende Depersonalisierung des Sprecher- (bzw. Schreib-)Ichs. Der Schreibvorgang selbst leitet den Text zum poetisch induzierten Befund, dass Schreiben ein Akt der Depersonalisierung ist, ein Getragen-Werden mit wachsendem Steuerungsverlust. Zugunsten einer halbwegs schlüssigen mimetischen Plausibilität der *histoire* hat der redigierende Autor diesen graphischen Befund als Diskursergebnis sodann von eigener Hand wieder einkassiert. Der eigentliche Erkenntnisgewinn des *Kübelreiter*-Experimentes aber lag darin, den Vorgang des Schreibens in der kleinen Wohnung am Prager Alchemistengässchen als eine medieninduzierte Form der Transsubstantiation zu inszenieren, als eine Verwandlung durch Anverwandlung.

IV.

Als Kafka im Winter 1916 auf 1917 damit begann, kurze Geschichten und episodische Situationen mit Bleistift in kleine Oktavhefte einzutragen, machte sich dieser Wechsel des Notationsmediums auch in einer wachsenden Aufmerksamkeit für die bizarre Eigenwelt des Schreibvorgangs bemerkbar. Folgt man mithilfe der Faksimiles dieser Oktavhefte vom Alchemistengässchen dem Duktus der Niederschrift, so sieht man: Finger, die auf dem Rücken eines Bleistiftes dahin reiten; Schriftwege, die sich am Gerüst gedachter Linien heben und senken; Schmierspuren und Stäubchen von der Graphitmine; Kurven, Striche und Kratzer auf weißem Untergrund.

Wer auch immer auftritt in den Geschichten dieser Oktavhefte – sei es der Indianer, der Gruftwächter, das Alexander-Streitross Bucephalus, der Jäger Gracchus oder der Kübelreiter –, trägt das Merkmal des Fremden an sich. Befremdlich sind diese Figuren, weil sie in ihrer Umgebung Fremdkörper darstellen; der eigentliche Grund ihres Befremdens aber liegt darin, dass sie Verkörperungen darstellen, haptische und visuelle Verkörperungen nämlich des per definitionem ungreifbaren und unsichtbaren Schreibvorganges selbst. Dass sich dem »Wunsch, Indianer zu werden«, unter der Hand das Pferd und die Reitarmatur verflüchtigt, ist die Kehrseite derselben medienästhetischen Magie, welche einem leeren Kohlenkübel Flügel verleihen kann oder das Reittier eines antiken Herrschers in einen »neuen Advokaten« der Schriftgelehrsamkeit verwandelt. Die in solchen Szenarien allgegenwärtige Metamorphose als Grundmodus der Existenz lässt Kafka, im Sinne Canettis, als einen »Hüter der Verwandlungen« erscheinen, das ist wahr, und es ist vielfach dementsprechend kommentiert worden. Aber neben diesem Phänomenkomplex der physischen Deformation, wie sie etwa Gregor Samsa widerfährt, einer Deformation, die das anthropologische Selbstbild des modernen Subjekts in seinen Grundfesten erschüttert und die Protagonisten Kafkas, wie Walter Benjamin bemerkte, »vom Kontinent des Menschen weit entfernt«, ⁷ sind auch solche Situationen in den Blick zu nehmen, in welchen die Figuren *als Menschen* verwandelt werden, indem sie zum Teil eines menschlich-mechanischen oder menschlich-tierischen Gespannes oder Apparats mutieren. Dem Gespann von Mensch und Reiter, einer der prägnantesten Figurenpaarungen bei Kafka, hat ebenfalls schon Walter Benjamin seine interpretatorische Aufmerksamkeit gewidmet, indem er die besondere Bedeutung des menschlichen Rückens für Kafkas Form des Schul-Diskurses betonte. ⁸ Auffallend ist nun, dass just in der neu ansetzenden Schreibphase der ersten Oktavhefte aus dem Alchemistengässchen in Kafkas Erzählungen solche Gespanne einen besonderen Raum einzunehmen scheinen. Gespanne, in welchen der handelnde Mensch gebunden ist an ein Lasttier, an ein Gefäß oder Vehikel, mit welchem er sich durch die Gegend bewegt. Die Grundform vieler Kafka-Figuren, so hatten wir gesehen, ist diejenige des Reisens und der Rastlosigkeit. Indem aber die Figuren diese perpetuierliche Bewegung im Verbund eines solchen Gespannes zurücklegen, als

Passagiere eines Kübels oder eines Holzkahns, an einen Mast oder auf ein Folter-Streckbett gebunden, verwandeln sie sich von realistisch zu denotierenden Handlungsträgern zu semantisch hybriden Verkörperungen eines Schreibaktes, zu Inkorporationen des Schreib-Gespannes aus Hand und Stift.

Wenn Kafkas Erzählform in ihrem Realitätsbezug auf eine Weise unzuverlässig wird, die nur in den seltensten Fällen der Willkür oder Defizienz eines persönlichen Erzählers zuzuschreiben ist, so liegt dies daran, dass den imaginativen Kern des Erzählvorgangs jeweils nicht die Figuration eines die Narration arrangierenden und artikulierenden Erzählers bildet, sondern im Zentrum der Aufmerksamkeit und der Motivarbeit vielmehr die Betrachtung des Schreibaktes selber steht, also dasjenige, was sich der Darstellung gerade entzieht. Die Folter des Delinquenten in der Strafkolonie erfolgt zum Zwecke, dass geschrieben werde; die Fußspur des Landvermessers durch den weißen Schnee dient der Hervorbringung von Schriftzeichen, ebenso der ausschweifende Ritt auf dem Kohlenkübel durch die Regionen des Eises. Wie Swifts Gulliver allein durch die Umkehrung von Größenverhältnissen in fremde Welten zu reisen vermag, so legen Kafkas Indianer, Kübelreiter und Landvermesser die Makro-Dramatik des Schreibaktes offen, indem sie sie aus der Blindheit eines am Schreibtisch mitlaufenden Automatismus herausholen und ins überlebensgroße Format einer abenteuerlichen Reise projizieren.

Der listige Seeheld Odysseus, der in der Vorbeifahrt bei den Sirenen so streng an seinen Mastbaum gefesselt ist, dass er mit diesem verwachsen zu sein scheint (aus dem Züräuer Winter 1917/1818); das Alexanderross Bucephalus, das bei Kafka die Stelle seines Reiters vertritt (aus den Heften vom Alchemistentengässchen) – sie sind einer mythischen Überlieferungsschicht entnommen und bilden die Grundformen einer centaurischen Doppelexistenz, die in Kafkas Imaginationen des Schreibens in vielerlei Rekurrenzen und Varianzen auftritt. Die antike, mythische Option des Centauren steht zu Kafkas Zeit als Denk- bzw. Schreibmodell nicht mehr zur Verfügung, als eine neuzeitliche Adaption des Centaurischen kommt etwa das Gespann von Don Quijote und Sancho Pansa infrage, oder auch das Bild des sattel- und zaumzeuglos reitenden Indianers.

Die prägnanteste Gestalt aber gewinnt Kafkas Suche nach einer hybriden Verkörperung des Schreibens in den Figurationen des Kübelreiters und des Jägers Gracchus. Hier sind es klapprige mechanische Utensilien, die ungeachtet ihrer ostentativen Kümmerlichkeit den Reise- und Schreibvorgang ihrer Figuren zu »tragen« vermögen. Bei diesen Gespannen von Jäger und Barke und von Reiter und Kübel ist die Ambiguität vorprogrammiert, so dass alle wesentlichen Fragen notwendig offen bleiben. Sind es wirklich Barke und Kübel, die ihre Passagiere tragen? Oder sind sie ihrerseits bloße Anhängsel und Requisiten selbstständig sich fortbewegender Wunschfiguren? Wer eigentlich lenkt den Schreibfluss, Träger oder Getragener? Woraus nährt sich die Bewegungsenergie, wovon speisen sich Ofen und Kübel, wenn keine Kohle mehr da ist; wo-

von lebt der untote Jäger, und auf der Suche wonach? Die Unentschiedenheit in der Zurechnung von Subjekt und Objekt ist ein Charakteristikum des Schreibaktes, ebenso die Unklarheit darüber, ob das Gespann aus Schreibhand und Stift bei seinen Bewegungen einem vorbestimmten Ziele folgt oder sich von den Kontingenzen des Weges treiben lässt.

Die Figurationen im *Kübelreiter*-Entwurf und in den *Jäger Gracchus*-Fragmenten sind keine ausgeformten, durchgearbeiteten Modelle, sondern ihrerseits von erheblicher Instabilität. Ins Fach der phantastischen Literatur fallen sie insofern, als man sich ihr jeweiliges Handlungsschema widerspruchsfrei nicht vorstellen kann. Im *Kübelreiter* verletzt der Levitationsvorgang die Gesetze der natürlich-empirischen Welt, im *Jäger Gracchus* ist es der dritte Zustand zwischen Leben und Tod, in dem der geheimnisvolle Fremde seit Jahrhunderten schon zu schweben scheint. Sein Reisevehikel, die Barke, ist längst auch zur Bahre geworden, das Vehikel vereint die beiden Funktionen des Kranken- oder Totentransports und des Reisegefährtes auf sich, wie der Protagonist seinerseits die unterschiedlichsten Identitäten anzunehmen bereit ist. Zu Riva am Gardasee hat man Nachricht empfangen von der Ankunft des toten Jägers und ist nun zwar beunruhigt, aber auch vorbereitet. »Sind Sie tot?« fragt der Bürgermeister den auf der Bahre ans Ufer getragenen Ankömmling – ein unmöglicher Sprechakt, der aber in dieser Szene keinen Grund zur Beantwortung gibt. Denn wie aufs Stichwort erzählt nun Gracchus seine Geschichte.

»Ja«, sagte der Jäger, »wie Sie sehn. Vor vielen Jahren, es müssen aber schon ungemein viele Jahre sein, stürzte ich im Schwarzwald, das ist in Deutschland, von einem Felsen, als ich eine Gemse verfolgte. Seitdem bin ich tot.« »Aber Sie leben doch auch?« sagte der Bürgermeister. »Gewissermaßen«, sagte der Jäger, »gewissermaßen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, und eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt.« (N I 309)

Gracchus ist der ewig Wandernde, der unbehauste Fremdling auf Erden. Wo er auch hinkommt: er bleibt fremd, solange er nicht gestorben sein wird. Eine größere Herausforderung als die Figur des Fremden bietet in der Kultur der Moderne nur eine Vorstellung, diejenige nämlich des Zwischenzustandes zwischen Leben und Tod. Man kann nicht zugleich tot und am Leben sein; und doch beschäftigt kaum etwas das kulturelle Imaginationsvermögen so vehement wie die Versuche der künstlerischen und literarischen Ausgestaltung genau dieser Unmöglichkeit. Die Binarität von Leben und Tod zählt zu den wenigen Basis-Dichotomien, an deren Semantik sich die Ordnung des Kulturellen orientiert. Organisch-anorganisch, männlich-weiblich, menschlich-außer-menschlich, sterblich-unsterblich: Das sind die wesentlichen semantischen

Achsen, deren dichotome Struktur die Ausschlussregeln für die Menge des Denkbaren und Erzählbaren vorgibt. Diesen Basis-Dichotomien inhärent ist, wie allen Ausschlussregeln, jedoch auch eine Logik der Überschreitung. Nur dann, wenn von Zeit zu Zeit Figuren ins Rennen geschickt werden, die es doch versuchen, kann sich die Unerbittlichkeit der jeweiligen semantischen Disjunktion beweisen. Der Held als Grenzverletzer ist eine Probe auf die Stabilität und Verlässlichkeit derjenigen binären Ordnungsmuster, die er unterläuft bzw. in Frage stellt. In der Antike war es der Begriff der Metamorphose, der es erlaubte, Übergänge zu gestalten und die hybride Option des Sowohl-als-Auch zu formulieren. Für das kulturelle Wissen der Moderne übernimmt die ethnologische Figur des Tricksters eine vergleichbare Funktion.

Der Trickster ist eine Grenzfigur im mehrfachen Sinne; halb Mensch, halb Tier; mal Mann, mal Frau, zugleich Opfer und Täter, heldenhaft und komisch. Entlehnt aus mündlich überlieferten kosmogonischen Erzählungen der Winnebago-Indianer, hat das Konzept in der ethnographischen Theoriebildung des 20. Jahrhunderts eine steile Karriere gemacht.⁹ Mit der Verschriftlichung eines Winnebago-»Mythos« durch einen indianischen Gewährsmann und der wissenschaftlichen Aufbereitung dieses Materials durch den Ethnologen Paul Radin wurden Begriff und Figur des Tricksters zum expliziten Bestandteil des kulturellen Imaginariums, während er implizit, nämlich als Denkform und Erzählmodell, in vielerlei Gestalt schon in der europäischen Literaturtradition angelegt war.

Der aus dem polnischen Łódź stammende amerikanische Ethnologe Paul Radin (1883-1959) hatte von seinen verschiedenen Feldforschungs-Aufenthalten bei den Winnebago eine Sammlung von Mythen mitgebracht, die allesamt um das Motiv eines transgressiven Helden kreisen, der zwischen Göttern, Mensch und Tier, zwischen Geist und Materie, Mann und Frau scheinbar beliebig seine Gestalt zu ändern vermag. Diese Figur, der Trickster oder »göttliche Schelm«,¹⁰ wie er in Radins einschlägiger Publikation genannt wird, tritt bei den Winnebago in einer Sequenz von episodischen Abenteuergeschichten auf, bei denen es derb zur Sache geht: arglistige Täuschung, Raub und Totschlag, sexuelle Gewalt, Verstümmelungen aller Art gehören zum Handlungsrepertoire. Stets ist der Trickster in diese Affären verwickelt; zuweilen als naives Opfer, öfter noch als skrupelloser Täter. Doch eigentlich entzieht er sich solchen wertenden Kategorien, denn allzu häufig wechselt seine Gestalt. Kaum, dass er in allen Handlungsabschnitten wirklich als durchgängiger, mit sich selbst identischer Held erkennbar wäre.

Der Trickster erscheint als eine im Werden begriffene Figur, und zusammen mit ihm bilden sich auch erst die Konturen dessen, was später einmal den Menschen und seine Welt ausmachen wird. In den kosmogonischen Erzählungen der Winnebago treten viele bekannte Gestalten auf, wie Füchse, Hasen, Raben und weitere Tiere und Pflanzen, aber die Grenzen zwischen den verschiedenerelei Wesen und Lebensformen sind noch als fließende und wandel-

bare behandelt; nichts bleibt auf seinem Platze und in seiner Gestalt. Für die nordamerikanischen Indianer ist die Figur des Tricksters, so Radin, »in ein und derselben Zeit Schöpfer und Zerstörer, spendend und verweigernd, [...] der Betrüger, der selbst betrogen wird.«¹¹ In der Figur vereinen sich Gegensätze, die als solche noch gar nicht ausgeprägt sind. Der Trickster ist eine erzählerische Hilfskonstruktion, um genealogisch in die Frühzeit der Welt hinabzutauchen. Denn mit dieser Figur und den ihr zugeschriebenen Abenteuern erzählen die Winnebago vom Entstehen binärlogischer Differenzierungen, und zwar aus dem Munde und Blickwinkel einer Instanz, welche der Geltung dieser Differenzierungen vorausliegt.¹²

Das schelmische Potential und die komischen Effekte dieser Figur sind schier unerschöpflich. Die Tricks des Tricksters leiten sich daraus ab, dass er in zweierlei Bezugssystemen zugleich operiert; einerseits ist er Relikt einer vordifferenzierten Weltordnung, andererseits ist er die leibhaftige Verkörperung unumkehrbarer Transformationen. Es ist freilich nicht das pikareske Element, welches sich bei Kafka wiederfinden lässt; die Verkörperung einer aporetischen Unentscheidbarkeit hat sowohl beim Kübelreiter wie erst recht auch im Falle des Jägers *Graccus* eher tragische Züge.

»Ein schlimmes Schicksal«, sagte der Bürgermeister mit abwehrend erhobener Hand. »Und Sie tragen gar keine Schuld daran?« »Keine«, sagte der Jäger, »ich war Jäger, ist das etwa eine Schuld? Aufgestellt war ich als Jäger im Schwarzwald, wo es damals noch Wölfe gab. Ich lauerte auf, schoß, traf, zog das Fell ab, ist das eine Schuld?« (NI 310)

Der Beruf des Jägers gilt dem Kampf gegen die Bedrohungen durch die Wildnis der Natur. Seine Tätigkeit markiert im Prozess der Kultur einen Akt der Domestikation; indem *Graccus* die Wölfe erlegt und ihnen das Fell abzieht, macht er ihre Natur zu einem kulturellen Zeichen, zu einem Zitat von Natur. Der Trickster bei den Winnebago schlüpfte in Tierhäute oder stülpte sich ein Elchgeweih über, um die Erscheinung eines erlegten Beutetieres anzunehmen. Im *Jäger Graccus* sind derartige Formen der Travestie kaum mehr zu erkennen, allenfalls in folgender, dann einer Streichung unterzogenen Passage der Handschrift:

»Ich bin« antwortete der Jäger, »immer auf der großen Treppe die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum. Bald oben bald unten bald rechts bald links, immer in Bewegung, aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden. Lachen Sie nicht?« »Ich lache doch nicht« verwarhte sich der Bürgermeister. »Sehr einsichtig« sagte der Jäger. (FKA/O 31)

Der Jäger, der zum Schmetterling mutiert, zitiert eines der bedeutendsten Naturbilder des Prozesses der Metamorphose, den Vorgang der Verpuppung

bzw. der Entpuppung, der aus einer unscheinbaren Larve den prächtigen Schmetterling hervorgehen lässt, Inbegriff eines Farbenspiels filigraner Schönheit. Im vorliegenden Falle ist das Motiv des Schmetterlings noch durch ein zweites Merkmal ausgewiesen; während seine Gestalt dem Text in metaphorischer Hinsicht zu Diensten ist (nämlich als Modell der Metamorphose), stiftet die Bewegungsform des Schmetterlings – flatterhaft, ziellos und leichtsinnig – ein Analogon zum Vorgang des Schreibens und damit zu jenem Modus, in dem das Fortleben des Jägers Gracchus sich ereignet. Der Jäger sagt von sich selbst, er sei »immer in Bewegung«, in einem beständigen Hin und Her zwischen den Koordinaten oben und unten, links und rechts. Jene unendlich weite »Freitreppe«, auf der sich Jäger Gracchus herumtreibt (FKA/O 39), ist mithin nichts anderes als die Papierseite, auf welcher soeben die Niederschrift seiner Geschichte sich ereignet. Noch nicht sterben und nicht mehr leben zu können, ist das Los der Handschrift, die mündlicher Rede nachgebildet, aber in die fixierte Druckgestalt noch nicht eingegangen ist. Das Argument einer kosmologischen Unfertigkeit, Erbe der Tricksterfigur und des antiken Metamorphosen-Prinzips, richtet sich bei Kafka auf ein medienästhetisches Phänomen der Fremdheit, auf die Ortlosigkeit der schreibenden Hand zwischen mündlicher Rede und gedrucktem Text. Und Gracchus, der auf Erden wandernde Jäger, formuliert diesen Zwischenzustand der Schrift als das ewige Verhängnis eines Textes ohne Hörer und Leser. Was er von sich sagt, gilt nur in der paradoxen Fassung der als Faksimile öffentlich verfügbar gemachten Handschrift: »Niemand wird lesen, was ich hier schreibe«.

Anmerkungen

- 1 Zu den vielfältigen Dimensionen des Fremden in Kafkas Werk vgl. Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg: Rombach 2006.
- 2 Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, übers. von Günter Memmert, München: Fink 1987, S. 26.
- 3 Schon in den *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* verspürte der Protagonist Eduard Raban den Impuls, zu der mit distanzierten Gefühlen erwarteten Zeremonie nicht »selbst« zu erscheinen, sondern seinen »angekleideten Körper« (N I 17) zu schicken.
- 4 Das Modell der double-bind-Situationen bei Kafka hat Hartmut Binder herausgearbeitet: Hartmut Binder: *Vor dem Gesetz. Einführung in Kafkas Welt*, Stuttgart: Metzler 1993, S. 190. Vgl. auch Horst Turk: »betrüben...ohne Betrug«. *Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas*, in: Friedrich A. Kittler/Horst Turk (Hg), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 381-407, bes. S. 400.
- 5 Wayne Booth: *Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl., Chicago: Chicago University Press 1983, S. 158f.; vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 1999, S. 100-104.
- 6 Gérard Genette: *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, München: Fink 1994. Tatsächlich zeigt sich hier ein Defizit des kategorialen Systems von Genette, da es nur die Standorte von Sprechern klassifiziert, aber keinen prinzipiellen Unterschied macht zwischen einer personalisierten und einer apersonalen Erzählinstanz.

- 7 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 2.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 680f.; vgl. Bd. 6, S. 433.
- 8 Ebd., S. 437f.
- 9 Vgl. zuletzt Erhard Schüttpelz: Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960), München: Fink 2005, S. 63-103.
- 10 Paul Radin/Karl Kerényi/C. G. Jung: Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus, Zürich: Rhein-Verlag 1954.
- 11 Ebd., S. 7.
- 12 Mit Radins Worten: der Trickster trägt die »Verheißung der Differenzierung«, die immer wieder aufs Neue wirksam wird. »Jede Generation hat ihn in alle ihre Theologien und Kosmogonien aufzunehmen, ungeachtet der Einsicht, daß er nirgends in sie hineinpaßt, denn er vertritt nicht nur die unentwickelte und ferne Vergangenheit, sondern ebenso die unentwickelte Gegenwart, die jedem Individuum innewohnt.« (Radin: Der göttliche Schelm, S. 154.)