

17. FRANZ KAFKA: AUF DER GALERIE. EIN WUNSCHBILD

Bislang waren die Schwindelfiguren verhalten: Benjamin konzentrierte seine Darstellung auf die Erfüllung der Gedächtnisbildung anlässlich der Stellung des Kindes zur Nähe und Ferne der Mutter. Rilke präziserte das Wiederholungsgeschehen der Karussellbewegung als Gleichnis der rhythmisierten Wechselwirkung zwischen Sprachphantasie (Sinn) und Realgeschehen (Form). Die Figur Benjamins zeichnet eine dialektische Bewegung, die Rilkes einen akzelerierenden Kreislauf zwischen Linie und Kreis. Der Einschub des Rollenverhaltens im Kirmesfest hat uns nahegelegt, die Funktion des Karussells differenziert zu bewerten. Vor allem ist die soziologische Sicht geprägt von der Wechselwirkung zwischen Zuschauer, Betrachter, Beobachter und Teilnehmer, die jeweils unterschiedliche Zentren, Gemeinschaften, Spiegel und Darstellungspositionen ausbilden.

Bleiben wir bei den selbstreflektorischen Beziehungen. Wir referieren jene Situation, die ich mit meiner Fotokamera vor dem Karussell einnehme, eine Duellsituation, die dem Narzissmus huldigt: mehr betrachtend als – wie bei Goffman – detailliert beobachtend. Wie kommt man von der *Betrachtung* einer agonalen Duellposition, der Überbietung und Koordinierung von Mensch und Maschine, zur *Beobachtung* einer Ökonomie, der Verräumlichung, der Verschiebung, dem Ausweichmanöver, der List der Hütchenspieler, Zauberkünstler und Eventmanager, die mehrere Ökonomien (wenn nicht im Luhmann'schen Sinne „Systeme“) auf unterschiedlichen Bühnen präsentieren und zwischen dem Verlust der Individualität und dem Vereinigungswunsch mit einer Gemeinschaft (sei sie auch der mit einer Maschine) virtuos kalkulieren können. Nur wenn wir Statik und Dynamik als dialektische Widersprüche betrachten und nicht sehen wollen, welche Stellschrauben der Beschleunigung es ermöglichen, zwischen Tod und Wahnsinn einen Schwindel agieren zu lassen, fällt die Idee des ökonomischen Spiels aus. Kafka wird die Unfähigkeit zum Spiel einer Sorte Mensch anlasten, die Nietzsche als Lügner bezeichnet: diejenigen Philosophen, die mit der absoluten Wahrheit hausieren gehen. Der Begriff „Lüge“ meint bei Nietzsche eher „Lug“, was dem „Trug“ nahesteht, nämlich eine Aussage, die das nicht wiedergibt, was sie meint. Es war ja schon bei Rilke nicht zu überhören, dass das Sagen sich auch selbst sagen kann, zumal in poetologischer Form, also in Selbstreferenz der Sprach- und Sprechmaterie, die Schrift aufzeichnet.

Nun ist es der Philosophie seit einiger Zeit eigentümlich, dass sie sich – anders als Wissenschaft – nicht mehr nur auf die aussagenlogischen Polaritäten „wahr“ und „falsch“ einlässt, sondern ihr Urteil unablässig aufschiebt, dergestalt, dass die vermeintlich definitiven Urteile sich unter der Hand – und das heißt in ausufernden Erzählungen – dekonstruieren. Das Denken als Diskurs schiebt sich dadurch in den Vordergrund, die Differenz zur Literatur schwindet. Damit aber erschwindeln sich „diejenigen Philosophen“ eine Wahrheit jenseits der Dialektik – eine solche, die interpretativ bis ins Unendliche auszuhandeln ist, solange nicht *Autorität* zur definitiven Referenz vorgeschoben wird. Foucault hat hier den Begriff der *Macht* situiert. Doch wir haben es eher mit Kräften und Gegenkräften in der Balance von Statik und Dynamik zu tun. Auf die Abkürzung zum Unendlichen und auf die Möglichkeit der medialen Verweisung basiert die Quelle der Machtentfaltung, also die Verfügung von zeitlichen und räumlichen Fernwirkungen, sprich: kompetentem Medien-, wenn nicht Waffengebrauch.

Vor diesem diskurshistorischen Hintergrund (Nietzsche – Foucault) offeriert eine parabolische Erzählfigur, die Kafka unter dem Titel AUF DER GALERIE einem Manegebesucher bietet, eine Erklärung dafür, wie der *auf-schiebende* Charakter jeder Interpretation – als Eingedenken eines Jenseits sinnlicher Gewissheit – eine sinnvolle Ökonomisierung von Wahrheit leistet. Die kleine Parabel DER KREISEL wird dieses Problem an der Stelle aufnehmen, an der die Philosophen es haben fallen lassen. AUF DER GALERIE spielt im Zirkus, in einem Rund, in dessen Umlauf keine Maschine körperliche Motorik ersetzt, sondern ein Zirkusdirektor die artistischen Körper regiert. Denn behalten wir im Gedächtnis, dass zwischen Kraft und Macht Freud einen nicht mehr biologistischen und nicht mehr subjektivistischen Begriff von Trieb eingeführt hat, der metaphorisch an die Medienmaschinen seiner Zeit anknüpft. Dass mit dem Zirkus und dem Rundlauf, dem Agon in seiner frühesten Form, eine Opferstätte angezeigt wird, werden wir noch an der Darstellung der frühgriechischen Wettkampfstätten, die zum Theaterrund sich wandeln, erfahren – Aufbruch von der Hierarchisierung des Kampfes in eine arbeitsteilige Gesellschaft.

AUF DER GALERIE

Wenn irgendeine hinfällige, lungenzüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich

öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief da: Halt! Durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Saltomortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staube umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.¹³⁰

Konstruiert aus zwei Abschnitten, den Ästen einer aufsteigenden und absteigenden Parabelkurve gemäß, eingeschrieben in das Rund der Manege, dramatisiert sich die Bewegung und wird zum Halt abgebremst. Als hätte man die Beschleunigungssmessung eines Autos vor sich – oder noch besser: einer in den Himmel steigenden Rakete, wie sie Thomas Pinchon in *DIE ENDEN DER PARABEL* beschreibt –, so inszeniert Kafka ein Bühnenbild der Imaginationsalternative eines Galeriebesuchers, der durch die kunstvolle Inszenierung eines Dompteurs den Eindruck gewinnt, die Figuren der Kunstreiterin könnten mit Leichtigkeit dem entkommen, was inversiv die Bahn der Parabel vorschreibt. Inhalt und Ausdruck oszillieren: Blick auf die Opfer oder Blick auf die Gaben? Blick hinter oder vor die Kulissen? Heiligung der Arbeit oder Verfemung ihres sklavischen Charakters?

Die Virtuosität der Maschinerie dieser Parabel übertrifft die der sich steigernden Inszenierungstheatralik. Es ist weder Kafkas Absicht, den Widerspruch der öden, mechanischen Übungsarbeit des nomadischen Gewerbes gegen das begeisternde Bühnenlicht der abendlichen Gala zu stellen, noch diesen Widerspruch in einem Traum gleichberechtigter Teilhabe an der ökonomischen Verwertung aufzulösen. Absicht ist vielmehr, zwischen beiden Figurationen oder Interpretationen, der Linearität der Schrift und der Zir-

¹³⁰ Franz Kafka: *Auf der Galerie*. In: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1980, S. 129.

kulation des Sinns als Lesefigur, der oszillierenden Logik der Kunstfertigkeit von Literatur zum Ausdruck zu verhelfen – gleich werden wir den Philosophen ins Spiel bringen. Dies hieße nämlich nicht nur, die Bewegung vom Opfer der Arbeit zum Gewinn ihrer Huldigung zu begleiten – denn Vorführung ist als Inszenierung Arbeit –, sondern auch die Frage zu stellen, ob nicht die Gabe selbst – das, was trotz aller Arbeit im Unsichtbaren verbleibt, das unübersetzbare Vermögen der Kunstreiterin, ihre *Kunst* – jenes Drittenmoment ausmacht, welches durch das „Halt!“ des Galeriebesuchers *nicht* eingefordert werden kann. Ich glaube, es geht Kafka um die Frage, *welchen Opferbetrug Kunst erwirkt*. Das ist eine ganz andere Frage als die Nietzsches, der in der Kunst die Erlösung von populistischer Konvention, die Befreiung von Wertemechanismen und Vergemeinschaftung schlechthin, sieht.

Denn im „Halt!“ bricht die unergründbare Kunstfertigkeit in sich zusammen. Kunstwerk kann nicht das sein, was dem Einspruch eines Publikums nachgibt. Erst der *Betrachter* imaginiert aus dem Arbeiter den Künstler, wo Kunst und Künstler *sich präsentieren müssen*. Kunst im Keller existiert gar nicht. Sie muss und will sich dem Anderen ausstellen – das ist der Zweck ihrer Zwecklosigkeit: Einführung individualisierter Perspektive im Rund der Betrachter. Mithin kommt es bei der Kunst weder auf Inhalte noch auf Techniken an – das ist bloß Schwindel und Schein –, sondern auf Ablösung und Erlösung, also auf den Rollentausch im Sozios mittels ästhetischen Erscheinungen. Kafka verdeutlicht demnach, was ein Medium zu leisten hat. Es soll sich gegenüber dem „Inhalt/Bedeutung“ substituieren und den Tod auf sich nehmen, der in den beiden ökonomischen Zirkeln, dem der Arbeit und dem der Lust, ebenso wenig aufkommen darf wie das „Halt!“. Das „Halt!“ hat die Funktion, eine Grenze und einen Übergang zwischen den beiden Ökonomien zu markieren. Der Übergang bedarf des Risikos der In-Szene-Setzung vor einem Publikum. Eben dem Risiko, welches die Kunstreiterin jeden Abend eingeht. Es gilt, etwas zu zeigen, was sich aufgrund seiner Logik, nicht aufgrund einer Trennung von Vorderbühne und Hinterbühne, entzieht. Von entscheidender Bedeutung ist die Idee des Zirkus, einer wandernden Zirkulation, die sich nicht abnutzen darf. Es ist zu vermuten, dass das Weinen des Galeriebesuchers kein sentimentales ist. Tränen zielen stets auf die Auflösung der Sinnendifferenzen. Es sind nicht Tränen der Trauer, sondern der Einsicht. Dort, wo Gabe oder Genie opferlos erscheinen, ist auch der Ruin der Verausgabung nicht weit.

Ein Opportunismus ist weniger intendiert als der Versuch, aus der Unerbittlichkeit der Geschichte des *festhalten* Wollens, des Hier und Jetzt, das

Projekt einer Parabel, die aus der unendlichen Ferne kommt und in eine ferne Zukunft weist, ein Leben als Ganzes zu erfassen. *Ausweglosigkeit* ist ein kreisender Topos bei Kafka, aber so, dass im Unendlichen mit fließendem Übergang die Realökonomie in eine solche des Traums, der Fiktion, der Phantasie übergeht, ohne dass man diesen Übergang (das Weinen des Galeriebesuchers) selbst *wissen* kann, wie Kafka hier ausdrücklich schreibt. Schreiben als Aufschub schleicht sich hinterrücks ein. Da es also die zwei Äste der Ökonomie (und der Parabel), die des Opfers und die der Gabe, gibt, wird jede Tauschverhinderung (der Idealismus der Philosophie) zu einer Selbsttäuschung. „Da dies so ist“, lässt sich nur die Möglichkeit denken, in die Arena der Literatur auszuweichen, die allerdings, oszillierend in Darstellung und Inhalt, korrespondiert mit dem Traum, nämlich seiner funktionalen wie symbolischen Deutung: Kreislauf und Topik des Kreises einer gefesselten Selbsthervorbringung, deren Opfer natürlich das wache Ich ist.

Der Leser bemerkt, dass der Galeriebesucher der Zirkusvorführung nur im Konjunktiv sein „Halt!“ durch die Manege rufen wird. Dieser Halt soll den Fixpunkt der Parabel bilden, dessen Äste ins Unendliche der Fiktion und das Unendliche ihrer Dar- und Ausstellungswirklichkeit weisen. Die Enden der Parabel sind dem Realeindruck der Sinne entzogen. Das Kafka'sche „Halt!“ ist unfähig, die Bedingungen der Kreislaufwirtschaft zu analysieren und gegebenenfalls zu korrigieren, weil der Betrieb sofort ins Imaginäre umschlägt – was bei einer Wirtschaft, die auf Kredit, Glauben, Vertrauen und Reziprozität aufgebaut ist, nicht verwundern kann. Wirtschaft braucht Zukunft und somit Phantasie. Kurz gesagt – wir haben dieses Argument schon mit Pfaller angesprochen –: Die beiden Erzählungen, die des Opfers und die des Gewinns, bleiben voneinander getrennt, aber synchron vorhanden – dies ist der wirtschaftsanalytische Gewinn doppelter Buchführung: Erstellung und Erfüllung des Wunsches.

Die Logistik des Sehens bei Kafka aber ist noch raffinierter. Denn würde der Galeriebesucher die Wirkung seines „Halt!“ zu *sehen* bekommen, würde der Manegebetrieb zu einem Bild erstarren. Und tatsächlich werden wir an Seurats *PARADE DU CIRQUE* (1887/88) noch erkennen, wie das Bild sich verrenken muss, um aus der Statik in die Dynamik zu fallen. Eben das lässt den Galeriebesucher resigniert weinen, denn so wie Kafka wehrt er sich nicht gegen die unterstellte soziale Ungerechtigkeit. Niemand wird mit dem Verweis auf die Analysen des marx'schen Kapitals (oder den Tierschutz) eine Zirkusvorführung genießen. Der Gewinn besteht allemal in der Eleganz der Opferverdeckung – aber besteht er nicht eben immer daraus?

Selbst dem unbedachten Leser – und wer wird gerade Kafka nicht um der Irritation von Literatur willen lesen können – liegt der konstruktive Charakter dieser Parabel (Figur der mathematischen Kegelschnitte) offen zutage. Kafka ist der Maschinist, der Regisseur der Szenerie, welche sich kaum verhüllt in den Kulissen zweier flirrend mit Bewegungsmotiven durchzogener Sätze spannt. Kafka, der Rekommandeur, der Dompteur, der Zirkusdirektor. Man darf wohl in Korrektur Wittgensteins von einem Schreibspiel sprechen, das nach ganz anderen Implikationen des Einspruchs verlangt, wie sie Benjamin und Rilke mit den konventionelleren Bedeutungsordnungen anbieten. Kafka ist der Versuch, aus Literatur eine Artistik, eine Ingenieurskunst zu machen und es doch wie Magie aussehen zu lassen. In dieser Hinsicht ist Kafka ein Bühnenarbeiter, ein Regisseur, der für die Bühnenmaschinerie der Literatur im Zeitalter der universellen Medienübersetzungen Verantwortung übernimmt, und zwar in den Extremen. Der geradezu realistische Text entbindet den phantastischen Ausblick: Kafkaesk, so ist der Neologismus dieser den Möglichkeiten der neuen Medien abgerungenen, in Literatur übersetzten Diskursivierung. Aus dieser Perspektive versteht man Kafkas intensive Liebe zum Kino in Zeiten des Stummfilms: Schuss und Gegenschuss und der artistische Wert der Montage und der Motilität.

Ich füge der Parabel AUF DER GALERIE noch eine zweite Figur hinzu. Nach der *Parabel* ist die *Hyperbel* ein weiterer geometrischer Kegelschnitt. Jetzt geht es um Tempo, Zeit, und wieder um Stillstand, Eroberung eines Nullpunkts im differentiellen Geschehen. Es geht auch um Akustik und Bildstillstand, um Räumlichkeit und den Makel der Fläche, die das Bild stets hinter der Stimme zurückfallen lässt, wenn es um die Wahrheit geht, die ich bin. Protagonist dieser Artistik ist der oben schon denunzierte Philosoph.

DER KREISEL

Ein Philosoph trieb sich immer dort herum, wo Kinder spielten. Und sah er einen Jungen, der einen Kreisel hatte, so lauerte er schon. Kaum war der Kreisel in Drehung, verfolgte ihn der Philosoph, um ihn zu fangen. Daß die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug abzuhalten suchten, kümmerte ihn nicht, hatte er den Kreisel, solange er sich noch drehte, gefangen, war er glücklich, aber nur einen Augenblick, dann warf er ihn zu Boden und ging fort. Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also zum Beispiel auch eines sich drehenden Kreisels, genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch. War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel. Und immer, wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er Hoffnung, nun werde es gelingen, und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen

Laufen nach ihm die Hoffnung zur Gewißheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.¹³¹

Was Kafka in dieser Figur des Kegel- oder man müsste schon sagen Kreiselschnitts demonstriert, ist die hysterische Beschleunigung, in der ein Philosoph seinen Gegenstand zur Erkenntnis bringen will, der zugleich dynamisch als auch statisch angesehen werden soll. Das Werden im Sein, das Ding-an-sich, die Wahrheit als nackte Qualität, so hätte man zu Zeiten des deutschen Idealismus formuliert, oder: Die Welt im Weltgeist soll erschaut werden. Der Irrtum der Philosophie steht prototypisch für das Staunen über die Emanzipation der Wissenschaften aus einer vergangenheitsverhafteten, statischen, auf Ewigkeitswerte ausgerichteten akademischen Philosophie, die bezeichnenderweise gerade jene Texte als primär feiert, die eher Literatur sind als exakte Abhandlung. Kybernetische Wahrheitstabellen, in die hinein solche Tabellen mutieren, hat niemand Lust zu lesen. Es genügt ein wenig Rechenkunst, um den Idealisten die Relativität ihrer dürftigen Empirien unter die Nase zu reiben. Wie viel Dichter muss man werden, um sich, wie Nietzsche, von dieser Zunft zu distanzieren, gleichwohl sie fasziniert?

Mit der Dichtkunst oder der Literatur hat es auch hier eine besondere Bewandtnis. In der Parabel steht das statische „Bildfesthaltenwollen“ des Philosophen gegen das raumgreifende Geschrei der Kinder, einem zeichenlosen Lärm, der sich jeder Repräsentation entzieht, allein schon, da die Kinder mit ihrem kollektiven Geschrei nur ihre authentische Präsenz reklamieren, weil sie eben im Rausch der Stimme ihre *Selbstidentität in der Gruppe* und *als Gruppe* manifestieren. Wir finden Ähnliches vom gregorianischen Chorgesang bis zur Ekstase der Popmusik. Musik ist Rausch, ist Gleichtakt mit dem Anderen, ist gemeinschaftsstiftend. Musik ist auch Klangteppich und – wie Nietzsche an Wagner kritisiert – Verführung zur Selbstauflösung, wenn nicht der ganze visuelle Bühnenzauber Wagners eben auch das visuelle Korrektiv der Bild- und Szeneneffekte *festhalten* würde. Auch Wagners Dichtung – die Alliterationen und Vokalisationen beweisen es – ist Hinführung zum Rausch. Die szenografischen Eskapaden, das ausgeklügelte Täuschungswerk des *theatrum machinarum* und nicht zuletzt die bretharte Bestuhlung auf dem Grünen Hügel sollen dennoch Träne und Schlaf verhindern.

131 Franz Kafka: *Der Kreisel*. In: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1980, S. 320.