Inhaltsverzeichnis

Einleitung ..... Seite 11

Lektüre im Zentrum (11) – Zur Schreibprozessforschung (12) – Verfahren als Bewegung oder Kraft (14) – Zum Stocken des Verfahren (16) – Literatur, Individuum und Gesellschaft (17) – Schemen des Verfahrens (19) – Zum Aufbau der Arbeit (20) – Zur Zitation (22)

1. Aufzeichnungen zu Adorno und Kafka ..... Seite 24

1.1 déjà vu: „So ist es" noch einmal

Deutung als Sisyphosarbeit (24) – Das Unheimliche des déjà vu (25) – Das déjà vu in Permanenz (26)

1.2 Literatur, Abfall und Gesellschaft

Überpräsentes Gesetz (28) – Autonomie bei Kafka (29) – Literatur aus Abfall (30)

1.3 Buchstäbliches

Buchstäbliche Gesten (32) – Knast-Laute (33) – Buchstaben in Zahlen (34)

2. Aussichtsloses Verfahren (Frühjahr 1920) ..... Seite 36

Mehrmonatige Schreibkrise (36) – Blick aus dem Fenster (37) – ER, „er" und *er* (38) – Das *er* und seine zwei Gegner (39)

2.1 Verfahren als Prozess

Richter und Kandidaten (40) – R(T), K und *er* (42) – Literatur als Prozess im Hinterzimmer (43) – Das Verweigerte im Gestrichenen (44)

2.2 Verfahren als Verirren

Zerstreuung im Umkreis (45) – (Nicht)Gestrichenes (46) – Holzbock in der Tür (47) – Vom *ich* zum K (48) – Autonomie zwischen Selbst und Gesetz (49) – Gefangen im *Befängnis* (50)

2.3 Verfahren als Methode

Schein, Willkür und Methode (51) – Mutter- und Vatersprache (53) – Anklänge an den Jargon (54) – Sich selbst verhindernde Methode (55) – Das Glücken und Verschwinden der Methode (57) – Literatur: autonom und fait social (58) – Eleseus aus Hamsuns SEGEN DER ERDE (60)

3. Moment.Aufnahme.Verfahren (1910/11/12) ..... Seite 62

3.1 Vom *ich* ~~zum kleinen Ruinenbewohner~~

Selbstvergewisserungsversuche (62) – Hyperbel des Gleichens (63) – Spaß und Verzweiflung (64) – Autor und *ich* (65) – Haltlose Vorwürfe (66) – Rettende Unentscheidbarkeit der Literatur (68) – Vom Vor- zum Überwurf (69) – Das „ich selbst ich der ~~ich~~" (70) – Aufbau der Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner (71) – Kafkas *Tagebuch* (73) – Naives Begehren nach Literatur (77) – Kleines Gespenst aus UNGLÜCKLICHSEIN (78) – Spekulationen über die Text-

genese (79) – Blockade des kleinen Ruinenbewohners (80) – Misslungene Konstituierungen (82) – *ich* und *Du* (83)

3.2 „Du sagte ich" zum Junggesellen

DU-FRAGMENTE (84) – BeK und GzU (85) – Erneut Zimmer und Welt (86) – Literatur als Feuer (87) – *Du* als Junggeselle (88) – Stocken des Verfahrens (89) – Geglückte Momente (90) – Literatur aus Selbstvergessenheit (91) – Torbogen des Augenblicks (93) – Kein Fuß auf der Treppe (94) – Stirn und Stocken (95) – Abfall (96) – Strudel des Begehrens (97) – Zum Abschluss „noch" (98) – *Du* nur *ich* (100) – Zum weiblichen *Du* (101) – Konfrontation mit dem Gesetz (102) – Literatur und Briefe (103) – Wohl austariertes *er* im URTEIL (104)

4. Wiederaufnahmeverfahren (1916ff.) ..... Seite 107

Diverses Wiederkehrendes (107) – Stechen und Kratzen des *ich* (108)

4.1 Eigentümliches vom Kübelreiter ~~Haberkamm~~

Eigentümlichkeit (109) – Kafkaeskes (110) – Wiederholen und Kombinieren (111) – Ausgrenzung des kleinen Ruinenbewohners (113) – Die Briefe im Verfahren (115) – Texterschütterungen durchs déjà vu (116) – Literatur beförderndes Du (118) – Die *ich*-Ermächtigung (120) – Hans (121) – Der Belzer Rabbi (122) – Durchs *Du* ein *ich* als *er* (125) – Verwandlungen von *ich* und *Du* (126) – Jäger Gracchus (127) – DER KÜBELREITER (130) – Autonomie an der Grenze (132) – Der Bau der chinesischen K-Mauer (134) – Eine eigentümliche Kreuzung (136)

4.2 Zwischen *ich* und *Du* ein Nimmermehr

Wiederholung im Leerlauf (138) – Fragmente zur STRAFKOLONIE (140) – Stocken des Verfahrens (143) – Unfassbarer Nimmermehr (144) – 3 Hunde (146) – Sinnloses Verfahren (148)

5. Frankieren des Verfahrens (Sommer 1920) ..... Seite 150

5.1 O Du, mein „nechápu" (Von Meran bis nach Wien)

Spiel und Spaß statt eines verfahrenen Verfahrens (150) – Knast-Laute im spielerischen Verfahren als Methode (151) – Das „nechápu" zum Zähneausbeißen (152) – Missverständnis aus Ernst und Angst (153) – Übergänge zwischen Spaß und Ernst (154) – Musik des Unmusikalischen (155) – Grillparzers SPIELMANN (156) – Josefine, die Nussknackerin (158) – Verlorenes, nie wieder aufzufindendes Glück (160) – Der Klang als Fetisch (161)

5.2 *Du* und Frank und Schrank (Zwischen Wien und Gmünd)

Fließende Übergänge (162) – *Du* als „Milena" (163) – Alles zum Vergleich (165) – Verkümmernde Singularität (166) – Deterritorialisierung im Drauflosverstehen (167) – Frank und Schrank (168) – Individualität in unwirtlicher Zuflucht (170) – *Du* als Umkreis im Mittelpunkt (171)

5.2$_{\text{Rand}}$ *Du* im eingeschränkten Markenverbot (Exkurs am Rand vor Gmünd)

Randvernutzung (172) – Der Briefmarkensammler (173) – Fremdbestimmtheit des Verfahrens (174) – Akme des Verirrens (175) – De- und Reterritorialisierung (176) – Pingpong der Ein- und Ausgrenzung (177) – Wertsetzende Gerüchte (178) – Störende Dritte (179) – Onkel Dagobert (180) – Feier überdruckter Oberflächen (181) – Nicht die Person, der Name zählt (182)

5.2$_{\text{Schluss}}$ Und trotzdem *Du* (Schlüsse vor Gmünd)

Ordnendes *Trotzdem* (183) – Der Sprung über die Schranke (184)

5.3 *Du*, Gespenst, Du (Gmünd und danach)

Resümierendes Verfahren als Prozess (185) – Feuer der Identifikation (188) – Zur Vergespenstung (189) – A, B und C (190) – Umkreisende Mittelpunkte (191) – Alles nur Gespenster (192) – Die Jarmila-Geschichte (193) – Dreiecksverhältnisse (194) – Musik zum Text (195) – Gespenstische Fremdbestimmung (197) – Todesnähen (199) – Gespenstische Ähnlichkeiten (201) – Gespenstische Flüchtigkeit (204) – Der Tod als das Fremde (305) – Gespenster im Verkehr (207) – Kafkas Verfahren in einem Kommunikationsmodell (208) – Schwenk zum Verfahren als Prozess (210) – Angst als Residuum des *ich* (212)

6. Einschränkendes Verfahren (Sommer 1920) ..... Seite 213

Resümee des letzen Kapitels (213) – Vergleich des *Einschränkenden Verfahrens* mit dem *Frankieren des Verfahrens* (214)

6.1 Das Verirren im Distrikt

Übergänge vom *Du* zum *Einschränkenden Verfahren* (215) – Ordnender Oberst (216) – Ein zerrisssenes Blatt (217) – Am roh gezimmerten Tisch: *ich* und *Du* (218) – Ein *er* als Verteidiger (219)

6.2 Verwinkeltes Methödchen

Der erste Spatenstich (220) – Keine Fixierung auf die Aussicht (221) – Taktzeichen mit einem Hämmerchen (222) – Fülle von Aussichten (223) – Horchen in den Winkel (224) – Winkel über Winkel (225) – Wie ein Kreisel taumeln (226) – Kontrollverlust (227)

6.3 Prozesse nach der 5-Finger-Methode

Der Prozess als Methode (228) – Vom Hund zur Hand (229) – 5 Finger an der Hand (230) – Zahlenspiele (231) – Geballte Kräfte (232)

Schluss ..... Seite 233

Literaturverzeichnis ..... Seite 235

Siglenverzeichnis ..... Seite 241

Faksimileverzeichnis ..... Seite 243

Danksagung

In die Studie sind Anregungen und Kritik von Werner Hamacher, Marianne Schuller und Ulrich Wergin eingegangen. Aufmerksam und kritisch gegengelesen haben Elke Dubbels, Daniel Eschkötter, Jakob Hesler und Günter Schmidt. Bei gestalterischen und technischen Fragen standen Carla Schweyer und Zachary Sng hilfreich zur Seite.

Das Erstellen der Abbildungen aus Kafkas ersten beiden Oxforder Quartheften sowie seinen Briefen an Milena Jesenská war nur möglich mit freundlicher Unterstützung und Genehmigung der Bodleian Library, Oxford, sowie des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar, namentlich von Timothy Rogers und Jochen Meyer. Bei Fragen zum Umgang mit Kafkas Handschriften hatten Roland Reuß und Peter Staengle stets ein offenes Ohr.

Einen umfassenden Einblick in die philatelistischen Hintergründe des Briefmarkenverkehrs beim Briefwechsel zwischen Franz Kafka und Milena Jesenská gewährte Richard Zimmerl, der zudem die Vorlage unbekannter Herkunft für den Umschlag sowie einige Exemplare der im Briefwechsel angesprochenen und in der Studie wiedergegebenen Briefmarken zur Verfügung stellte. Schließlich hat die Axel Springer Stiftung das Projekt mit einem großzügigen Druckkostenzuschuss unterstützt.

Allen genannten Personen und Institutionen möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

Einleitung

Ich kann die Untersuchung
überall anfangen, wo es mir

(Herbst 1917, NSF I 420)

Wo beginnt die Literatur und wo hört sie auf? Bei Kafka ist der Anfang nicht selten das Ende. In den Momenten, in denen das Schreiben oder der Text ins Stocken geraten, kristallisiert sich bei Kafka Literatur. Das gilt ebenso für die explizit literarischen Texte, durch die Kafka bekannt geworden ist, wie für jene, die eher dem Randbereich der literarischen Produktion zugerechnet werden – seien es Fragmente, Randglossen, biographische Reflexionen oder andere vermeintlich bedeutungslose Aufzeichnungen. Um zu untersuchen, wie Kafkas Texte durch eine Schreibkrise hindurch zur Literatur finden und welche Rolle dabei seine Briefe spielen, wird seine Schreibkrise aus dem Jahr 1920 ins Zentrum gerückt und mit Schreibkrisen aus den Jahren 1910/11/12 und 1916/17 verglichen.

Die Lektüre als das Aufsammeln, Sortieren und Strukturieren des Les- und Deutbaren in Kafkas Texten steht im Zentrum der Arbeit. Was durch die unbegrenzte Zahl möglicher Lektüren der Beliebigkeit Tür und Tor zu öffnen scheint, ist eng an die Bedeutsamkeit der Lektüreergebnisse gebunden; erst dann hat die Studie einen erfolgreichen Abschluss gefunden, wenn sichergestellt ist, dass mit ihr heuristische Perspektiven für zukünftige Beschäftigungen mit Kafkas Texten aufgezeigt werden konnten.

Die Orientierung auf den Text hat sich der Neigung zu erwehren, textvernarrt in der Arbeit am Text zu verharren und jedes Außerhalb wie jede Anschließbarkeit zu unterdrücken. Macht sich die Literaturwissenschaft mit ihrer nicht selten ermüdenden Applikation von Begriffen und ihrer Selbstrechtfertigung durch Selbstvernetzung das Leben und Denken mit den Texten häufig zu leicht, so kann die Alternative keine klandestine, isolierte, womöglich noch Singularität beanspruchende Lektüre sein. An welchen Punkten schließt die Studie also an Traditionslinien der Forschung an?

Mit der besonderen Aufmerksamkeit für das Schreiben als dem facettenreichen und schwer eingrenzbaren Produktionprozess des Textes, der auch *im* Text nicht zur Ruhe kommt, sowie für die Faksimiles, in denen sich der Text als Ansammlung handschriftlicher Bilder darstellt, sieht sich die Studie in der Tradition der Erforschung von

Schreibprozessen. Die Studie versucht, für das den aktuellen Stand der Editionswissenschaft widerspiegelnde Editionsprojekt der Franz Kafka Ausgabe (FKA), das die Faksimiles im Verbund mit einer diplomatischen Umschrift darbietet, eine angemessene literaturwissenschaftliche Praxis zu finden.

Kafkas Texte zeigen sich in der Studie als miteinander verbundene, aus unendlich vielen Einzelteilen zusammengesetzte Gebilde, deren Grenzen erst in der Lektüre notdürftig gezogen werden können. Der Zusammenhang der Texte, wie er sich in der Studie darstellt, ist ein Zusammenhang der nicht selten miteinander in Konflikt geratenden Bewegungen oder eben: Verfahren. Bevor wir uns weiter unten genauer mit Kafkas Verfahren selbst beschäftigen, sollen ein paar Unterschiede zwischen der Studie und anderen Untersuchungen zu Kafkas Schreibprozessen oder textgenetischen Analysen vorgestellt werden.

Die textgenetische Analyse von Kafkas Texten steckt überraschenderweise noch in den Kinderschuhen. Frühe Arbeiten zur Textgenese von Hartmut Binder[1] oder Malcolm Pasley[2], denen recht traditionelle Vorstellungen von „Text" und „Autor" zugrunde liegen, haben, obwohl sie von der Forschung durchaus wahrgenommen wurden, kaum Nachahmer gefunden. Eine nennenswerte Ausnahme stellt die vor kurzem erschienene Studie zu Kafkas Oktavheften von Annette Schütterle dar.[3] Zwei problematische Punkte, in denen sich die Untersuchung zu Kafkas Verfahren von den zuvor genannten Arbeiten zu unterscheiden bemüht, sollen kurz umrissen werden.

Da ist zum einen die Überschätzung der Rolle des Autors für den Text. Was er wie und warum schreibt, ist Kafka wie jedem anderen zum Urheber des Textes erklärten Schreiberling nur äußerst begrenzt einsichtig; vielmehr ist sein Verhältnis zum Text von vielerlei mehr oder weniger produktiven Fehleinschätzungen geprägt, die kaum mehr rationaler Natur sind. Was im Text wie eine Selbstvergewisserung oder – im Falle der Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner – wie der Versuch einer Selbstvergewisserung aussieht (cf. Kapitel 3.1), mag von Kafkas Wunsch, sich über sich klar zu werden, angestoßen worden

[1] Cf. BINDER, Hartmut: KAFKA. DER SCHAFFENSPROZESS. Frankfurt am Main 1983.

[2] Cf. PASLEY, Malcolm: „DIE SCHRIFT IST UNVERÄNDERLICH..." Essays zu Kafka. Frankfurt am Main 1995 (die Essays stammen zumeist aus früheren Jahren).

[3] Cf. SCHÜTTERLE, Annette: FRANZ KAFKAS OKTAVHEFTE. Ein Schreibprozeß als „System des Teilbaues". Freiburg im Breisgau 2002.

sein, sperrt sich aber gegen die Herleitung aus den Intentionen des Autors.

Näher liegt es da, nach herkömmlicher psychoanalytischer Tradition im Geschriebenen, als wäre es ein Geträumtes, die Handschrift des Unbewussten wiederzuerkennen, den Text einfach als das anzusehen, was *unter der Hand* des Autors geschehen ist oder geschieht. Beide Deutungsperspektiven kommen in ihrem Fluchtpunkt, dem Autor oder des Autors Unbewusstem, nicht zur Ruhe. Der Autor bleibt, was er seit je schon war: ein Mensch, der, indem ihm die Urheberschaft eines Textes zugesprochen wird, die Form einer juristischen Konstruktion annimmt. Was im Text geschieht, was den Text ausmacht, ist stets mehr, als dem Autor zugesprochen werden könnte, und die Verbindung beider unlogischer als unsere Schulweisheit sich träumen lässt. Davon mögen das in der Studie an mehreren Stellen behandelte Verhältnis zwischen Kafkas Texten und bestimmten Buchstaben oder Buchstabenkombinationen, auf das im Verlauf der Einleitung noch zurückgekommen wird, einen Eindruck vermitteln.

Ein zweites Problem, das der Beschäftigung mit Schreibprozessen inhärent ist und das in der Studie vermieden werden soll, ist das Verirren im Detail; kein Federstrich, kein biographischer Splitter, die nicht wert wären erwähnt zu werden. Die hohe Achtung vor der Handschrift veranlasst die Deutenden zumeist, vor großen Thesen oder gewagten theoretischen Überlegungen zurückzuschrecken. Im Gegensatz dazu versucht die Studie, deskriptive Vollständigkeit möglichst außen vor zu lassen und die Deskription auf das für die Darstellung des Verfahrens notwendige Maß zu begrenzen.[4] Darüber hinaus wird mit dem von der Studie in den Mittelpunkt gerückten Verhältnis von Individuum, Literatur und Gesellschaft ein theoretischer Rahmen ausgestaltet, der kaum größer sein könnte. So ist ein weiterer Forschungsstrang angesprochen, an welchen die Studie anschließt. Weitere Berührungspunkte mit der Erforschung der Schreibprozesse werden bei der eingehenden Darstellung von Kafkas Verfahren angesprochen.

Theodor W. Adorno ist insbesondere mit seinen AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA ständiger Bezugspunkt der Arbeit, mag er

[4] Die Umsetzung des Vorhabens wird nicht zuletzt durch den geringen Bekanntheitsgrad einiger der hier behandelten Texte Kafkas erheblich erschwert. Die größten Zugeständnisse an die eigentlich zu vermeidende deskriptive Vollständigkeit mussten bei der Behandlung der „DU"-FRAGMENTE in Kapitel 3.2 gemacht werden.

auch des Öfteren seine Fäden im Hintergrund spinnen. Für Adorno sind die Literatur im Allgemeinen und Kafkas Texte im Besonderen der Ort, an dem das dialektische und historische Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zur Darstellung gebracht wird. Während dekonstruktive Lektüren Kafkas Texte meist allein in die Nähe einer in sich widersprüchlichen Individualität rücken, an ihnen das Abgründige literarischer Singularität herausarbeiten, zeigt Adorno darüber hinaus das Gesellschaftliche an Kafkas Texten. Mit Adorno ist das den Texten eingeschriebene Bemühen um Autonomie, Singularität oder Individualität ein gesellschaftliches Phänomen, das also einen historischen Index hat. Kafkas Texte gestalten nach Adorno den eingeschränkten Möglichkeitsraum des Individuums in einer (spät)kapitalistischen Gesellschaft aus.

Adorno verortet Kafka demnach in einer bestimmten Phase des Kapitalismus, die er heute kaum als abgeschlossen bezeichnen würde, deren Widersprüche sich mit der Zeit lediglich verschärft haben. Mag Gesellschaftskritik von links aufgrund des andauernden kapitalistischen Siegeszuges aus der Mode gekommen sein, hat sie doch und vielleicht gerade deswegen nicht an Aktualität verloren.

Im Zentrum der Studie steht die Verknüpfung theoretischer, von Adorno inspirierter Überlegungen und praktischer Ergebnisse der Analyse von Texten und Textstrukturen bei Kafka. Bevor die dreigliedrige Verknüpfung genauer dargestellt wird, soll im Folgenden Kafkas Verfahren durch Klärung des Verhältnisses von Text und Bewegung näher gebracht werden. In der Lektüre zeigt sich der Text als ein Zusammenhang, der sich in bewegliche, je nach Perspektive variierende Teile zergliedern lässt. Je genauer die Teile untersucht werden, desto mehr büßen sie an Konsistenz ein. Was an Konsistentem, das für den Zusammenhang relevant ist, übrig bleibt, lässt sich als Bewegung oder Kraft fassen. Figuren, Motive, Themen, kleine oder große Textstrukturen oder -segmente sind, bevor sie aufhören etwas Konsistentes zu sein, Kräfte, die auf den durch die Lektüre zu erarbeitenden Zusammenhang des Textes einwirken, Bewegungen, die mit anderen zu einer großen Bewegung werden, zu der durch die Lektüre bestimmten Bewegung des Textes.

So ungewöhnlich, wie es auf den ersten Blick scheint, ist die Verbindung der Begriffe „Text“, „Bewegung“ oder „Kraft“ nicht.[5] Tradi-

[5] Wolf Kittler und Gerhard Neumann schrieben bereits in dem vielbeachteten, nicht bloß für die Editionstheorie grundlegenden Artikel über den Umgang mit

tionell wird in der Literaturwissenschaft von der „Entwicklung“ oder „Entfaltung“ bestimmter Motive, Personen oder Themen gesprochen sowie von einem „Sog“ oder einem „Widerstand“ des Textes. In der Studie werden Bewegungen und Kräfte weniger im Verhältnis zwischen Text und Leser oder Leserin als vielmehr im Verhältnis von Text und Text gesucht und außerdem als Teil einer einzigen die Texte Kafkas miteinander verbindenden charakteristischen Bewegung oder Kraft verstanden: Kafkas Verfahren.

Gerichtet ist Kafkas Verfahren als Bewegung oder Kraft auf die Literatur oder genauer: auf die Auseinandersetzung mit der Literatur, denn selbst in der Abwendung von der Literatur bleibt die Auseinandersetzung mit der Literatur für das Schreiben oder die Texte Kafkas leitend. Äußerungen der drei für Kafkas Verfahren grundlegenden Kräfte lassen sich nicht bloß im Handlungsaufbau eines Textes oder in der Entwicklung einer oder mehrerer Figuren finden, sondern auch und vor allem in Streichungen, graphischen Auffälligkeiten, die in den Faksimiles zu erkennen sind, oder sogenannten „Varianten“, die oft kaum mehr „Variante“ sind als der von „Varianten“ gereinigte Text selbst. Es ist ein Verdienst textanalytischer Herangehensweisen, dass sie den Text für das traditionell getrennt von ihm Gedachte hin öffnen: für seine Darstellung in der Handschrift und für – von wem auch immer – ausgegrenzte Alternativtexte, seien es andere „Fassungen“, „Vorarbeiten“ oder eben „Varianten“, um einige ebenso problematische wie gebräuchliche Begriffe zu verwenden.

Jeder Text konstituiert sich nicht weniger durch Aus- oder Abgrenzung von anderen möglichen Texten oder Textpartikeln, Bedeutungen oder Bedeutungslosigkeiten als durch deren Integration oder Montage. Nicht bloß *zeigt* sich im vom Text Aus- oder Eingegrenzten, was der Text *ist*, häufig *ist* der Text vor allem anderen eben jene Aus- oder Eingrenzung, jene ausgrenzende oder verzweifelt um Integration bemühte Geste. Die Studie untersucht nicht blindlings eine Vielzahl solcher gestischen Bewegungen, die sich ebenso im *offiziell* Ausgegrenzten, in der Streichung oder *Variante*, wie im *verdeckt* Verdrängten der *Letztfassung* oder *offiziellen Variante*, auf welche der Text übli-

---

Kafkas Texten von einer „neue[n] Schrift der Gesten und Gebärden“, die sich nur schwer in das „alte, von Gutenberg erfundene System der Schrift zurückübersetzen“ lässt (cf. KITTLER, Wolf / NEUMANN, Gerhard: KAFKAS „DRUCKE ZU LEBZEITEN“. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, in: Wolf Kittler / Gerhard Neumann: Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg im Breisgau 1990. S. 30-74. Hier: S. 73).

cherweise reduziert wird, zeigen. Vielmehr werden eben jene Bewegungen herausgegriffen, mithilfe derer ein Literaturtheorie und philologische Praxis miteinander verbindender Zusammenhang zur Darstellung gebracht werden kann: Kafkas Verfahren.

Zwei konstitutive Momente für das, was hier als „Bewegung" oder „Kraft" verstanden wird, werden zugleich als konstitutiv für die Literatur als dem wichtigsten Fluchtpunkt von Kafkas Verfahren verstanden: (das Bemühen um) Aus- oder Eingrenzung einerseits und das damit einhergehende Pausieren oder Stocken. Bei einem erweiterten Textbegriff ist es dementsprechend nicht bloß der Schreibstrom, der an einer bestimmten, häufig von Streichungen gezeichneten Stelle ins Stocken gerät, sondern der Text selbst, der keinen Weg zwischen Aus- und Eingrenzung des Möglichen findet. Im Anschluss an die weithin akzeptierte Vorstellung von Literatur als einer in der Moderne zwischen Geschlossenheit (Werkidol) und Offenheit (Schreibstrom) schwankenden Form[6] ließe sich die Literatur bei Kafka als Kristallisationspunkt einer oszillierend gegenläufigen Bewegung ansehen, die, stolpernd über die selbst gezogenen oder (in die Luft) gezeichneten Grenzen, diese wieder öffnet.

Wiederholt wird in der Studie darauf hingewiesen, dass das Stocken des Verfahrens konstitutiv für das Verfahren, i.e. die literarische Auseinandersetzung mit der Literatur, ist. Im Stocken öffnet sich für einen Moment der Raum, in dem das Geschriebene als Deutbares seine eigenen Deutungsmöglichkeiten wie den Horizont möglicher Deutungszusammenhänge erfragt. Mögen die Momente des Stockens in Fragmenten und Miszellen aus dem Nachlass – insbesondere, wenn sie in der Handschrift untersucht werden – deutlicher noch hervortreten als in den Texten *aus letzter Hand*, verleihen sie doch auch letzteren den für Kafkas Texte charakteristischen Ton.[7]

Der Moment des Stockens ist der Literatur umso näher, je näher er dem kommt, was in Anlehnung an Adorno als „déjà vu" bezeichnet wird (cf. Kapitel 1.1). Mit dem déjà vu kehrt im Text das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft als unbewältigtes Problem wieder. Die Unterscheidung oder Abgrenzung von Individuum und Gesell-

---

[6] Cf. NEUMANN, Gerhard: DER VERSCHLEPPTE PROZESS. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol, in: Poetica 14 (1982). S. 92-112.

[7] Derzeit arbeite ich an einer Studie zum *Spätstil Kafkas*, die sich darum bemüht, von den hier angestellten Überlegungen ausgehend einen für Kafka spezifischen Stilbegriff aus seinen späten, in dieser Studie ausgesparten Texten herauszuarbeiten.

schaft produziert eine Grenze, die mit jeder neuen Bewegung, mit jedem neuen Blick in Frage gestellt wird. Das Unheimliche der Grenze – und damit auch der Literatur – liegt vor allem darin begründet, dass sie unentscheidbar zwischen unüberschaubarem Trennstrich, Spiegel und durchsichtigem Fensterglas oszilliert.

Das Stocken, die Grenze und das déjà vu markieren den archimedischen Punkt im Verhältnis theoretischer, von Adorno inspirierter Überlegungen und praktischer Ergebnisse der Analyse von Texten und Textstrukturen bei Kafka (cf. Kapitel 2.3). Dort zeigt sich als Ort der Literatur der Raum zwischen Individuum und Gesellschaft. Zur Literatur kommt es bei Kafka – und das ist eine der Kernthesen der Arbeit –, wenn sich Literatur, Individuum und Gesellschaft im Text oder im Schreiben begegnen.

Um nachzuzeichnen, wie es jeweils zu der Begegnung kommt, werden in der Studie drei Bewegungen voneinander unterschieden. Die drei Bewegungen, die zusammen Kafkas Verfahren ausmachen, lassen sich durch die – sie zugleich bestimmenden – Fluchtpunkte charakterisieren, die wiederum die drei Begegnenden sind: Literatur, Individuum und Gesellschaft. Zur Literatur kommt es demgemäß, wenn sich die Fluchtpunkte der drei Verfahren im Text begegnen. Der Text oder das Schreiben wiederum lassen sich jeweils einem der drei Fluchtpunkte oder Verfahren zuordnen. Es liegt auf der Hand, dass es zwischen den Fluchtpunkten oder Verfahren, die konstitutiv abhängig sind vom Verhältnis zueinander, nur graduelle Unterschiede geben kann.

Die Vagheit der Zuordnung zu einem der drei Verfahren resultiert aus ihrer Offenheit. Die Verfahren können sich ebenso in einer Konstellation von Texten zeigen wie in einer Konstellation von Textabschnitten, Figuren, Motiven, Sätzen, Buchstaben oder Klängen. Die Fluchtpunkte Literatur, Individuum und Gesellschaft werden Kafkas Texten näher gebracht, indem sie drei Personalpronomen zugeordnet werden: *er*, *ich* und *Du*. Sie nehmen ebenso eine Vermittlerrolle zwischen den umfassenden theoretischen Begriffen und den jeweiligen Texten ein wie die drei Bedeutungen des Verfahrens, die sich in die dreigliedrige Ordnung einfügen: Das Verfahren als Methode hat als originären Fluchtpunkt die Literatur oder das *er*, das Verfahren als Prozess das Individuum oder das *ich* und das Verfahren als Verirren die Gesellschaft oder das *Du*.

Die Nähe zwischen Methode, Literatur und *er*, Prozess, Individuum und *ich* sowie Verirren, *Du* und Gesellschaft ließen sich zwar

auch theoretisch herleiten, in der Studie aber wird sie aus der Lektüre heraus entwickelt. Einige Hintergründe für die Zusammenstellung jenseits von Kafkas Texten sollen nichtsdestotrotz kurz erwähnt werden. So ist der Ursprung des Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft nicht zuletzt ein juristischer, womit Autor (s.o.) und Individuum sich auf einem für sie eher unüblichen Terrain sehr nahe kommen. Außerdem ist ein Selbstbewusstsein schwer vorstellbar, das nicht an eine erfolgreiche Selbstrechtfertigung gebunden wäre; zumeist konstruiert sich das Selbst im Spannungsfeld von Anklage, Verteidigung und ausstehendem Urteil.

Die Gesellschaft entzieht sich gerade in der diversifizierten Moderne durch die unheilvoll mit ihr verbundene Unübersichtlichkeit. Das Verirren als eine existenzielle Grunderfahrung von Gesellschaft in der Moderne ist darüber hinaus ein, wenn nicht das Grundproblem aller Soziologie, die sich von leichtfertigen Vereinfachungen fernzuhalten bemüht. Die Verbindung von Literatur und Methode ließe sich aus dem Formwillen eines jeden literarischen Textes herleiten. Literarisches Schreiben könnte geradezu als das Bemühen definiert werden, die richtigen Worte für etwas zu finden, von dem weder Autor(in) noch Leser(in) oder Text wissen, was es ist. Dass es zur Literatur komme, ist das unwiderlegbare Ziel aller Literatur. Der Wege (Weg, etwas zu erreichen – gr. μέθοδος) zum Ziel sind viele; je konsequenter indes das Ziel verfolgt wird, desto sinnloser wird das Unterfangen, was weiter unten anhand der Signalwirkung bestimmter Buchstaben bei Kafka kurz angedeutet werden soll, um an mehreren Stellen der Studie genauer ausgeführt zu werden (cf. Kapitel 2.3/3.2/4.2).

Zum Verständnis der drei Verfahren und ihres Verhältnisses zueinander ist es unerlässlich, sie als ineinander übergehend zu denken. Wie bei den drei ihnen zugeordneten Personalpronomen – *ich*, *Du* und *er* – oder Zeiten – Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart – liegt die Unterschiedlichkeit und Unterscheidbarkeit der Bewegungen oder Kräfte ebenso auf der Hand wie die Abhängigkeit ihrer Unterscheidung von den Umständen der Unterscheidung und der Perspektive der Unterscheidenden. Kein *ich*, das beim Erzählen über sich nicht zum *er* neigen würde und sich zugleich im *Du* wiederzuerkennen glaubt. Keine Vergangenheit, in der nicht ein Zukünftiges der Entdeckung harrt und keine Gegenwart, der es nicht schwer fiele, sich der

Oszillation zwischen Vergangenheit und Zukunft zu erwehren.[8] Keine Unterscheidung ohne eine Vielzahl von Relativierungen.

Daher werden die von der Untersuchung ins Zentrum gerückten Verfahren von einer letztlich unbegrenzten Anzahl möglicher Zuordnungen her verstanden. Des Weiteren wird durch ein solches Verständnis dem Umstand Rechnung getragen, dass die Studie weder von den Begriffen zum Text noch vom Text zu den Begriffen, sondern zugleich *mit* den Begriffen zum Text und *mit* dem Text zu den Begriffen geht; statt deduktiv oder induktiv verfährt sie eingedenk des unhintergehbaren hermeneutischen Zirkels perduktiv: hinführend. Um trotz der unüberschaubaren Fülle möglicher Zuordnungen die Übersichtlichkeit nicht aufzugeben und um einen Eindruck von der Arbeit mit Kafkas Texten zu vermitteln, sollen einige Zuordnungen in einem offenen Schema dargestellt werden.

Schemen des Verfahrens

Fluchtpunkt (theoretisch)	Individuum	Literatur	Gesellschaft
Fluchtpunkt (praktisch)	*ich*	*er*	*Du*
Verfahrensart	Prozess	Methode	Verirren
Zeitdimension	Vergangenheit	Gegenwart	Zukunft
Textform	Tagebuch	Prosa	Brief
Kommunikationsbestandteil	Sender(in)	Botschaft	Empfänger(in)
Romanfragment	DER PROZESS	DAS SCHLOSS	DER VERSCHOLLENE
Figur aus der REIHE ER (cf. Tb 851f. / Kapitel 2.1)	Erster Gegner	er	Zweiter Gegner
Figur aus Fragment vom Herbst 1917 (cf. NSF I 412 / Kapitel 4.2)	Halt ihn	Nimmermehr	Fass ihn
Figur aus dem SCHLOSS	Hans	K.	Barnabas / Frieda
Teil der Briefe an Milena (cf. Kapitel 5.3)	ein Gespenst	ein anderes Gespenst	Gespenster
Buchstabe(n)	H	K / T	B / F

[8] Beim *er* wie bei der Gegenwart ist die Fraglichkeit des Bestimmungsgrundes vielleicht am offensichtlichsten, tritt die Fraglichkeit als Wunde der Literatur oder das Literarische selbst vielleicht am deutlichsten hervor.

Die Signalwirkung, die in der Studie bestimmten Buchstaben oder Buchstabenkombinationen unterstellt wird, mag von persönlichen Dispositionen Kafkas herrühren, eine Signalwirkung für sein Denken oder Nachdenken beim Schreiben wird es kaum gegeben haben. Eher geht es dabei um schwer kontrollierbare Begehrensströme, die literarische Texte aus Sicht einer auf traditionelle Bedeutungszusammenhänge konzentrierten Literaturwissenschaft, wenn sie sich deren Wahrnehmung gestattet, in unverantwortlicher Weise zersetzen, aus Sicht einer Literaturwissenschaft, die vor einer möglichen Unsinnigkeit der Texte nicht zurückschreckt, in rudimentäre Strukturen bannen.

Das Wiederholen von Buchstaben wie das Wiederholen überhaupt mitsamt einigen Versuchen, diese Wiederholungen zu rationalisieren, gehen zurück auf den unüberwindbaren Widerstand eines literarischen Textes gegenüber dem Verstehen, gegenüber der deutenden Fixierung – sei es das Verstehen und Fixieren des Schreibenden, der Lesenden oder gar des Textes selbst. Kaum verwunderlich, dass es gerade die in der Studie herausgearbeiteten Signale für die Literatur selbst oder das Verfahren als Methode sind, die zu einem Bereich der Sprache gehören, der – wenn überhaupt – ein Randdasein in der Welt möglicher Bedeutungen fristet: der Bereich des Klangs. Sogenannte Knast-Laute (cf. Kapitel 1.3/2.3/4.1), in denen zwei Konsonanten hart aufeinander treffen, werden in der Studie als Signal für das Verfahren als Methode verstanden und rationalisiert im Rückgriff auf Kafkas existenzielle Situation zwischen Mutter- und Vatersprache, zwischen dem Deutschen und dem Tschechischen.

Es folgt ein knapper Grundriss zum Aufbau der Arbeit: In Kapitel 1.1 und 1.2 werden Überlegungen Adornos zu Individuum und Gesellschaft bei Kafka vorgestellt und weitergedacht. Danach werden in Kapitel 1.3 von Adorno ausgehend Spuren von Buchstäblichkeit in Kafkas Texten verfolgt. Die Frage, die einen Zusammenhang zwischen den daran anschließenden fünf Kapiteln stiften soll, ist die Frage, wie es im Herbst 1920 nach langjähriger Unterbrechung der literarischen Arbeit (bis auf wenige, markante Ausnahmen) wieder zur Literatur kommen konnte. Die Antwort wird im Verhältnis dreier Texte und Textgruppen aus dem Jahre 1920 gesucht, die im zweiten, fünften und sechsten Kapitel im Zentrum stehen. Im fünften Kapitel sind die Briefe an Milena vom Sommer 1920 Thema, im zweiten und sechsten Kapitel mit der REIHE ER (Frühjahr 1920) und einigen Texten vom Herbst 1920 ihr unmittelbarer Umkreis. Um deren Verhältnis genauer

fassen zu können werden im zweiten und dritten Kapitel weitere Texte aus der Frühzeit von Kafkas Verfahren (1910/11/12) und der letzten im engeren Sinne produktiven Phase vor 1920 (1916/17) untersucht.

In Kapitel 2 wird anhand von Kafkas REIHE ER herausgearbeitet, was für Kafkas Verfahren und damit für Kafkas Schreiben bzw. seinen Schreibblock im Frühjahr 1920 charakteristisch ist. In erster Linie ist das Verfahren von einer Aussichtslosigkeit, die in jenem Kapitel genauer umrissen wird, geprägt. Anhand verschiedener Abschnitte der REIHE ER werden erste Eindrücke der verschiedenen Facetten des Verfahrens eingesammelt, gleichwohl das Verfahren kaum in Gang zu kommen vermag.

In Kapitel 3.1 werden anhand der Untersuchung der Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner aus dem Jahr 1910 Facetten des *ich* herausgearbeitet. Daran anschließend geht es in Kapitel 3.2 um die Erarbeitung von Facetten des *Du* anhand der DU-FRAGMENTE aus den Jahren 1910 und 1911. Abgerundet wird das dritte Kapitel durch Überlegungen zum literarischen Einschnitt in Kafkas frühem Verfahren durch die Erzählung DAS URTEIL im Jahre 1912.

Das Kapitel 4 behandelt Literatur ermöglichende Wiederholungsstrukturen. Der Weg zur Literatur als der in dieser Arbeit besonders in Augenschein genommene Weg vom *Aussichtslosen Verfahren* (Frühjahr 1920) über das *Frankieren des Verfahrens* (Sommer 1920) zum literarischen *Einschränkenden Verfahren* (Herbst 1920) wird in Kapitel 4.1 vorgezeichnet im Weg vom *ich* zum *er* Ende 1916. In Kapitel 4.2 wird der Zusammenhang zwischen dem *Wiederaufnahmeverfahren* von 1916/17 und dem *Aussichtslosen Verfahren* vom Frühjahr 1920 hergestellt. Nebenbei werden wie in Kapitel 3 weitere Facetten und Hintergründe von Kafkas Verfahren eingesammelt. Dabei zeigt sich erneut ein charakteristisches Zusammenspiel zwischen Kafkas Briefen und seinen originär literarischen Texten.

In Kapitel 5 stehen Kafkas Briefe an Milena Jesenská im Zentrum. Der erste Abschnitt – auch in der Chronologie der Briefe – wird bestimmt durch den Rückbezug auf das *Aussichtslose Verfahren* und neigt sich dementsprechend dem Verfahren als Methode zu, Kapitel 5.3 demgegenüber unterhält, dem Verfahren als Prozess nahe, die meisten Verbindungslinien zu den literarischen Texten vom Herbst 1920. Kapitel 5.2 behandelt den Höhepunkt des Briefverkehrs zwischen Kafka und Milena von Anfang Juli bis Mitte August und ist somit dem Verfahren als Verirren am nächsten. In der direkten Arbeit am Text zei-

gen sich die Facetten des *Du*, die auf bestimmte Art und Weise die Wiederaufnahme der literarischen Arbeit im Herbst 1920 beförderten.

In Kapitel 6 wird bei einem knappen Durchgang durch das vorangegangene Kapitel die Stellung vom *Frankieren des Verfahrens* zwischen dem *Aussichtslosen* und dem *Einschränkenden Verfahren* herausgearbeitet. Daran anschließend wird das *Einschränkende Verfahren* in drei Abschnitte unterteilt, in denen jeweils eines der drei in der Studie unterschiedenen Verfahren im Mittelpunkt steht.

Die Notwendigkeit einer historisch-kritischen Faksimile-Ausgabe aller Texte Kafkas, die Roland Reuß im Beiheft zur Ausgabe von Kafkas DER PROZESS bereits schlüssig dargelegt hat,[9] wird auch in dieser Studie überdeutlich. Die vielen Steine, welche die Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher und Briefe von Franz Kafka (kurz: KKA) einer an der Handschrift orientierten Interpretation in den Weg gelegt hat, ließen sich nur unter großen Mühen beiseite schieben. So konnte beispielsweise von den editorischen Eingriffen in aller Konsequenz nur die fragwürdige Umschreibung „ss“ zu „ß“ zurückgenommen werden.[10] Alle anderen unsäglichen Eingriffe, welche die Interpunktion, die Abkürzungen und die Zahlen betreffen, Eingriffe, die der hochtrabenden Ankündigung „Fassung der Handschrift“, mit der die KKA wirbt, Hohn sprechen, konnten nur kursorisch korrigiert werden. Sofern die untersuchten Texte bereits in der FKA erschienen sind, wird entweder ausschließlich – im Falle von DER PROZESS – oder alternativ – im Falle der ersten beiden Oxforder Quarthefte – die Seite in der FKA angegeben. Die mühsame Auseinandersetzung mit den unübersichtlichen Apparatbänden der KKA hat sich in einigen Fußnoten niedergeschlagen. Bei der Zitation wurden folgende Regeln zugrunde gelegt:

1. Wurden Varianten beim Zitat berücksichtigt, steht der Zitatangabe ein „cf.“ voran, das den Vergleich mit den Varianten aus den jeweiligen Apparatbänden der KKA nahelegt oder besser noch: mit den jeweiligen Handschriften.
2. Wenn Varianten in einem Zitat berücksichtigt wurden, ist es häufig nur ein Ausschnitt der Varianten. Angesichts der Fülle von

[9] Cf. REUSS, Roland: ~~LESEN, WAS GESTRICHEN WURDE~~ FÜR EINE HISTORISCH-KRITISCHE KAFKA-AUSGABE, in: Einleitung zur FKA. Basel und Frankfurt am Main 1995. S. 9-24.

[10] Kafka verwendete nach der Umstellung auf die lateinische Schrift 1907/1908 in der Handschrift kein „ß“ mehr, sondern schrieb stattdessen ausnahmslos „ss“.

Zitaten und behandelten Texten sowie der bereits angesprochenen editorischen Problemlage war es nicht möglich, eine umfassende diplomatische Umschrift zu erstellen, die den handschriftlichen Befunden gerecht wird.

3. Editorische Eingriffe, insbesondere die Verwendung von „ß“ statt „ss“, werden zumeist kommentarlos zurückgenommen.[11]
4. Streichungen werden durch einen Strich kenntlich gemacht oder im begleitenden Text erwähnt.
5. Eingefügte Wörter werden im Zitat durch die Schriftart Ariel Narrow in etwas kleinerer Punktgröße kenntlich gemacht.
6. Überschreibungen werden kenntlich gemacht, indem das Überschriebene durchgestrichen und die Überschreibung direkt angefügt wird.
7. Fette Hervorhebungen in Zitaten sind ausschließlich vom Verfasser.

Drei Faksimiles aus Kafkas ersten beiden Oxforder Quartheften sowie siebzehn Faksimiles aus Kafkas Briefen an Milena Jesenská sind in der Buchmitte zwischen den Seiten 128 und 129 wiedergegeben.

[11] Das gilt auch für die Zitate aus Kafkas Briefen.

1. Aufzeichnungen zu Adorno und Kafka

1.1 déjà vu: „So ist es“ noch einmal

> Das ist ~~dreierlei~~ das dreierlei des
> freien Willens, es ist aber auch, da es
> gleichzeitig ist, ein Einerlei und ist
> im Grunde so sehr Einerlei, das es
> keinen Platz hat für einen Willen,
> weder für einen freien noch unfreien.
>
> (Frühjahr 1920, cf. NSF II 95)

Ein überaus wichtiger Angelpunkt der Arbeit ist das déjà vu, dessen Facetten im Folgenden auseinander gelegt werden sollen. Nicht zum letzten Mal sei daher einleitend der vielleicht wichtigste Satz zum déjà vu, wie es von Adorno in den AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA umrissen wird, zitiert:

> Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden: Jeder erzwingt mit der Reaktion „So ist es“ die Frage: woher kenne ich das; das déjà vu wird in Permanenz erklärt. (AzK 255)

Die unhintergehbare Rätselhaftigkeit, die Verweigerung gegenüber einer jeden Deutung geht im von Kafkas sprechenden Sätzen provozierten déjà vu einher mit einer kompromisslosen Aufforderung zu deuten – koste es, was es wolle. Verlustig geht dabei die Souveränität, welcher die Lektüre bedarf, um sich ihrer Deutungen zu versichern. Keiner Deutung vermag der Text zu entsprechen, ganz so, als wäre er das Gericht aus dem PROCESS, das sich jeder Einordnung K's zu entziehen weiß. Zurückhaltung duldet der Text hingegen ebenso wenig wie das Gericht; unablässig provoziert er, das Verweigerte zu versuchen. Jenes Sisyphos-Spiel nun lässt den Sisyphos nicht einmal in Ruhe seinen vermeintlichen Stein der Weisen den Berg hinaufrollen, um ihn sodann wieder herunterrollen zu sehen; mit der Aufforderung zur Deutung und ihrer Verweigerung scheinen Scylla und Charybdis in die Unterwelt versetzt, um dem Armen bei jedem Rollen von links und rechts Schreckensblitze in die Glieder fahren zu lassen:

> Durch die Gewalt mit der Kafka Deutung gebietet, zieht er die ästhetische Distanz ein. Er mutet dem angeblich interesselosen Betrachter von einst verzweifelte Anstrengung zu, springt ihn an und suggeriert ihm, daß weit mehr als sein geistiges Gleichgewicht davon abhänge, ob er richtig versteht, Leben oder Tod. Unter den

> Voraussetzungen Kafkas ist nicht die geringfügigste, daß das kontemplative Verhältnis von Text und Leser von Grund auf gestört ist. (AzK 255f.)

In Kapitel 4 wird sich zeigen, dass die Störung des kontemplativen Verhältnisses auch und gerade seinem ersten Leser, dem Autor, das Schreiben schwer macht. Kennzeichnend fürs déjà vu ist das unheimliche Gefühl, es wiederhole sich etwas. Meist handelt es sich dabei um ein weitgehend unbestimmtes Vertrautes, das sich in einer fremden Umgebung wiederholt. Mit jenem Eindruck gewährt das déjà vu einen tieferen Einblick in das Wesen des Unheimlichen als andere unheimliche Gefühle. Freud hat in seiner grundlegenden Studie DAS UNHEIMLICHE[1] Selbiges als ein verdrängtes Heimliches entlarvt. Wie in der psychoanalytischen Praxis mit der Analyse die Probleme noch nicht behoben sind, so auch in der Theorie selbst. Eine Reihe von Verwicklungen verbirgt sich hinter der unscheinbaren Diagnose, die hier nicht bis ins Letzte verfolgt werden kann.[2] Von zentraler Wichtigkeit ist die innere Verschlingung von Heim- und Unheimlichem.

Wie dem Unheimlichen ein und nicht nur ein verdrängtes Heimliches zugrunde liegt, so gründet das Heimliche auf mehr als einem verdrängten Unheimlichen. Ohne der Verführung zu einer Dekonstruktion psychoanalytischer Gewissheiten, die seit je schon Thema und Aufgabe der Psychoanalyse ist, nachzugeben, sei kurz auf eine Fußnote von DAS UNHEIMLICHE hingewiesen, in welcher sich ein unheimlicher Doppelgänger im Schlafwagenabteil als vermeintlich heimliches, unerkanntes Spiegelbild entpuppt[3]; damit wird die ganz und gar nicht heimliche Verknüpfung vom Selbst und dem, was bei Lacan als Spiegelstadium firmiert, auf den Plan gerufen; und nicht nur das: In Freuds Schlafwagenerlebnis, in der Begegnung mit seinem vermeintlichen Doppelgänger bricht wie in Kafkas durchs déjà vu gezeichneten Texten als verdrängtes Heim- und Unheimliches das tückenreiche Verhältnis von Individuum und Gesellschaft hervor:

---

[1] FREUD, Sigmund: DAS UNHEIMLICHE, in: Ders: Studienausgabe (hrsg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey). Bd. IV (Psychologische Schriften). Frankfurt am Main 1975. S. 241-274.

[2] Damit ist insbesondere der überaus problematische Begriff der „Verdrängung“ gemeint, dem eine Reihe von mal mehr, mal weniger bewussten Verschiebungen und Übertragungen zugrunde liegt; zumindest ansatzweise wird im dritten Abschnitt dieses Blocks noch einmal auf den Komplex „Verdrängung“ zurückgekommen.

[3] FREUD, Sigmund: DAS UNHEIMLICHE, op. cit., S. 270.

> So schwer ist den Menschen die Individuation geworden, und so schwankend bleibt sie bis zum heutigen Tag, daß sie tödlich erschrecken, wenn ihr Schleier um ein weniges sich hebt. Proust wußte von dem leisen Unbehagen, das den überrieselt, der auf seine Ähnlichkeit mit einem ihm fremden Verwandten aufmerksam gemacht wird. Bei Kafka ist es zur Panik gesteigert. Das Reich des déjà vu wird von Doppelgängern bevölkert, Wiederkehrern, Pojatzen, chassidischen Tänzern, Knaben, die den Lehrer nachmachen und plötzlich uralt aussehen, archaisch; einmal zweifelt der Landvermesser, ob seine Gehilfen ganz am Leben sind. (AzK 264)

Bevor wir uns jetzt genauer dem zuwenden, worüber „Individuation sich erhebt, was sie verdeckt und was sie selber aus sich heraustrieb" (cf. AzK 263), soll im Folgenden Adornos oben zitierte knappe Erklärung, das déjà vu würde sich in Permanenz erklären, näher erläutert werden – mit Adorno natürlich:

> Wer nachvollziehen will, wie es zu den abnormen Erfahrungen kommt, die bei Kafka die Norm umschreiben, muß einmal in einer großen Stadt einen Unfall erlitten haben: ungezählte Zeugen melden sich und erklären sich als Bekannte, als hätte das ganz Gemeinwesen sich versammelt, um dem Augenblick beizuwohnen, da der mächtige Autobus in die schwache Autodroschke hineinfuhr. Das permanente déjà vu ist das déjà vu aller. Daher der Erfolg Kafkas, der zum Verrat wird erst, wenn das Allgemeine aus seinen Schriften abdestilliert wird und die Anstrengung der tödlichen Verschlossenheit erspart. Vielleicht ist das verborgene Ziel der Dichtung überhaupt die Verfügbarkeit, Technifizierung, Kollektivierung des déjà vu. (AzK 263)

Die Permanenz des déjà vu gründet demnach auf einem ebenso reichhaltigen wie unheimlichen Fundus gesellschaftlicher Rätselbilder, die als affektive Reaktion vor allem Verstehen das „So ist es" provozieren; permanent kehren die Szenarien des Unfalls wieder, um womöglich das déjà vu einer kollektiven Verarbeitung zuzuführen.[4] Die Verfügbarkeit des zu Verarbeitenden ist indes durch den Widerstand des Rätsels gegenüber stimmiger Enträtselung begrenzt: Nicht zu beneiden ist der Protokollant, welcher die Protokolle von denjenigen, die den Unfall genauestens beobachtet haben wollen, aufnimmt und auszu-

[4] Hier ließen sich die Überlegungen von Deleuze und Guattari zu Kafkas Projekt einer kleinen Literatur anschließen (cf. DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: KAFKA. FÜR EINE KLEINE LITERATUR (übersetzt von Burkhart Kroeber). Frankfurt am Main 1976. S. 24ff.).

werten hat. Die eingangs erwähnte Erschütterung ist tiefgreifender noch, als es dort angerissen wurde. Sie reicht bis in den Text selbst, dessen eigene Versuche, sich zu deuten, hinein. Davon zeugen die unablässigen Forschungen, Berichte und Untersuchungen in Kafkas Texten; beispielhaft und auf anschauliche Art und Weise zeugt davon DIE VERWANDLUNG, insofern sie weder die Geschichte eines Angestellten erzählt, dessen Existenz der eines Käfers zu ähneln scheint, noch die eines Käfers, dessen Existenz mit der eines Angestellten markante Ähnlichkeiten aufweist. Demgegenüber erzählt die Erzählung die Geschichte eines kleinen Angestellten, der sich eines Morgens in einen Käfer verwandelt findet, der also Käfer und Angestellter ist und doch beides nicht ganz. In der literarischen Engführung der Ähnlichkeiten entwinden diese sich der möglichen Verwendungsweise, als Richtschnur für eine geregelte Deutung herzuhalten. So wird das Dilemma der Deutung von Kafkas Texten, die unfixierbare Schwebe von Kafkas Verfahren, im oft zitierten ersten Satz der Verwandlung überdeutlich.[5] Mit dem déjà vu wird das Fratzenartige, das Abnorme, Käferartige und Ekelerregende zu einem unheimlich Vertrauten, das Surreale überaus und allzu real.[6]

[5] „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“ (DzL 115).

[6] Darin gründet auch die von Adorno diagnostizierte Nähe von Kafka und Freud: „Man wird dem Verhältnis zwischen dem Erforscher des Unbewussten und dem Paraboliker der Undurchdringlichkeit am nächsten kommen, wenn man sich daran erinnert, dass Freud eine archetypische Szene wie die Ermordung des Urhordenvaters, eine vorzeitliche Erzählung wie die von Moses, oder die Beobachtung des Beischlafs der Eltern in der frühen Kindheit nicht als Verdichtungen der Phantasie, sondern weithin als reale Begebenheiten auffasste. In solchen Exzentritäten folgt Kafka Freud, mit eulenspiegelhafter Treue, bis zum Absurden“ (AzK 261).

1.2 Literatur, Abfall und Gesellschaft

> Er frisst den Abfall vom eigenen Tisch; dadurch wird er zwar ein Weilchen lang satter als alle, verlernt aber oben vom Tisch zu essen; dadurch hört dann aber auch der Abfall auf.
>
> (Frühjahr 1918, NSF II 129)

Die Frage nach dem Individuum bei Kafka wird von Adorno in den MINIMA MORALIA treffenderweise folgendermaßen beantwortet:

> Kafka: der Solipsist ohne ipse.[7]

Gleichwohl Kafkas Texten die Mühen der Individuierung eingeschrieben sind, entraten sie der Singularität, die üblicherweise für die wie auch immer gebrochene Autonomie eines Kunstwerks einsteht. Das Gesetz (gr. νόμος), das in Kafkas Texten verkapselt ist, wird nicht selbst (gr. αὐτός) gegeben, sondern nur vertreten von den einen – den Schlossbeamten, Titorellis, den Hütern alles dessen, was T ist – und übertreten von den andern – den Dohlen, den Schakalen, denen, die da sind von und zu K.[8] Das Gesetz, der Ordnung stiftende Zusammenhang in Kafkas Texten, ist also nicht, gleichwohl es sich einer verstandesmäßigen Erfassung immer wieder zu entziehen weiß, in eine unerreichbare Transzendenz verschoben, sondern äußerst präsent, überpräsent, Hohn sprechend jeder Rede von einer Abwesenheit des Gesetzes, des Gerichtes oder des Schlosses. Wie im Schloss ist die Präsenz vom Schloss auch und gerade im Dorf geradezu penetrant.[9] Einige treffende Worte von Slavoj Žižek:

> Das Gericht im Prozeß fehlt nicht einfach; in den Figuren der obszönen Richter, die während der nächtlichen Verhöre in pornogra-

---

[7] ADORNO, Theodor Wiesengrund: MINIMA MORALIA, in: Ders.: Gesammelte Schriften (hrsg. v. Rolf Tiedemann). Bd. 4. Darmstadt 1998. S. 255.

[8] Die Verbindung zwischen T und Gesetz wird wiederholt Thema in der Arbeit an Kafkas Verfahren sein. Einige Ts aus dem PROCESS sind beispielsweise der Maler Titorelli oder der Türhüter, die häufig von Kafka mit dem Buchstaben „T" abgekürzt wurden (cf. bspw. FKA DER PROCESS Im Dom 46 und FKA DER PROCESS Advokat Fabrikant Maler 78).

[9] Bereits am Anfang vom SCHLOSS ist die penetrante Präsenz des Schlosses im Dorf unwiderruflich festgeschrieben: „Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermassen im Schloss" (SCHLOSS 8).

> phischen Büchern blättern, ist es vielmehr höchst präsent; ebenso präsent ist auch das Schloß in den Figuren der unterwürfigen, lüsternen, korrupten Beamten. Deshalb greift auch die Formel vom „abwesenden Gott" bei Kafka überhaupt nicht. Im Gegenteil, Kafkas Problem ist es, daß Gott in seiner Welt allzu sehr anwesend ist, in einer Gestalt, die natürlich alles andere als tröstlich ist, in Gestalt obszöner, widerlicher Phänomene.[10]

Selbst ist demgegenüber in Kafkas Texten nur, was längst aufgehört hat, selbst zu sein. Damit gehorchen Kafkas Texte dem ungeschriebenen Gesetz des Individuums im Bann der kapitalistischen Gesellschaft:

> Unterm Apriori der Verkäuflichkeit hat das Lebendige als Lebendiges sich selber zum Ding gemacht, zur Equipierung. Das Ich nimmt den ganzen Menschen als seine Apparatur bewusst in den Dienst. Bei dieser Umorganisation gibt das Ich als Betriebsleiter so viel von sich an das Ich als Betriebsmittel ab, dass es ganz abstrakt, bloßer Bezugspunkt wird: Selbsterhaltung verliert ihr Selbst.[11]

Rettung vor der Verdinglichung verspricht allein –: Verdinglichung. So ist die Abwendung von der Welt erst dort möglich, wo sie wiederkehrt.

> Der Augenblick des Einstands aber, auf den alles bei ihm abzielt, ist der, da die Menschen dessen innewerden, daß sie kein Selbst – daß sie selbst Dinge sind. (AzK 267)

Statt wie die Literatur oder das um Selbstbewusstsein ringende Individuum bloß irgendeinen neuen Traum von Autonomie zu träumen, träumen Kafkas Texte den Traum der Demaskierung jenes Traumes (cf. AzK 264); sie träumen den Traum einer Autonomie, die kaum noch Selbst oder Gesetz zu garantieren vermag; es ist der reale Traum einer albtraumhaften Wirklichkeit, die ein solches Träumen längst domestiziert und zur Verwertung freigegeben hat. Individuation hat ihren Preis; bei Kafka gibt sie sich nur als Selbstpreisgabe. Darin gründet seine Verwandtschaft mit dem Expressionismus:

> Die absolute Subjektivität ist zugleich subjektlos. Das Selbst lebt einzig in der Entäußerung; als sicherer Rest des Subjekts, der vorm Fremden sich verkapselt, wird er zum blinden Rest der Welt. Je mehr das Ich des Expressionismus auf sich selbst zurückgeworfen wird, um so mehr ähnelt es der ausgeschlossenen Dingwelt sich an. (AzK 275)

---

[10] ŽIŽEK, Slavoj: LIEBE DEIN SYMPTOM WIE DICH SELBST. Berlin 1991. S. 101.
[11] ADORNO, T. W.: MINIMA MORALIA, op. cit., S. 263.

Hier schlummert das Dilemma der Individualität versprechenden Einschränkung bei Kafka. Unerbittlich kehrt nicht bloß das in der Individuation Ausgegrenzte wieder; auch kann es sich im Kreis der Einschränkung nicht halten, das Individuierte Selbst.[12] Dokument dieser Unerbittlichkeit ist Kafkas Aphorismus 94 aus der Zürauer Zeit (Ende 1917 Anfang 1918):

> ~~Die~~Zwei Aufgaben des Lebensanfangs: Deinen Kreis immer mehr einschränken und immer wieder nachprüfen, ob Du Dich nicht irgendwo ausserhalb Deines Kreises versteckt hältst. (NSF II 134)

Das Komplement zur einzig Glück versprechenden, verunglückten Individuation, bei der sich das Subjekt „auf den Schrotthaufen wirft" (AzK 280), ist von der Seite der kapitalistischen Welt her die Produktion von Ausscheidungen. Der Integrationswut des Systems stehen Berge von Abfall gegenüber. Dort lagert der „Kehricht der Realität", aus dem Kafka, wie Adorno meint, seine Texte fertigt (cf. AzK 262).

> Systeme des Gedankens und der Politik wollen nichts, was ihnen nicht gleicht. Je mehr sie sich jedoch verstärken, je mehr sie was ist gleichnamig machen, desto mehr unterdrücken sie es zugleich, desto weiter entfernen sie sich davon. [...] Integration ist Desintegration, und in ihr findet der mythische Bann mit der herrschaftlichen Rationalität sich zusammen. [...] Kein System ohne Bodensatz. Aus ihm weissagt Kafka. (AzK 268f.)

Geweissagt wird – so ist es überliefert – die Versagung: „Es gibt unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns."[13] Das Menschliche als Aussatz der Gesellschaft wird nicht gerettet. Es gibt „anstelle des Eingedenkens ans Menschliche" nur „die Probe aufs Exempel der Entmenschlichung" (cf. AzK 267). Kafkas Texte bürgen für den aussätzigen Rest, den Sand im Getriebe der Literatur wie der Gesellschaft. Die grausame Wahrheit, die Unwahrheit der kapitalistischen Gesellschaft, wird auch von Kafkas Texten nicht bewältigt. Indem er ihr „durch

---

[12] Kein Individuiertes, kein Selbst ist das in der Einschränkung gewonnene Individuierte, das Selbst. Daher ist es weder das individuierte Selbst, noch das Individuierte selbst, sondern ein überdeterminiertes *Dazwischen*, ein Individuiertes Selbst, dem sein Selbstbezug verloren gegangen ist.

[13] Solcherart zitiert Max Brod Franz Kafka aus einem Gespräch der beiden. Walter Benjamin übernimmt das Zitat in seinem mitreißenden und auch für Adorno grundlegenden Essay (cf. BENJAMIN, Walter: FRANZ KAFKA. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Benjamin über Kafka. Frankfurt am Main 1981. S. 14).

Gewaltlosigkeit“ widerstrebt (cf. AzK 285), kehrt sie wieder als unbewältigte Verdinglichung. Abschottung noch gegen diese unheilvoll wiederkehrende Verdinglichung treibt die Texte an den Rand ihrer Möglichkeit, mitten ins „Niemandsland zwischen Mensch und Ding“ (cf. AzK 276). Die Integration des Entstellten, Obskuren, des von der Gesellschaft Ausgegrenzten in einen literarischen Zusammenhang vermag nicht den gesellschaftlichen Bann zu bannen. Die Grenzen werden zu Spiegeln, das Niedergeschriebene erscheint in „Spiegelschrift“ (cf. AzK 269).

Die Aussätzigen sollen sich im literarischen Zusammenhang vermitteln und scheitern im Angesicht der gespiegelten, falschen Geschlossenheit der Gesellschaft. Die dort vorgespiegelten falschen Tatsachen – restlose Vermittlung, Ende der Geschichte, gerechte Ordnung – werden entspiegelt und zerrütten von innen her Kafkas Texte. Sie sind der eigenproduzierte Abfall, den Kafkas Texte nicht zu bewältigen vermögen.

Die Folge jenes Gebrechens ist eine Unabgeschlossenheit, die den status nascendi als einen uneingeholten offenbart. Folgen Kunstwerke normalerweise ihrer eigenen Gesetzlichkeit, „indem sie ihre Genesis verzehren“ (ÄT 266), klaffen Kafkas Texte nicht selten ob der Unverdaulichkeit des zu Verzehrenden; es schallt und klappert im Unverschlossenen,[14] es übertönt sogar den hohen Ton der Literatur. Jenes Klappern soll im letzten Abschnitt der Aufzeichnungen belauscht werden.

[14] Cf. Grimm 11/894ff. zum Zusammenhang von *Klaffen*, *Schallen* und *Tönen*.

1.3 Buchstäbliches

> So ist sie übrigens immer, jede Kleinigkeit, jeden Zufall, jede winzige Widerspenstigkeit, ein Knacken im Parkett, ein Zähneknirschen, eine Beleuchtungsstörung hält sie für geeignet die Wirkung ihres Gesanges zu erhöhen, [...].
>
> (NSF II 656)

Nicht müde wird Adorno, darauf hinzuweisen, dass Kafka „buchstäblich" zu verstehen sei:

> Jeder Satz steht buchstäblich und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klafft auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination. (AzK 255)

Die beiden Seiten des Abgrunds, die landläufige Bedeutung und das Buchstäbliche, kehren wieder in der Opposition von „Darstellungsweise und Sprache" (cf. AzK 258). Das Ephemere, eigentlich Unbedeutende, die „blinden Stellen", die „inkommensurablen, undurchsichtigen Details" (cf. AzK 258) und vor allem anderen die Gesten, auf deren immense Bedeutung für Kafkas Texte erstmals Benjamin hinwies,[15] sie alle zerrütten die geläufigen Bedeutungs- und Verstehenszusammenhänge:

> Oft setzen Gesten Kontrapunkte zu den Worten: das Vorsprachliche, den Intentionen Entzogene fährt der Vieldeutigkeit in die Parade, die wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen hat. (AzK 258f.)

Das „Vorsprachliche, den Intentionen Entzogene", die Geste, ist, wie Werner Hamacher in seinem Essay zu Kafka und Benjamin gezeigt hat, ein (verab-)gründender Bestandteil der Sprache selbst.[16] Wie eine fast undeutbare Geste untergräbt das Buchstäbliche in Kafkas Texten

---

[15] „Dann erst wird man mit Sicherheit erkennen, daß Kafkas ganzes Werk einen Kodex von Gesten darstellt, die keineswegs vom Hause aus für den Verfasser eine sichere symbolische Bedeutung haben" (BENJAMIN, Walter: FRANZ KAFKA. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Benjamin über Kafka. Frankfurt am Main 1981. S. 18).

[16] HAMACHER, Werner: DIE GESTE IM NAMEN. Benjamin und Kafka, in: Ders.: Entferntes Verstehen. Frankfurt am Main 1998. S. 323.

ein jedes Verstehen. Unter dem „Prinzip der Wörtlichkeit“ (cf. AzK 257) wird den Worten ein eigenes, fremdartiges Leben eingehaucht:

> Zuweilen lösen die Worte, insbesondere Metaphern, sich los und gewinnen eigene Existenz. „Wie ein Hund“ stirbt Josef K., und Kafka teilt die Forschungen eines Hundes mit. (AzK 257)[17]

In dieser Arbeit werden Adornos Überlegungen zur intermittierenden Kraft des Buchstäblichen weitergetrieben bis in die Buchstaben selbst hinein und damit womöglich bis zum toten Punkt aller Buchstäblichkeit. Nicht nur werden bestimmten (Anfangs-)Buchstaben bestimmten Verfahren zugeordnet,[18] sondern es wird darüber hinaus bestimmten Buchstabenkombinationen oder Lauten eine für Kafkas Texte nicht unerhebliche Bedeutung und Wirkung unterstellt.[19]

Damit sind im weiteren Sinne alle möglichen, mehr oder minder harten Begegnungen zweier Konsonanten in einem Wort gemeint. Im engeren Sinne geht es um Buchstabenkombinationen, die ähnliche Laute produzieren wie das mittlerweile nicht mehr gebräuchliche „Knasten“, das im allseitsbekannten Wort „Knast“ überlebt hat und von dem her sich die im Folgenden gebrauchte Bezeichnung „Knast-Laute“ erklärt. „Knasten“ bedeutet „hart strafen“, „büßen lassen“ oder auch „zugrunde richten“ (cf. Grimm 11/1357) und hat mit dem alten Wort „knas“ eine offensichtlich lautnachahmende Herkunft, aus der eine Vielzahl von ähnlich lautenden Worten stammen, wie „knastern, knistern, knuspern, knischen, knisten oder knuschen“ (cf. Grimm 11/1356).

Wie auch bei den anderen behaupteten Verbindungen auf Buchstabenebene gelten als Belege vor allem bestimmte Wiederholungen in Kafkas Texten. Was bereits beim K paranoide Züge annehmen kann – alles voller Ks! –, lässt bei anderen Buchstaben oder Lauten schnell Zweifel an der Belegkraft bestimmter Boten, Botschaften oder

---

[17] Eine vergleichbare Ablösung findet auch in einem jener Fragmente statt, mithilfe derer Kafka seiner Erzählung IN DER STRAFKOLONIE ein neues Ende geben will: „Die Hand auf dem Herzen, sagte er: ‚Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse.‘ Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren umherzulaufen.“ (Tb 822) Die Fragmente zum Ende der STRAFKOLONIE werden in Kapitel 4.2 Thema sein.

[18] In der Übersicht fehlte die Zuordnung vom Buchstaben „T“ zum energetischen Zentrum in Kafkas Texten, dem Gesetz, durch die das „T“ zum Schemen wird.

[19] Kafkas besonderem Verhältnis zu den Buchstaben ist Hans Thies Lehmann bereits nachgegangen (cf. LEHMANN, Hans Thies: DER BUCHSTÄBLICHE KÖRPER. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka, in: Gerhard Kurz (Hrsg.): Der junge Kafka. Frankfurt am Main 1984. S. 213-241).

Barnabässe, Stirnen, Stacheln oder Spitzen aufkommen. Jene Zweifel sind der Arbeit an Kafkas Verfahren eingeschrieben, weil eine genaue Lektüre vom SCHLOSS, die den Zweifeln vielleicht noch am ehesten begegnen könnte, in dieser Arbeit nicht möglich ist.[20]

Als explizite Belege für ein Eigenleben der Buchstaben in Kafkas Texten bieten sich in erster Linie einige frühe Tagebuchaufzeichnungen sowie einige Stellen aus Kafkas Briefen an Milena an, in denen Kafka von seiner Begegnung mit bestimmten Buchstaben in bestimmten Wörtern schreibt. Auf die relevanten Stellen aus Kafkas Briefen an Milena wird in Kapitel 5.1 ausführlich eingegangen, die für den Zusammenhang wichtigen frühen Tagebuchaufzeichnungen werden in Kapitel 2.3 näher untersucht und mit dem Verfahren als Methode sowie Kafkas Überlegungen zum Jargon in Verbindung gebracht. In diesem Abschnitt soll die oft zitierte Nachbetrachtung zu zwei der Hauptfiguren vom URTEIL, Georg Bendemann und Frieda Brandenfeld, einen ersten Hinweis auf die Bedeutung der Buchstaben in Kafkas Texten geben:

> Georg hat soviel Buchstaben wie Franz. In Bendemann ist ‚mann' nur eine für alle noch unbekannten Möglichkeiten der Geschichte vorgenommene Verstärkung von „Bende". Bende aber hat ebensoviele Buchstaben wie Kafka und der Vokal e wiederholt sich an den gleichen Stellen wie der Vokal a in Kafka. Frieda hat ebensoviel Buchstaben wie Felice und den gleichen Anfangsbuchstaben wie Bauer und durch das Wort „Feld" auch in der Bedeutung eine gewisse Beziehung. Vielleicht ist sogar der Gedanke an Berlin nicht ohne Einfluss gewesen und die Erinnerung an die Mark Brandenburg hat vielleicht eingewirkt. (11. Feb. 1913, Tb 492)

Kafkas kabbalistischen Praktiken nachempfundener Umgang mit den Buchstaben[21] könnte glauben machen, die seinen Texten unterstellte Affinität zu bestimmten Buchstaben oder Buchstabenkombinationen gründe in einem recht kalkulierten Spiel mit biographischen Bezügen oder in einer forcierten Nutzung bestimmter, den Buchstaben unterstellter Wirkungen. Demgegenüber versucht die Arbeit an Kafkas

[20] Das Thema wird in der geplanten Studie zum Spätstil Kafkas, die sich eingehend mit dem SCHLOSS beschäftigen soll, wiederaufgenommen.

[21] Karl Erich Grözinger weist in seinem Buch KAFKA UND DIE KABBALA nicht zuletzt an der eben zitierten Stelle auf augenscheinliche Parallelen zwischen Kafkas Umgang mit den Buchstaben und kabbalistischen Praktiken hin (cf. GRÖZINGER, Karl Erich: KAFKA UND DIE KABBALA. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka. Frankfurt am Main 1994. S.143ff.).

Verfahren, die Affinität mit einem von unwillkürlichen Begehrensströmen durchsetzten Automatismus zu erklären; dem Verhältnis von Kafka, bzw. Kafkas Texten, zu den von uns hervorgehobenen Lauten und Buchstaben wäre vergleichbar das Verhältnis des Wolfsmannes, bzw. seiner Träume, zu dem von Nicolas Abraham und Maria Torok zusammengefassten Verbarium.[22] Letztlich sind die Überlegungen zu den Buchstaben für die Arbeit nicht viel mehr als die Buchstaben selbst für Kafkas Verfahren: eine Art Musik zum Text, die sich den geläufigen Bedeutungszusammenhängen als Unterbrechung einschreibt:[23]

> Indem seine [Kafkas, M.K.] Prosa alle musikalischen Wirkungen verschmäht, verfährt sie wie Musik. Sie bricht ihre Bedeutungen ab wie Lebenssäulen auf Friedhöfen des neunzehnten Jahrhunderts, und erst die Bruchlinien sind Chiffren. (AzK 278)

[22] Cf. ABRAHAM, Nicolas/TOROK, Maria: KRYPTONYMIE. Das Verbarium des Wolfsmannes (übersetzt von Werner Hamacher). Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979. S. 165ff.

[23] Die Verbindung zwischen einer für Kafka charakteristischen unmusikalischen Musik und den Wirkungen bestimmter Buchstaben wird in Kapitel 5.1 untersucht werden.

2. Aussichtsloses Verfahren (Frühjahr 1920)

Kein Wort. Kein Wort, das zu einem Satz, das zu einem Satz in einer Erzählung wird. Monate vergehen zwischen 1918 und 1920, in denen Kafka nichts schreibt, was als halbwegs abgeschlossene Erzählung angesehen werden könnte. DER PROCESS ist längst abgebrochen abgeschlossen, kein neues Romanprojekt in Sicht im Frühjahr 1920. Kafkas Schreiben stockt, stockt seit dem Sommer 1918. Das Schreiben stockt und insofern, als wir in dieser Arbeit Kafkas Schreiben als sein Verfahren untersuchen, stockt auch der Untersuchungsgegenstand unserer Arbeit: Kafkas Verfahren. Das Stocken des Verfahrens, seine Aussichtslosigkeit, soll einleitend an einem der wenigen – vielleicht dem einzigen – ernsthaften Ansatz zu einer Erzählung veranschaulicht werden. Es handelt sich um eine Aufzeichnung auf einem losen Blatt, eine Aufzeichnung, die wahrscheinlich Ende 1919 / Anfang 1920 entstanden ist (cf. Tb App. 66). Sie beginnt mit einem Titel: „Er blickt aus dem Fenster“ (NSF II 218). Das ist eher unüblich bei Kafka, der sich häufig erst spät über den Titel Gedanken machte, und es scheint der Titel fast wie eine Beschwörungsformel, ein Mantra, denn es ist fast der gleiche Satz, der ihm Anfang 1911 in einem Moment *besonderer* Inspiration begegnete:

> Die besondere Art meiner Inspiration in der ich Glücklichster und Unglücklichster jetzt um 2 Uhr nachts schlafen gehe [sie wird vielleicht, wenn ich nur den Gedanken daran ertrag, bleiben, denn sie ist höher als alle früheren ~~und zweifellos bin ich jetzt im Geistigen der Mittelpunkt von Prag~~] ist die, dass ich alles kann, nicht nur auf eine bestimmte Arbeit hin. Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe z. B. Er schaute aus dem Fenster so ist er schon vollkommen.
>
> (cf. Tb 30, 4°Ox1 57)

Dieser vermeintlich beiläufige Satz, „Er schaute aus dem Fenster“, der nicht bloß Ende 1919 (cf. bspw. NSF II 365) wie das Flötenspiel eines Schlangenbeschwörers, die Inspiration und die Literatur, die Schlange, hervorlocken soll, wird für die Beschwörung zurechtgemacht: Einerseits wird aus dem allzu gemächlichen Schauen ein die Gegenwart ins Auge fassendes Blicken; andererseits fällt die Vergangenheitsform des Verbs, die sich im gestrichenen „e“ des Titels verbirgt, der Präsenz der Beschwörung zum Opfer. Wie so oft wird die Kraft der Beschwörung in der Wiederholung gesucht und so beginnt die Erzählung stieren Blickes, blickvernarrt, mit einem Selbstzitat, zitiert den Titel, zitiert sich, den vollkommenen Satz:

> Er blickte aus dem Fenster
>
> Er blickt aus dem Fenster. Ein trüber Tag. Es ist November. Ihm escheint, dass zwar jeder Monat seine besondere Bedeutung hat, der November aber noch einen besonderen Zusatz von Besonderheit. Vorläufig ist davon allerdings nichts zu sehn [...] (cf. NSF II 218)

Wenige Sätze später bricht die Erzählung ab und setzt nach einem durchgezogenen waagerechten Trennstrich wieder an im Anfang, fängt an, wie sie bereits angefangen hatte und bricht wieder ab – endgültig. Nur zwei Sätze vom Anfang, jene zwei Sätze, die fast einer sind, fehlen im zweiten Versuch. Was fehlt, ist die literarische Beschwörung, die Beschwörung der Literatur im Titel und im ersten Satz. Kein „Er", niemand, der aus dem Fenster blickt: Weder aufs noch fürs Verfahren eine Aussicht:

> Ein trüber Tag. Es ist eben November. Natürlich hat jeder Monat seine besondere Bedeutung, der November hat aber noch einen besonderen Zusatz von Besonderheit. Zu sehn ist allerdings jetzt davon nichts, es fällt bloss ein mit Schnee vermischter Regen. Doch ist das nur der äussere Anblick der immer täuscht, denn da sich die Menschen allem gleich anpassen und man doch zunächst nach dem Anblick (NSF II 219)

War in der ersten Fassung „[v]orläufig" noch nichts zu sehen von dem Literatur kündenden „besonderen Zusatz von Besonderheit" des Monats November[1], so wird in der zweiten Fassung aus dem *vorläufig* ein *jetzt*, welches das Nichtsehenkönnen als gegenwärtiges dramatisiert. Die anschließende Einschränkung des Nichtsehenkönnens, die aus der ersten Fassung zitiert wird, wirkt schal dagegen, und sie beißt sich mit dem gestrichenen Blick aus dem Fenster. Es kann nur einen äußeren Anblick des Monats geben, wenn da jemand aus dem Fenster blickt, aber der Blick aus dem Fenster wurde gerade gestrichen. Die Hoffnung auf eine Literatur ohne literarische Beschwörung mündet und endet im waagerechten Trennstrich.

---

[1] Für diesen *besonderen Zusatz* steht einerseits der November 1912, in dem Kafka DIE VERWANDLUNG schrieb und begann, am VERSCHOLLENEN zu arbeiten. Andererseits stehen dafür der Anfang der Erzählung UNGLÜCKLICHSEIN – „Als es schon unerträglich geworden war – einmal gegen Abend im November" (DzL 33) – sowie die zahlreichen winterlichen Szenarien in Kafkas Texten, zum Beispiel in DER KÜBELREITER. Beide Texte werden in Kapitel 3.1 und 4.1 noch genauer untersucht.

Im Frühjahr 1920 schrieb Kafka in ein Heft, das er nach einer Unterbrechung von anderthalb Jahren im Sommer 1919 mit der Eintragung „neues Tagebuch [...]" (Tb 855) fortgesetzt hat,[2] eine Reihe von knappen Texten, die unter dem Bannstrahl der Aussichtslosigkeit eine Reihe von Verfahren um, über und mitten hinein in sein *Aussichtsloses Verfahren* versuchen. Kein Abschnitt aus dieser REIHE ER[3] ist wie der andere, und es spreizt sich ein jeder gegen eine Zusammengruppierung mit und die Unterscheidung von anderen. Ein jeder weist über die Einordnung – Abschnitt des Prozesses, des Verirrens oder der Methode – hinaus, springt heraus aus seiner Gruppe zurück ins Glied, in die Reihe, die einen Kreis bildet. Entscheidend bei diesem Sprung zurück in den Kreis ist dabei nicht der Zusammenhang mit dem nächsten und dem vorangegangenen Abschnitt, sondern die Entfernung vom Mittelpunkt.

Im Mittelpunkt stehen ER, „er" und *er*, das meint: Im Mittelpunkt steht ER als der Zusammenhang, der es rechtfertigt, von einer REIHE ER zu sprechen. Ebenso im Mittelpunkt steht „er", die Hauptfigur der Fragmente, auf die in jedem Abschnitt neu und anders der Zusammenhang zurückgeführt werden kann und nicht zuletzt steht *er* im Mittelpunkt. Wer aber ist *er*? Das oder der *er* ist das „er", dem eine Geschichte gegeben wird; es ist das *er* des Verfahrens, das Verfahren selbst als ein aussichtsloses im Frühjahr 1920. Alle drei Mittelpunkte sind Varianten jenes Mittelpunktes, den es nur in Varianten gibt, des Mittelpunktes, nach dem die Abschnitte ausgerichtet sind; sie sind Ausfluss der Unfähigkeit zu beantworten, wer „er" letztendlich ist; Unvereindeutigt bleibt der Mittelpunkt einer von mindestens dreien.

Es kreisen die Abschnitte wie um ein schwer zu umreißendes philososphisches Thema, und tatsächlich kommen sie Adornos Ideal der Philosophie aus den MINIMA MORALIA fast noch näher als ihrem variantenreichen Mittelpunkt: „In einem philosophischen Text sollten alle Sätze gleich nahe zum Mittelpunkt stehen."[4] In der REIHE ER ist

---

[2] Inwiefern Kafkas *Tagebücher* tatsächlich Tagebücher sind, wird im nächsten Kapitel untersucht werden.

[3] Ein Teil der Texte wurde von Max Brod unter dem schönen Titel ZU DER REIHE ‚ER' veröffentlicht (cf. KAFKA, Franz: HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE und andere Prosa aus dem Nachlass (hrsg. v. Max Brod). Frankfurt am Main 1980. S. 303ff.).

[4] Cf. ADORNO, Theodor Wiesengrund: MINIMA MORALIA, in: Ders.: Gesammelte Schriften (hrsg. v. Rolf Tiedemann). Bd. 4. Darmstadt 1998. S. 79. Von diesem Abschnitt „*Für Nach-Sokratiker*" ausgehend, könnte die Frage angegangen wer-

der Mittelpunkt aber keine aristotelische Mitte des Ausgleichs, sondern *er* oder ER oder „er“ scheint umzingelt von den Abschnitten, die seine Entfaltung eher behindern als befördern:

> Er hat zwei Gegner, der Erste bedrängt ihn von rückwärts vom Ursprung her, der Zweite verwehrt ihm den Weg nach vorne. Er kämpft mit beiden. Eigentlich unterstützt ihn der Erste im Kampf mit dem Zweiten, denn er will ihn nach vorne drängen und ebenso unterstützt ihn der Zweite im Kampf mit dem Ersten, denn er treibt ihn doch zurück. So ist es aber nur teoretisch, denn es sind ja nicht nur die 2 Gegner da, sondern auch noch er selbst und wer kennt eigentlich seine Absichten? (Tb 851f.)

Es wäre sicherlich nicht falsch, einer ersten Intuition folgend, dem „er“ das um Autonomie ringende Individuum zu unterstellen und die Gegner als Stellvertreter der Gesellschaft zu brandmarken. Damit werden allerdings mehr Fragen aufgeworfen als Antworten auf vom Text gestellte Fragen gegeben: Inwiefern ist „er“ für die anderen auch ein Gegner? Gibt es praktische Lösungsmöglichkeiten für die Auseinandersetzung? Die Frage, von deren Beantwortung wir uns für die Arbeit an Kafkas Verfahren am meisten versprechen, ist die Frage: Wer sind die beiden Gegner und in welchem Verhältnis stehen die drei zueinander? Eine Beantwortung dieser Doppelfrage würde uns allerdings mitten in die nächsten beiden Kapitel treiben, daher müssen wir sie wie auch die anderen Fragen zurückstellen. In diesem Kapitel soll erst einmal „er“ allein im Mittelpunkt stehen. Mit ihm, um den sich Kafkas ins Stocken geratenes Verfahren dreht, soll das Verfahren in die drei für Kafkas Texte wesentlichen Verfahren, den Prozess, das Verirren und die Methode, auseinander gelegt werden.

---

den, inwiefern Kafkas Verfahren dialektisch ist. Direkt nach der postulierten gleichen Nähe aller Sätze zum Mittelpunkt fährt Adorno fort: „Ohne daß Hegel das je ausgesprochen hätte, legt sein ganzes Verfahren Zeugnis ab von dieser Intention.“ (ebd.). Irgendwo zwischen dieser Intention Hegels und den Grenzen ihres Gelingens, die Adorno im Folgenden allzu knapp umreißt, hat auch Kafkas Verfahren statt.

2.1 Verfahren als Prozess

> Wenn ich hier alle Richter neben einander auf eine Leinwand male und Sie werden sich vor dieser Leinwand verteidigen, so werden Sie mehr Erfolg haben als vor dem wirklichen Gericht.[5]

> [...] denn es sind ja nicht nur die 2 Gegner da, sondern auch noch er selbst und wer kennt eigentlich seine Absichten? (Tb 852)

Ja, wer kennt eigentlich seine Absichten? Er selbst vielleicht? Kennt er selbst seine Absichten? Immerhin gibt es da einen Traum, *seinen* Traum:

> Immerhin ist es sein Traum, dass er einmal in einem unbewachten Augenblick – dazu gehörte allerdings eine Nacht so finster wie noch keine war – aus der Kampflinie ausspringt und wegen seiner Kampferfahrung zum Richter über seine nun mit einander kämpfenden Gegner erhoben wird. (cf. Tb App. 398)

Er möchte Richter, möchte zum Arm des Gesetz erhoben werden. Herr zu werden seines eigenen Verfahrens, das ist seine Absicht. Seine Absicht? „Immerhin ist es sein Traum," demnach vielleicht nicht seine Absicht, ohne Aussicht womöglich, aber sein Traum. Viele Texte Kafkas mögen diesem Traum entsprungen sein, mögen selbst nichts weiter sein als dieser Traum; im Frühjahr 1920 gibt es ihn, den Traum, nur durchgestrichen. Kafka streicht die Antwort auf die Frage nach „seine[n] Absichten" (Tb 852) durch. Die Frage verhallt im Gestrichenen, verhallt – reglementiert – auch im folgenden Abschnitt. Statt einer zu sein, hat er dort viele Richter, viele legislative Vertreter, viele Schlichter und Verrichter nicht nur literarischer Konflikte, Konflikte wie Ordnungen. Denn nicht den einen Konflikt gibt es, nicht die eine Ordnung und schon gar nicht Ordnungen, die nicht zugleich Konflikte wären; „durcheinander" (Tb 851) gehen die Stimmen der Richter:

> Er hat viele Richter, sie sind wie ein Heer von Vögeln, das in einem Baum sitzt. Ihre Stimmen gehen durcheinander, die Rangs- und Zuständigkeitsfragen sind nicht zu entwirren, auch werden die Plätze fortwährend gewechselt. Einzelne erkennt man aber doch wieder heraus (Tb 851)

---

[5] Cf. FKA DER PROCESS Advokat Fabrikant Maler 89.

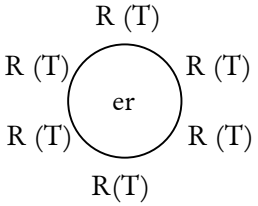
Tatsächlich? Erkennt man sie tatsächlich heraus? Verfolgen wir den Versuch, die „Rangs- und Zuständigkeitsfragen“ zu „entwirren“ und einen der Richter „heraus“ zu erkennen, lesen wir weiter auf der nächsten Seite des Manuskripts, im direkt anschließenden Gestrichenen:

> z.B. einen, welcher der Meinung ist, man müsse nur zum ~~Guten~~ übergehn und sei schon gerettet ohne Rücksicht auf die Vergangenheit und sogar ohne Rücksicht auf die Zukunft. Eine Meinung die offenbar zum Bösen verlocken muss, wenn nicht die Auslegung dieses Übergangs zum Guten sehr streng ist. Und das ist sie allerdings, dieser Richter hat noch nicht einen einzigen Fall als ihm zugehörig anerkannt. Wohl aber hat er eine Menge Kandidaten um sich herum, ein ewig plapperndes Volk, das ihn nachäfft. ~~Die glauben bei jedem Spässchen, nun werde der Richter~~ Die hören ihn immer
>
> (cf. Tb App. 399)

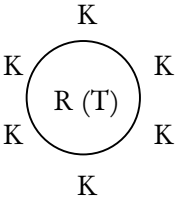
...wieder heraus? Hören die nachäffenden Kandidaten ihn immer wieder heraus? Hätte es so weiter gehen sollen? Bevor es so oder anders weitergehen konnte, bevor das im Kopf, in Gedanken bereits so oder anders Weitergegangene sich in Schrift materialisieren konnte, wird das gesamte Beispiel, die mit „z.B.“ beginnende Passage über einen einzelnen Richter gestrichen. Was war passiert? Die Identifizierung eines der vielen Richter trug nicht zur Entwirrung der „Rangs- und Zuständigkeitsfragen“ bei, sondern warf ganz im Gegenteil neue „Rangs- und Zuständigkeitsfragen“ auf. Einerseits provoziert die extravagante Position des Richters die Frage nach seiner Stellung innerhalb der Richterschaft. Andererseits verliert die Szenerie weiter an Übersichtlichkeit, weil nicht nur einer, „er“ nämlich, „viele Richter“ (Tb 851) hat, sondern weil einzelne Richter wie der obige „z.B.“ (cf. Tb App. 399) von mehreren „Kandidaten“ umlagert werden; es sind Kandidaten, die von ihm, dem einen Richter zum Beispiel, gerichtet werden wollen, für die er sich aber nicht zuständig fühlt.

Trotz der neu aufgeworfenen, verwirrenden Fragen hätte die Fortschreibung dem Prozess, dem Verfahren, eine entscheidende Wende geben können. Veranschaulichen wir die Situation: Im ersten Szenario ist „er“ umgeben von vielen Richtern, die schwer auseinanderzuhalten sind und deren Stimmen durcheinander gehen; die Richter (R) werden als Vertreter des Gesetzes (T)[6] abgekürzt mit „R (T)“:

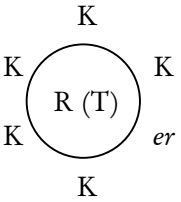
[6] Die Verbindung zwischen T und Gesetz ist ein fortwährendes Randthema dieser Arbeit. Auch in diesem Kapitel wird noch auf einige Belegstellen hingewiesen.



Im zweiten Szenario ist ein Richter von vielen ewig plappernden Kandidaten umgeben:



Die Wiederholung der Identifizierung des Richters, die im letzten Halbsatz nur angedeutet wird, würde zur Identifizierung von *er* und *K* verleiten. Wie *er* den Richter heraus erkennt, so erkennen auch die K*s*, die Kandidaten, den Richter heraus. Dann wäre *er* einer unter den Ks:



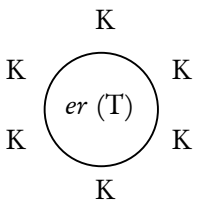
In diesem dritten, bloß angedeuteten Szenario wäre *er* in einer K-Gesellschaft, wäre vielleicht sogar selbst ein K. Was ist eine Gesellschaft von Ks aber für eine Gesellschaft?[7] Und was würde es bedeuten, wenn *er* ein K wäre? Zumindest die zweite Frage lässt sich bereits an diesem Punkt der Arbeit annähernd beantworten. Als K, als Kandidat, wäre er wie der Mann vom Lande in VOR DEM GESETZ nicht zugelassen zum Richter, zum Gesetz, wäre einer im Umkreis des Richters, einer vor dem Gesetz. Er würde wie Josef K. oder K., der Landvermesser, dem Urteil nachforschen, das über ihn gefällt wurde oder das noch zu fällen ist. Er würde jeden der vielen Richter, der Beamten, einzeln zu Wort kommen lassen, würde sie zu seiner Sache, seiner Angelegenheit, seinem Fall anhören und würde die Verwirrung, die sich dadurch er-

[7] Diese Frage wird in Kapitel 4.1 wieder aufgenommen.

gäbe, nicht in vorauseilender Resignation diagnostizieren. Er würde Literatur wohl werden, dürfte Gestalt gewinnen in prosaischen Zusammenhängen. Dieser Prozess als Prozess der Literarisierung wird bereits im Keim, in der Andeutung, erstickt, gestrichen. Das Verfahren wird gekappt, zurückgenommen, dem Prozess wird der Verlauf verweigert, nur eine undeutliche Beschreibung des Prozesses wird gewährt. Verhandelt wird der Prozess im Gestrichenen. Er findet statt im literarischen Hinterzimmer. Dort darf *er* sich sogar – für einen Moment zumindest – als Richter aufspielen, so lange jedenfalls wie das Hinterzimmer geöffnet, wie es ungestrichen eigentlich noch gar kein Hinterzimmer, sondern offizieller Verhandlungsraum ist. Begeben wir uns ins Hinterzimmer, als es noch keines war, lesen wir den Richterspruch noch ungestrichen:

> Er ist der Meinung, man müsse nur einmal zum Guten übergehn und sei schon gerettet ohne Rücksicht auf die Vergangenheit und sogar ohne Rücksicht auf die Zukunft. (cf. Tb App. 399)

Hier wie dort wurde gestrichen. Dort waren es ein einzelner Richter und seine Meinung, die gestrichen wurden. Hier war *er* es, der die gleiche Meinung wie der Richter nicht lange ungestrichen behaupten durfte. Mit seiner Meinung befand *er* sich irgendwo zwischen dem Richter und den ihn nachäffenden Kandidaten. Näher war das *er* aber dem Richter. Drohte es in der vorangegangenen Aufzeichnung ins literarische Fahrwasser der Ks zu geraten, so musste in dieser Aufzeichnung sein Aufstieg in den engeren Bereich von Gese**t**z und Gerich**t**, in die Räume hinter den vielen verschlossenen und gehü**t**eten **T**üren verhindert werden. Ungestrichen hätte ihm eine verschlungene literarische Karriere als T-Vertreter bevorgestanden. Dann wäre *er* womöglich so, wie das *er* von Richtern und wie einer der Richter von Kandidaten umgeben war, auch von Ks umgeben worden. Veranschaulicht ergäbe sich folgendes Bild:



Das ist die Wiederkehr des Traums, seines verdrängten Verlangens, Literatur zu werden, zu haben und zu sein.[8] Es darf der Prozess, der literarische, der der Literatur, nicht in Gang kommen; die Beteiligten dürfen nicht Kontur gewinnen. Zwischen ihnen muss Funkstille herrschen; allenfalls ein von durcheinander gehenden Stimmen erzeugtes Rauschen wird zugelassen. So bleiben alle von uns skizzierten Szenarien bis auf das erste versteckt im Durchgestrichenen, angedeutet bloß, schwebend zwischen den Zeilen, den Abschnitten, womöglich sogar den Mittelpunkten.

Die Tendenz zum Prozess, die Tendenz zum gerichtlichen Verfahren, zeigt sich im Text ex negativo als Tendenz zum Durchstreichen. Selbst das Ungestrichene ist davon durchsetzt, durchsetzt von Durchgestrichenem. Mit der Tendenz zum Verfahren wird durchgestrichen auch die Tendenz zum Zusammenhang. Das Durchstreichen, die Prozessverweigerung, gefährdet selbst den Zusammenhang zwischen den Abschnitten der REIHE ER und ihrem Mittelpunkt: Wie die vielen Richter sich ums „er“ oder die „Kandidaten“ sich um einen der „Richter“ gruppieren, so richten sich die Abschnitte nach ihrem Mittelpunkt aus. Die Ausrichtung als eine tendenziell verweigerte bleibt nicht folgenlos. Es ist eine dialektische Wahrheit, dass ein Bestimmtes qua Bestimmung das Bestimmende in sich fasst. Dieses In-sich-Fassen dessen, nach dem sich ausgerichtet wird, äußert sich als Wiederkehr des Mittelpunktes im Umkreis. Mit der (tendenziell verweigerten) Wiederkehr geht einher eine (tendenziell verweigerte) Dissoziation in die Abschnitte, die vielen, das heißt im Verfahren: (fast) ein Verirren.

[8] Jenes Verlangen geht auf geradezu dramatische Art und Weise über ins Verlangte, geht mitunter, in einem Brief an Felice zum Beispiel, unter in der Literatur: „Nicht einmal das ‚künstlerische Interesse‘ ist wahr, es ist sogar die falscheste Aussage unter allen Falschheiten. Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein.“ (Brief vom 14.8.1913 / BaF 444).

2.2 Verfahren als Verirren

> Er selbst habe Neuankömmlinge gekannt, die z. B. statt nach diesen guten Grundsätzen sich zu verhalten, tagelang auf ihrem Balkon gestanden und wie verlorene Schafe auf die Straße heruntergesehen hätten. Das müsse unbedingt verwirren!
>
> (DER VERSCHOLLENE 56)

Das Ringen in und mit dem Verirren, bei der Arbeit an folgendem Satz lässt es sich verfolgen:

> Er lebt in der Zerstreuung. (Tb 850)

So steht es geschrieben in einer ersten Fassung des Satzes, der den Auftakt bildet zu einem der vielen Abschnitte aus der REIHE ER, und so kehrt *er*, der oder einer der Mittelpunkte, ausdrücklich dort wieder, wo sich nach ihm ausgerichtet wird, wo er, dialektisch betrachtet, je schon wiedergekehrt ist: im Umkreis. In der Zerstreuung lebt er als einer von vielen (Richtern beispielsweise), oder genauer: Er lebt nicht mal mehr als einer, sondern er lebt, als wäre er selbst zerstreut und dissoziiert in viele. Folgerichtig lautet der zweite Satz des Abschnitts:

> Seine Elemente, eine frei lebende Horde, umschweifen die Welt. (Tb 850)

In seine umtriebigen Elemente ist er zerstreut, als wären es alle Winde. Inwiefern ist er dann aber noch Mittelpunkt der zerstreuten Elemente? Verliert er nicht in der Zerstreuung seinen Stand- und Mittelpunkt? Irgendwann bei der Arbeit am Satz – wahrscheinlich ganz früh, aus einer Unachtsamkeit, einer Zerstreuung heraus – stand – für einen Moment zumindest – der Gefahr, sich in der Zerstreuung zu verlieren, ein „von" anstelle des „in" entgegen. Das Verhältnis zwischen Mittelpunkt und Zerstreutem war unerwarteterweise zu einem der einfachen Abhängigkeit geworden:

> Er lebt von der Zerstreuung. (cf. Tb App. 397)

Das ist sicherlich nicht falsch, denn es gibt kein „er" ohne Abschnitte. Allerdings rückt die Vertauschung von „in" und „von" Mittelpunkt und Umkreis allzu nah beisammen. Das ist ganz und gar nicht im Sinne des Abschnitts, im Sinne des dritten Satzes beispielsweise. Dort „sieht er" seine Elemente nur „manchmal in der Ferne" (Tb 850). Das „von" wird, was zu erwarten war, gestrichen und durch ein „in" er-

setzt. Der Gefahr der Dissoziation steht eine weitere, wohl die zweite Fassung des ersten Satzes, entgegen:

> Er ~~lebt~~ ist ~~von~~ in der ~~Zerstreuung~~ Diaspora. (cf. Tb App. 397)

Nicht lebt er mehr, sondern er ist; er stellt sein Leben still und der dissoziierenden Zerstreuung wird ein geschichtlicher Kontext gegeben. Die Zerstreuung (gr. διασπορά) stellt sich in der zweiten Fassung dar als Diaspora, als die jahrhundertealte existenzielle Grundsituation der Jüdinnen und Juden. Auch diese Beschreibung hat ihre dialektische Wahrheit, denn sie betont die Abtrennbarkeit von Mittelpunkt und Abschnitt, von ihm und seinen Elementen, oder in Worten der Diaspora: Das gelobte Land, nach dem sich ausgerichtet wird, ist mit dem, was bei der Fokussierung wiederkehrt, nicht gleichzusetzen; ER oder „er" oder *er* gehen in der Wiederkehr, die Zerstreuung mit sich bringt, nicht auf. Trotz der Wahrheit will sich das Durchgestrichene nicht abfinden mit seiner Durchstreichung; das gestrichene Leben in der Zerstreuung wird reanimiert, die Durchstreichung durch gestricheltes Unterstreichen zurückgenommen, quasi durchgestrichen:

> Er ~~lebt~~ ist ~~von~~ in der ~~Zerstreuung~~ Diaspora." (cf. Tb App. 397)

Im ersten variantenreichen Satz wird die unruhige Mitte gehalten zwischen einer Zerstreuung, mit der das Verfahren in den Abschnitten in Gang kommt, und der Verweigerung all dessen, der Durchstreichung. So durch und durch gestrichen und nicht gestrichen ist die Mitte, dass sie fast nicht mehr lesbar ist. Verfolgen wir einen anderen Abschnitt, der das Verirren versucht, als wäre es seine letzte Möglichkeit – tatsächlich endet die REIHE ER zwei Abschnitte später –, verfolgen wir diesen Abschnitt bis an sein Ende, liest und schreibt sich die Mitte folgendermaßen:

> „[...] ~~Wie So verirrt sind wir sind!'~~ So verirrt sind wir."
>
> (cf. Tb App. 402)

Zu lesen nur andeutungsweise, gibt die Mitte sich in Varianten oder in widersprüchlicher Fülle. Vielleicht kommt das durchgestrichene und unterstrichelte Leben, dem ein eingefügtes Sein beigesellt wird, dem Leben, das *er* im Frühjahr 1920 führt, am nächsten und vielleicht ist die Zerstreuung, in der *er* „~~lebt~~ ist", eben keine einfache Zerstreuung, sondern eine „~~Zerstreuung~~ Diaspora" (cf. Tb App. 397). Lesen wir den letzten Abschnitt der REIHE ER, das Dokument der Unmöglichkeit, sich zweigeteilt mitzuteilen:

> 29 *(Februar 1920)* Er hat Durst und ist von der Quelle nur durch ein Gebüsch getrennt. Er ist aber zweigeteilt, ein Teil übersieht das Ganze, sieht dass er hier steht und die Quelle daneben ist, ein zweiter Teil aber merkt nichts, hat höchstens eine Ahnung dessen, dass der erste Teil alles sieht. Da er aber nichts merkt, kann er nicht trinken. (Tb 862)

Der Überblick, der dem ER der REIHE eigen ist, verhilft dem „er" zu keinem freien Leben in seinen Abschnitten; er hält ihn in der Schwebe. Mittelpunkt und Umkreis, ER zum Beispiel und irgendein „er", begegnen sich schwebend nur; statt sich mitzuteilen, werfen sie einander Fragen entgegen, zum Beispiel Fragen nach der Verantwortung:

> Er ~~lebt~~ ist ~~von~~ in der ~~Zerstreuung~~ Diaspora. Seine Elemente, eine frei lebende Horde, umschweifen die Welt. Und nur weil auch sein Zimmer zur Welt gehört sieht er sie manchmal in der Ferne. Wie soll er für ~~sie~~ ~~diese oben~~ die Verantwortung tragen? Heisst das noch Verantwortung?" (cf. Tb 850/Tb App. 397)

Keine Antwort darauf. Kein Prozess, in dem die Frage nach der Verantwortung verhandelt wird, kein Verirren in Rechtfertigungsversuchen und ihren Widerlegungen. Stattdessen folgt eine (gestrichene) Untersuchung zur Beziehung von Zimmer und Welt, ihrer mehr oder weniger durchlässigen Grenze, der Wohnungstür (mehr oder weniger ihre Grenze):

> Er hat eine eigentümliche Wohnungstür, fällt sie ins Schloss, kann man sie nicht mehr öffnen, sondern muss sie ausheben lassen. Infolgedessen schliesst er sie niemals, schiebt vielmehr in die immer halboffene Tür einen Holzbock damit sie sich nicht schliesse. [...] und wenn er auf dem Kanapee in seinem Zimmer liegt, ist es eigentlich als liege er auf dem Korridor, im Sommer weht ihm die dumpfe im Winter die eiskalte Luft von dort herein. (cf. Tb App. 397)

Im Verhältnis von Zimmer und Welt kehrt das Verhältnis von Mittelpunkt und Umkreis, das eigentümliche, auf eigentümliche Art und Weise wieder. Das Verirren, das stets ein Verirren in der Welt ist, wird im Verhältnis von Zimmer und Welt an seine Grenze geführt; es wird geführt an eine Grenze, die gleich jener zwischen Zimmer und Welt womöglich keine ist. Das Zimmer ist einerseits der Mittelpunkt, andererseits aber bereits sein unmittelbarer Umkreis, insofern Luft aus dem Korridor ins Zimmer strömt oder insofern die Straße durch einen Blick aus dem Fenster zur Ansicht gerinnt, die wiederum Teil des Zimmers nicht weniger ist als Teil der Straße. Das Zimmer als zur Welt gehörig, als der unmittelbare Umkreis des Mittelpunkts, als der

Mittelpunkt selbst und als sein Umkreis, markiert den innersten Möglichkeitsraum der Literatur, an dem irgendein „er" sich als das „er" zeigt, das den Titel REIHE ER ebenso wie ein Schreiben übers *er* erst ermöglicht. Die Welt demgegenüber ist alles außerhalb des innersten Umkreises – und nicht nur das: Selbst über das Innerste des innersten erstreckt sie sich; die Welt kennt in ihrer Erstreckung keine Grenzen. Keine Grenzen? Ist die Wohnungstür denn keine Grenze? Die Wohnungstür ist Grenze an ihrer Grenze, ist eigentümlicher Spiegel und damit Fixpunkt all der Spiegelungen zwischen Zimmer und Welt, zwischen – und damit sind wir mitten in Adornos AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA – Literatur und Gesellschaft.

Dank der halb geöffneten Wohnungstür scheint es ihm, liegend „auf dem Kanapee", als läge er „auf dem Korridor", als läge er, so ließe sich der Korridor weiter ausdehnen, wie K. hinter dem Tresen bei Frieda und nicht wie Klamm im Bett. Es ist Klamms Tür, an die Frieda und K. schlugen, als sie rollend einander umfassten (cf. SCHLOSS 68), und es ist dieselbe Tür, an die Frieda mit ihrer geballten Faust klopfte, um Klamm die so entscheidenden Worte zuzurufen: „Ich bin beim ~~K!~~ Landvermesser! Ich bin beim ~~K!~~ Landvermesser!" (cf. SCHLOSS 69 / SCHLOSS App. 186). Ab diesem Faustschlag wird aus dem „ich" im SCHLOSS das „K.", aus dem Ich- durch nachträgliche Korrektur eines jeden dem „ich" verwandten Wortes ein K-Roman. Die Szene wird uns im Laufe unserer Arbeit an Kafkas Verfahren nicht das letzte Mal begegnet sein. An diesem Punkt der Untersuchung ist die große Bedeutung des Faustschlags an die Tür hervorzuheben,[9] mit dem das *ich* in der Fremde, im Verirren des K. als K konstitutiert wird.[10]

---

[9] Die vielfältigen Verflechtungen von Gesetz und Tür in Kafkas Texten hat bereits Gerhard Meisel unter die Lupe genommen (cf. MEISEL, Gerhard: TÜREN. Zu Texten von Franz Kafka, in: Manfred Voigts (Hrsg.): Franz Kafka „Vor dem Gesetz". Aufsätze und Materialien. Würzburg 1994. S. 45-79.). Der Faustschlag an die Tür, bzw. ans Tor, steht natürlich in der von Brod als DER SCHLAG ANS HOFTOR betitelten Erzählung im Mittelpunkt (cf. NSF I 361ff.).

[10] Zur Fremde und zum Verirren in der für die Konstitution des Romans entscheidenden Stelle: „Dort [bei Frieda hinter dem Tresen] vergiengen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich oder er sei soweit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, eine Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts könne als weiter gehen, weiter sich verirren." (SCHLOSS 68f.).

Die Tür ist der Ort des Gesetzes bei Kafka; sie bildet die Achse zwischen Literatur und Gesellschaft, bildet sie und hängt in ihr. Das Gesetz bei Kafka ist nicht, wie es allzu häufig behauptet wird, transzendent,[11] sondern mittendrin, hat eine penetrante Präsenz, eine Überpräsenz, wie sie fürs *déjà vu* kennzeichnend ist.[12] Das Gesetz reibt sich auf am Widersinn der Autonomie, die ihm Gesetz ist; das vom Selbst (selbst – αὐτός) gepfählte Gesetz (Gesetz – νόμος) ist bei Kafka nicht manifest, sondern irgendwo mittendrin, dazwischen, zum Beispiel zwischen zwei Abschnitten. Was ungestrichen bleibt vom gestrichenen Abschnitt über die Wohnungstür, sind seine Grenzen: zwei Striche.[13]

Im Verhältnis zwischen Mittelpunkt und Umkreis, zwischen dem „er" und seinen Elementen, entscheidet es sich, ob es zur Literatur kommt. Nicht die halb geöffnete Wohnungstür allein, zumal als gestrichene, garantiert Literatur. Literatur braucht Aussicht und sei es nur der imaginäre träumerische Blick auf den Korridor. Was den Ausblick verwehrt, ist nicht die Grenze, sei es die Wohnungstür oder der Strich, mit dem der Abschnitt über die Wohnungstür durchgestrichen wird, sondern es ist die Konzentration auf den Strich, die Striche zwischen den Abschnitten. So werden die Striche zu Stäben des Gitterkäfigs,[14] in dem er „nicht einmal gefangen" ist:

---

[11] Damit sind Formulierungen wie die folgende gemeint: „[...] eine Kraft, die ihrer ganzen Qualität nach nur aus der Transzendenz selbst stammen kann. Das ist das Gesetz [...]." (LOEWENSEN, Erwin: KAFKA-VORTRAG ‚VOR DEM GESETZ', in: Manfred Voigts (Hrsg.): Franz Kafka „Vor dem Gesetz". Aufsätze und Materialien. Würzburg 1994. S. 45-79). Die Ablehnung der Transzendenz bedeutet indes nicht, dass hier eine umfassende Präsenz des Gesetzes postuliert wird. Gerade jene verschlungenen Beziehungen von Kafkas Gesetz zur Negativen Theologie sollten nicht dazu verführen, den Gott, das Gesetz, in eine mehr oder minder fest umrissene Transzendenz zu bannen. Das Göttliche ist bei Kafka gerade dadurch penetrant präsent, dass es abwesend anwesend ist. Die Überlegungen zur widersprüchlichen Penetranz des Gesetzes werden, verknüpft mit dem *déjà vu* bei Kafka, im Kapitel 4.2 wiederaufgenommen.

[12] Cf. Kapitel 1.2 / ŽIŽEK, Slavoj: LIEBE DEIN SYMPTOM WIE DICH SELBST. Berlin 1991. S. 101.

[13] Demgegenüber wird beim gestrichenen Abschnitt, der dem „er" eine richterliche Meinung in den Mund legt, auch der Trennstrich mitgestrichen (cf. Tb App. 399).

[14] Hinter den Stäben, unter einem gitterartigen Muster aus sorgfältig angebrachten, einander kreuzenden Schrägstrichen, ist Hoffnung, bzw. die folgende lyrische Aufzeichnung aus dem Jahre 1917, die angesichts des Gitters wohl als gestrichen bezeichnet werden muss: „Trabe kleines Pferdchen / Du trägst mich in die Wüste / alles Städte versinken, die Dörfer / und lieblichen Flüsse / ehrwürdig die Schulen

> Mit einem Gefängnis hätte er sich abgefunden. Als Gefangener enden – das wäre eines Lebens Ziel. Aber es war ein Gitterkäfig. Gleichgültig, herrisch, wie bei sich zuhause strömte durch das Gitter aus und ein der Lärm der Welt, der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen, nichts entgieng ihm draußen, selbst verlassen hätte er den Käfig können, die Gitterstangen standen ja meterweit auseinander, nicht einmal gefangen war er.
>
> (Tb 849)

Im Bild des letzten Abschnitts aus der REIHE ER, dem Abschnitt von der Quelle und dem Gebüsch (cf. Tb 862), bedeutet der Gitterkäfig: Theoretisch kann er zur Quelle gelangen, zu seinen literaturträchtigen Elementen, zur Welt als schöpferischer Quelle; nicht durch ein unüberwindliches Hindernis, nur durch ein Gebüsch[15] ist er von ihnen allen getrennt, allein, er kommt nicht dorthin; er hätte den Käfig verlassen können, allein, er verlässt ihn nicht; an allem konnte er teilnehmen, aber er nahm nicht teil. Schließlich entging ihm nichts da draußen und doch schaut er nicht wirklich hin, vermittelt kein Bild vom „draußen". Er sieht „~~sie~~ ~~diese oben~~", seine Elemente draußen, höchstens „manchmal in der Ferne" und bleibt selbst „auf dem Kanapee" (cf. Tb 850 / Tb App. 397), dem letzten Zufluchtsort des Käfers aus der VERWANDLUNG. Seine Gefangenschaft ist keine wirkliche, sondern eine gefühlte, eine, die zurückgeht auf seine durch Trübsinnigkeit getrübte Aussicht:

> Er fühlt sich auf dieser Erde gefangen, ihm ist eng, die Trauer, die Schwäche, die Krankheiten, die Wahnvorstellungen der Gefangenen brechen bei ihm aus, kein Trost kann ihn trösten, weil es eben nur Trost ist, zarter kopfschmerzender Trost gegenüber der groben Tatsache des Gefangenseins. (Tb 851)

Gefangen in der eigenen Befangenheit, wird der Gitterkäfig zum *Befängnis*, dissoziiert das *er* „in die Zwangsmomente der eigenen Befangenheit, der Identität mit sich selbst beraubt" (cf. AzK 279). Die grobe Tatsache eines solchen gefühlten „Gefangenseins" kann die Aussicht trüben, kann wie in der REIHE ER ihr Verschwinden provozieren. Das Verirren im Frühjahr 1920 führt nicht ins Leben, es ist ein

---

/ leichtfertig die Kneipen, / Mädchengesichter versinken / verschleppt vom Sturm des Ostens." (cf. NSF I App. 336).

[15] Das Gebüsch ist wahrscheinlich ein „Dornbusch" und insofern bekannt als „der alte Weg-Versperrer. Er muss Feuer fangen, wenn Du weiter willst." (NSF II 47). Die Hoffnung ist also: Es möge im *zwischen*, im Gebüsch, das Gesetz erscheinen, als wäre es eine Erscheinung Gottes (cf. 2. Mos 3,1ff.).

unlebendiges, statisches Verirren, ein Verirren, das abbricht, bevor es sich in der Fremde zu konstituieren versucht. Ausgehend von der durch- und nicht durchgestrichenen Selbstdiagnose der Verirrung, die nicht Proklamation, die nicht viel mehr als ein Seufzer zu sein scheint, gibt es keinen Weg mehr; in der Fremde, in der Verirrung, in der es eigentlich viel zu viele Wege geben müsste, gibt es nur Ausweglosigkeit, gibt es nicht wirklich ein Verirren:

> „[...] Aus dieser Gegend gibt es eben keinen Weg bis zum Leben, während es allerdings vom Leben einen Weg hierher gegeben haben muss. ~~Wie So verirrt sind wir sind!“~~ So verirrt sind wir.“
>
> (Tb 862/Tb App. 402)

Bis zum Leben scheint es keinen Weg zu geben, keine erfolgreiche Methode (Weg, etwas zu erreichen – gr. μέθοδος), keine wie auch immer geglückte Vermittlung zwischen Mittelpunkt und Elementen. Wie es aber einen Weg aus dem Leben in die vermeintliche Verirrung „gegeben haben muss“, so muss es auch eine Methode gegeben haben; es muss eine Methode gegeben haben, die zwischen den Abschnitten und der REIHE ER Zusammenhang gestiftet hat, eine Methode, die uns Kafkas Schreibweise wiedererkennen ließ, eine Methode schließlich, die Literatur stiftete am Rande ihrer eigenen Unmöglichkeit.

2.3 Verfahren als Methode

> Sie merkten es, öffneten gleichzeitig ihren harten Mund, zeigten die schönen starken tiermässigen Zähne und ~~und rotes Zahnfleisch über den Zähnen und~~ lachten lautlos.
>
> (SCHLOSS 154)

Erst wiederholt kommt die Methode zu sich. Sie erstreckt sich über unscheinbare Alliterationen und unzählige Buchstaben- und Wortrepetitionen. In ihnen scheint der Wille zur Methode in Willkür umzuschlagen, in leeres Leiern – wenn überhaupt, denn mehr noch als an ihre eigene Willkür scheint die Methode gebunden an die Willkür der Interpretation. Schein der Willkür, Willkür der Methode und Willkür der Interpretation treffen sich in einer Enthebung, die zum ersten Mal und für ein immer wieder erstes Mal im letzten Schlenker des frühen Prosastücks DIE BÄUME festgehalten ist:

> [...] Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar. (DzL 33)

Dieser letzte Schlenker in die Schwebe hat Methode, ist Abschluss einer ableitenden Bewegung, einer Ablenkung, wie sie für Kafkas Texte auch und gerade im Frühjahr 1920 kennzeichnend ist.[16] Die Methode selbst genügt sich aber nicht darin, etwas letztgültig in die Unentscheidbarkeit zu rücken; sie schwirrt um nimmermüde wiederholte und verschobene Konstellationen herum und mitten in sie hinein. Gleich dem Verfahren als Prozess und dem Verfahren als Verirren bündelt das Verfahren als Methode alle Facetten seiner selbst. Beim Verfahren als Methode steht die Bündelung allerdings im Vordergrund. Gebündelt und geballt kehren die unbewältigten Problemstellungen wieder. Die Literatur versprechenden Konstellationen werden rekapituliert bis zur Kapitulation,[17] bis sie selbst das vermeintlich Bewältigte, das „er", überwältigen:

> Er hat den Archimedischen Punkt gefunden, hat ihn aber gegen sich ausgenützt, offenbar hat er ihn nur unter dieser Bedingung finden dürfen (Tb 848)

Der archimedische Punkt, der Hebel, mit dem die Welt sich bewegen lässt, schiebt sich intermittierend in das Gesetz bei Kafka, in das Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft, dem Bereich zwischen Mittelpunkt und Umkreis, zwischen dem *er* und seinen Elementen; es ist der „Holzbock", gegen den die eigentümliche Wohnungstür schlägt, wenn Luftzüge an ihr vorbeiziehen. Nicht zu schlägt die Tür oder höchstens zu so weit, bis sie gegen den Holzbock schlägt. Dem Knackpunkt im Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft ist tatsächlich ein Knacken eigen. Das Knacken oder Knasten (cf. Kapitel 1.3) erscheint im Wort, in den stellvertretenden Worten des archimedi-

---

[16] Den letzten Schlenker aus DIE BÄUME finden wir beispielsweise im drittletzten Abschnitt über die selbstdiagnostizierte Verirrung wieder. Dort heißt es: „[...] wobei auch diese Darstellung noch ebenso falsch ist und vielleicht täuschender als die Deine." (Tb 862). Des Weiteren hat Gerhard Neumann in einer der vielleicht besten Arbeiten zu Kafkas Methode die Ablenkung neben der Umkehrung ins Zentrum seiner Untersuchung gestellt (NEUMANN, Gerhard: UMKEHRUNG UND ABLENKUNG: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox", in: DVjS Band 42. 1968. S. 702-744). Hans H. Hiebel nimmt die Überlegungen von Neumann auf und entwirft davon ausgehend und von Lacan inspiriert einige Grundfiguren für Kafkas Texte (cf. HIEBEL, Hans H.: FRANZ KAFKA: FORM UND BEDEUTUNG. Würzburg 1999. S. 13-59).

[17] Der „Kapitulation" kommt bei Neumann die „Umkehrung" am nächsten, bei Walser die „Aufhebung" (cf. WALSER, Martin: BESCHREIBUNG EINER FORM. Frankfurt am Main 1992. S.82ff.).

schen Pun**kt**es als das Zusammentreffen zweier Konsonanten, „kt" beispielsweise oder – für Kafka weit bedeutender – „st". Es ist ein fremdvertrautes Knacken, wie es im Tschechischen, in der von Kafkas Vater bevorzugten Sprache,[18] häufig vorkommt.

Im Anklang des Tschechischen begegnen sich Selbst und Gesetz; dort scheint das Selbst allgemeiner als jedes Gesetz und das Gesetz einzigartiger als jedes Singuläre. Das Tschechische als Kafkas Vater- und als die allgemeine Verkehrssprache[19] markiert bei Kafka Fremdheit und Intimität zugleich; Sprache des Alltags ist sie, aber nicht seine Muttersprache. Wie oft mag sich bei ihm in den Klang eines deutschen Wortes der Klang eines tschechischen gemischt haben? Was wiederkehrt, ist eine unhintergehbare Fremdheit, ein Verlorensein, ein Umschwirren der Welt, wie es den Elementen des *er* eigen ist, ein déjà vu. Im Deutschen wird „st" meist „ʃt" ausgesprochen, im Tschechischen dagegen „st". Was geschieht mit einem Wort, wenn es plötzlich einen tschechischen Klang annimmt?[20] Es wird, was Jargon je war, unüber-

[18] Während Kafkas Mutter lieber deutsch als tschechisch sprach, bevorzugte Kafkas Vater das Tschechische (cf. BaM 327).

[19] Eine überaus interessannte und detailreiche Studie zur alltäglichen und sich in diversen Gesetzen und behördlichen Verfügungen widerspiegelnden Auseinandersetzung zwischen der deutschen und der tschechischen, bzw. der slowakischen Sprache in der Tschechoslowakei in der Zeit zwischen den Kriegen hat Jaroslav Kučera geschrieben (cf. KUČERA, Jaroslav: MINDERHEIT IM NATIONALSTAAT. Die Sprachenfrage in den tschechisch-deutschen Beziehungen 1918–1938. München 1999.). Außerdem untersucht Marek Nekula in einer Studie, die zur Zeit der Abfassung des Textes im Erscheinen begriffen war, den Einfluss der Kafka umgebenden Sprachen auf seine Texte (cf. NEKULA, Marek: FRANZ KAFKAS SPRACHEN: „... in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes ...". Tübingen 2003).

[20] Die Klanginterferenzen zwischen den beiden Sprachen lassen sich sogar biologisch belegen. Forscher um Matthias Münte von der Universität Magdeburg stellten fest, dass Muttersprachler eine Zehntelsekunde schneller den Sinn eines Wortes verstehen als Menschen, die zweisprachig erzogen wurden (cf. NATURE, Bd. 415, S. 1026, 2002). Die Forscher baten Probanden mit spanischer Muttersprache sowie zweisprachig mit Spanisch und Katalanisch aufgewachsene Testpersonen zum Experiment. Das Ergebnis der Studie wird in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG folgendermaßen zusammengefasst: „Zweisprachler schalten im Gehirn zuerst das Wörterbuch ab, das sie gerade nicht brauchen. Damit verhindern sie einen Konflikt der gespeicherten Wortschätze, die in den gleichen Hirnregionen liegen. Auf den richtigen Lexikoneintrag greifen die Zweisprachler zu, indem sie die Buchstabenfolge in einen Klang verwandeln, wie die Forscher anhand der Aktivität der betreffenden Hirnregionen feststellten. Dagegen meiden Menschen mit nur einer Muttersprache diesen Umweg und sparen so Zeit: Sie können dem Wortbild direkt einen Sinn zuordnen" (cf. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 5.3. 2002).

setzbar ins Deutsche, entrückt für ein Verstehen, das den geläufigen Verstehenszusammenhängen entzogen ist:

> Die Verbindungen zwischen Jargon und Deutsch sind zu zart und bedeutend, als dass sie nicht sofort zerreissen müssten, wenn Jargon ins Deutsche zurückgeführt wird, d. h. es wird kein Jargon mehr zurückgeführt, sondern etwas Wesenloses. [...] „Toit" z. B. ist eben nicht „tot" und „Blüt" ist keinesfalls „Blut".[21] (NSF I 192)

Mit den klangversetzten, klangversetzenden Worten der Methode gleitet das Verfahren unmerklich ab in eine alltäglich erfahrene Fremde. Es ist ein Abgleiten, das kaum zurückkommt. Die Methode entgleitet, als wäre sie so kalt und glitschig wie ein Fisch. „Erster und letzter Buchstabe" des doppelt knastenden Wortes „stösst" sind Kafka im August 1911 „Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls" (Tb 39). Es ist, als wäre einem „tischartigen Gefühl" die Härte des „t" entglitten, mitten im doppelten Knasten zwischen „s" und „t".[22] So ein doppeltes Knacken und Entgleiten muss nicht immer glimpflich ausgehen:

> 17 I *(1920)* Sein eigener Stirnknochen verlegt ihm den Weg (an seiner eigenen Stirn schlägt er sich die Stirn blutig) (Tb 851)

Im Frühjahr 1920 erscheint die Methode, das Knasten, nur gedoppelt. Die Methode, der Weg, um etwas zu erreichen, verlegt sich den Weg; sie, die sich selbst im Weg ist, erscheint und knackt, sich selbst im Weg, notwendigerweise doppelt, ist Stirn und Knochen, **St**irn-**kn**ochen. Selbstverhindernd verletzt sich die Methode, zerreißt die Haut sich in einem Klammereinschub und lässt die Wunde bluten; im eignen Würgegriff versagt sie sich am Schluss den Punkt. Am Ende gibt es nur ein „dürfen" (Tb 848), und ein „blutig)" (Tb 851). Kein Schlusspunkt ist dort, vor dem Gesetz, dem Trennstrich. In sich selbst

---

[21] Der EINLEITUNGSVORTRAG ÜBER JARGON (Titel nach der KKA) wurde von Kafka anlässlich eines Rezitationsabends mit Jizchak Löwy am 18. Februar 1912 gehalten (cf. NSF I 192).

[22] Das fischartige Gefühl als ein Gefühl der Hilflosigkeit ist zugleich ein Gefühl vom Entgleiten aller Autonomie; beides zeigt sich in einer Aufzeichnung aus dem Herbst 1917(cf. NSF I 401), die wir in Kapitel 4.1 noch näher beleuchten werden, sowie in einer Passage aus Kafkas berühmtem, unabgeschickten Brief an den Vater. In jenem Brief heißt es: „Das Schimpfen verstärktest Du mit Drohen und das galt nun auch schon mir. Schrecklich war mir z.B. dieses: ‚ich zerreisse Dich wie einen Fisch', trotzdem ich ja wusste, dass dem nichts Schlimmeres nachfolgte (als kleines Kind wusste ich dass allerdings nicht) aber es entsprach fast meinen Vorstellungen von Deiner Macht, dass Du auch das imstande gewesen wärest" (cf. NSF II 161).

vernarrt und verrannt gibt es kein Vor und kein Zurück mehr. Es hat sich ausgeknackt. Im Holzbock ist das Knasten fast verschwunden, versteckt im Holz, das Gefahr sich ist, das sich gefährdet.

Auf einem Bock, einer Stützkonstruktion zum Auflegen von Werkstücken, wird normalerweise gearbeitet, zum Beispiel mit Holz, wird Holz verarbeitet, zersägt womöglich.[23] Ein solcher selbstzerstörerischer Bock wird wohl nicht die eigentümliche Wohnungstür halb offengehalten haben; der wird höchstens sich selbst in Andeutung halten; ein hoher Schemel muss in der Tür gestanden sein, ein Bock zum Auf- und Aussitzen, der von Ferne gemahnt an den eigentlich erfolgversprechenden Bock des Kutschers; auf dem Kutschbock, da sitzt der, der den Weg in die Ferne, ins Leben kennt, der den fährt, der fort will in die Welt.[24] Erst in den Händen des Kutschers, enthoben der Fokussierung des Eigenen, kommt das Verfahren voran; ausweichend dem eigenen methodischen Zugriff, selbstvergessen, wird die Methode Literatur.[25]

Im Frühjahr 1920 schlägt *er* sich, sich den Weg verlegend, sich entgegen. Sich entgegen kann es passieren, dass *er* regrediert, dass *er* *ich* wird, erinnernd sich an sich als *ich*. Die Regression indes zeigt keine Fluchtpunkte auf, sondern kreist einträchtig neben allen anderen Abschnitten ums *er*, den Mittelpunkt. So kippt auch ein in Ich-Form beginnender, auf den 15. Februar 1920 datierter Abschnitt um ins *er*:

> Es handelt sich um folgendes: Ich sass einmal vor vielen Jahren, gewiss traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die andern von ihr überzeugen zu können) in der das Leben zwar seinen natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre aber gleich-

[23] Zum Phänomen „Holz“ in Kafkas Texten und in seinem Leben hat Hartmut Binder bereits einige der wichtigsten Fakten und Zitate zusammengetragen (cf. Kafka-Hb1 358-361.) Von besonderer Bedeutung dürfte sicherlich die berufliche Beschäftigung mit Holzhobelmaschinen gewesen sein, die 1910 in einen längeren Text über die Sicherheit solcher Maschinen mündete (KAFKA, Franz: AMTLICHE SCHRIFTEN (hrsg. v. Klaus Hermsdorf). Berlin 1984. S. 134-141).

[24] „Ich bin gewohnt in allem meinem Kutscher zu vertrauen. Als wir an eine hohe weisse seitwärts und oben sich langsam wölbende Mauer kamen, die Vorwärtsfahrt einstellten, die Mauer entlang fahrend sie betasteten und schliesslich der Kutscher sagte: Es ist eine Stirn.“ (NSF I 419).

[25] „[...] nicht Wachheit, Selbstvergessenheit ist erste Voraussetzung des Schriftstellertums [...].“ (BaB 379, 5.7.1922).

> zeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwa als Wunsch einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun undzwar nicht so dass man sagen könnte: „ihm ist das Hämmern ein Nichts" sondern „ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts", wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und wenn Du willst noch irrsinniger geworden wäre. Aber er konnte gar nicht so wünschen, denn sein Wunsch war kein Wunsch, er war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte, in das er zwar damals kaum die ersten bewussten Schritte tat, das er aber schon als sein Element fühlte.
>
> (cf. Tb 854f./Tb App. 399f.)

Der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen, ist der Wunsch, Literatur zu schaffen, und in der Präzisierung des Wunsches präzisiert sich auch das Verfahren als Methode. Auf der einen Seite befindet sich das Leben als ein natürliches, schweres Fallen und Steigen, als ein Leben in der Welt, in der Gesellschaft, das nicht so durcheinander geht wie die Stimmen der Richter; das Leben wird imaginiert als eines, das dynamisch offen und in einer gewissen Harmonie sich hält. Nicht überraschend ist es, dass bereits die Formulierung Probleme bereitet. In der ersten Fassung lief wohl alles auf den der Methode etymologisch näheren Gang hinaus, dort sollte das Leben „seinen natürlichen schweren" (cf. Tb App. 400) Gang bewahren, so wäre zu ergänzen. Zum Gang kam es dann aber nicht, stattdessen wurden die letzten beiden Endungen in Kongruenz zum folgenden „Fallen und Steigen" geändert. Unverändert blieb die Endung des ersten Wortes, das als letztes einer Seite wahrscheinlich übersehen wurde. Einerseits ist in der Unachtsamkeit die Schwierigkeit, das Leben in einer Art prästabilierten Harmonie zu bannen, Schrift geworden; andererseits wirft der flüchtige Fehler die Frage auf, ob das natürliche schwere Fallen und Steigen überhaupt *sein* Fallen und Steigen, ob es das Fallen und Steigen des Lebens sei oder bloß ein dem Leben unterstelltes. Jedenfalls erscheint das Leben in der geglückten Ansicht nicht nur als eines der Welt, sondern – gespiegelt – auch als eines der Literatur, „als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben".

Nicht nur im Verfahren als Methode steht die Arbeit am Tisch im Mittelpunkt als Arbeit am Gesetz, dem spiegeligen Angelpunkt zwischen Literatur und Gesellschaft. Hier wird das im Holzbock ange-

deutete potentiell selbstzerstörerische Werkeln manifest. Das Verfahren als Methode ist um Ausgleich bemüht zwischen dem Mittelpunkt und seinen Elementen, zwischen der Literatur als dem Nichts, dem Traum oder dem Schweben, und der Gesellschaft als dem Wirklichen. Wie es sich für die geglückte Methode gehört, verschwindet das Knacken aus ihrem Kernbereich, verliert sich in Literatur und Gesellschaft, in „Nich**ts**“ und „[W]ir**kl**iches“. Zurück bleibt als Zeichen der erfolgreichen Spiegelung der gedoppelte Konsonant im „Hämmern“.[26] Im gedoppelten Doppelkonsonant, beim „zusammenhämmern“ deutet sich bereits eine Exaltiertheit der Methode an, die für Kafkas Verfahren im Frühjahr 1920 ebenso kennzeichnend ist, wie tendenziell für die Methode selbst.[27] Das Verfahren, die Methode, wendet sich, selbst glückend, kompromisslos gegen sich.[28]

Aus dem „ich“ wird ein „ihm“ und dann ein „er“, das sich selbst im Weg ist, bzw. war, denn der Abschnitt spielt in der Vergangenheit. Zum Hämmern konnte er nicht kommen, weil er das Hämmern noch nicht einmal wünschen konnte. Sein Wunsch „war kein Wunsch“, so wird es nachträglich, die Unfähigkeit des „er“ bekräftigend, eingefügt. Sein „Wunsch war kein Wunsch, er war eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts“. Durch die Bekräftigung wird auch der Wunsch ein „er“, wird auch „er“, nicht nur der Wunsch, so ließe sich lesen, zu einer Verteidigung und Verbürgerlichung des Nichts. Und wer wollte leugnen, dass „er“ sich immer wieder ausnimmt „wie ein Hauch von

[26] Neben dem Hammer ist das Werkzeug der erfolgversprechenden Methode, ist die Methode selbst: das Messer, das in einer schier unerträglichen Penetranz im Landver**messer** aus dem SCHLOSS wiederkehrt. Ansonsten ist eine der wichtigsten Stellen zum Messer sicherlich die bekannte aus dem letzten Kapitel vom PROCESS: „Wieder begannen die widerlichen Höflichkeiten, einer reichte über K. hinweg das Messer dem andern ~~das Messer~~, dieser reichte es wieder über K. zurück, K. wusste ~~d~~jetzt genau, dass es seine Pflicht gewesen wäre, das M~~a~~esser, al~~l~~s es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren.“ (FKA DER PROCESS Ende 20)

[27] Als autobiographischer Hintergrund des Gelingens der Methode im Doppelkonsonanten ließe sich der auffällige Vorname von Kafkas Vater lesen: „Herrmann“. Fraglich ist und bleibt indes, ob der Zusammenhang zwischen gedoppelten Konsonanten und einem Glücken der Methode nicht nur einer Exaltiertheit des Verfahrens als Methode geschuldet ist, sondern auch einer Exaltiertheit der Interpretation.

[28] Die kompromisslose Doppelung doppelt gedoppelter Konsonanten ist festgeschrieben in einem Abschnitt über die Sonne: „Manche leugnen den Ja**mm**er durch Hinweis auf die So**nn**e, er leugnet die So**nn**e durch Hinweis auf den Ja**m**mer.“ (Tb 851)

Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte“? Das höchste der Gefühle, das „er“ dem Wunsch, dem Wunsch als „er“, im Angesicht der Methode, seiner selbst, zugestehen kann, ist ein Gefühl. Als „sein Element“ fühlt er das „Nichts“, fühlt ein Schweben in seinem Umkreis, in sich. Vielleicht ist es dasselbe „nichts“, das ihm „draußen entgieng“ (Tb 849). Vielleicht, um einen weiteren Gedanken zu wagen, entging ihm das „Nichts“ (Tb 855) draußen gerade deshalb, weil ihm draußen nichts entging. Literatur entscheidet sich eben weder in einem klandestin abgeschotteten Mittelpunkt noch in seinem Umkreis, sondern dazwischen, im Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, einem originär singulären ebenso wie einem originär gesellschaftlichen Bereich: Literatur – autonom und fait social.

War die Methode in dem letzten behandelten Abschnitt aber nicht, vielleicht sogar ein wenig selbstvergessen, zu einem Schluss gekommen, war das Blut der gedoppelten Stirn nicht geronnen an dem Fühlen des Nichts als seinem Element? – Nicht ganz, denn der nachfolgende Trennstrich hatte keinen Bestand, wurde durchgestrichen, und eine eckige Klammer klammerte den gesamten Abschnitt bis auf die ersten zwei Sätze ein. Wie er sich seine Stirn in einer Klammer nur blutig schlägt, so darf er über den Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen, nur in einer Klammer philosophieren. Ohne Absatz geht es nach der eckigen Klammer weiter im Abschnitt, den durchgestrichenen Trennstrich als Menetekel des enthaupteten Gesetzes mitten im Text (cf. Tb App. 400):

> Es war damals eine Art Abschied, den er von der Scheinwelt der Jugend nahm; sie hatte ihn übrigens niemals unmittelbar getäuscht, sondern nur durch die Reden aller Autoritäten rings herum täuschen lassen. So hatte sich die Notwendigkeit des ‚Wunsches‘ ergeben“ (Tb 855)

Der Abschnitt endet – der blutenden Stirn gleich – ohne Punkt und Schluss, mündet unausgearbeitet im zweiten, ungestrichenen Trennstrich. Einerseits erliegt im Frühjahr 1920 die Methode selbst ihrem eigenen Einfluss, andererseits weicht sie den letztlich literarischen Konsequenzen des selbstzerstörerischen Zu- und Eingriffs aus; Laokoon und seine Söhne hätten weiterleben dürfen, bzw. müssen, wenn die beiden Schlangen des Poseidon es jeweils auf die andere abgesehen hätten. Die Methode auf ihrem Höhepunkt ist zugleich die Methode an ihrem Ende, an ihrer literarischen Mündung; die bleibt unerschlossen im Frühjahr 1920. Allein als Mündung vor jeder Mündung mündet das Verfahren als Methode; als Unmündige, die ihre Mündigkeit be-

weist, indem sie sich die Mündigkeit versagt, kommt die Methode zur Literatur, mündet nicht als irgendein „er“ nicht in einer, sondern in der REIHE ER.

Letztlich selbstentblößend ist die Methode. Unter ihrer eigenen rigiden Herrschaft zerfällt sie in ihre Elemente. Im Zerfallsprozess der Methode bleibt *er* nicht unverletzt. So kommt in seiner Stirnwunde das *ich* zum Vorschein. Von der „Ich-Chiffre ‚Er‘“[29] schreibt Gerhard Neumann, ohne die Chiffre aufzulösen. Auf bricht die Chiffre unter dem Schlag der Methode. Mit dem Aufbruch der Chiffre wird die Frage nach der Chiffrierung und damit die Frage nach dem Verhältnis von *ich* und *er* aufgeworfen. Das Verhältnis bleibt unerklärt im Frühjahr 1920. Im zeitlichen Index, der dem „ich“ im letzten besprochenen Abschnitt gegeben wird, „einmal vor Jahren“ (Tb 854), „damals“ (Tb 855), ist allerdings angedeutet, dass es ein geschichtliches Verhältnis ist, ein Verhältnis mit einer höchst individuellen, literarischen Geschichte. Der Ort, der im Abschnitt im Mittelpunkt steht, der „Laurenziberg“ (Tb 854), weist zurück in den ersten längeren literarischen Text, der von Kafka überliefert ist, die BESCHREIBUNG EINES KAMPFES. Anfang und Ende der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES sind bestimmt von einem Spaziergang zum Laurenziberg; im nächsten Kapitel werden wir darauf noch ausführlicher eingehen.

Im Rückgang in die Geschichte, die in erster Linie eine Schreibgeschichte ist, wird sich zeigen, dass die Aussicht des Verfahrens, das Verfahren selbst, an Bedingungen gebunden ist, die sich nicht ohne Weiteres als literarische identifizieren lassen; das Verfahren ist geknüpft an Bedingungen, die bisher noch nicht zur Sprache kamen, die sich höchstens bemerkbar machten in dem einleitend zitierten Abschnitt von den Gegnern des *er*. Einer der Gegner, „der Erste“, der das *er* „von rückwärts vom Ursprung her“ bedrängt, (cf. Tb 851) ist – vorauseilend gedeutet – das *ich*. Der „Zweite“, der dem *ich* „den Weg nach vorne“ verwehrt, (cf. ebd.) ist das *Du*, das mit schwacher Brust sich in den beiden Dialogen aus der REIHE ER bemerkbar machte (cf. Tb 859 und 861ff.). Die Entwicklung vom *ich* zum sich selbst verhindernden *er* wird vor- und nachgezeichnet in der letzten Eintragung vor dem ersten Abschnitt aus der REIHE ER:

> Tatsächlich bin ich so gewachsen wie allzu schnell hochgetriebene und vergessene Setzlinge, eine gewisse künstlerische Zierlichkeit in

[29] Cf. NEUMANN, Gerhard: UMKEHRUNG UND ABLENKUNG: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“, in: DVjs Band 42. 1968. S. 717ff.

> der ausweichenden Bewegung, wenn ein Luftzug kommt; wenn man will, sogar etwas Rührendes in dieser Bewegung, das ist alles. Wie bei Eleseus und seinen Frühlings-Geschäftsfahrten in die Städte. Wobei man ihn gar nicht unterschätzen muss: Eleseus hätte auch der Held des Buches werden können, wäre es sogar wahrscheinlich in Hamsuns Jugend geworden. (Tb 846)

In Hamsuns wie in Kafkas Jugend wäre eine Figur wie Eleseus wahrscheinlich zum Romanhelden geworden. DER VERSCHOLLENE fängt dort an, wo die Geschichte von Eleseus aus Hamsuns SEGEN DER ERDE aufhört, beim Aufbruch nach Amerika.[30] Die frustrierende Geschichte, die hinter Eleseus, dem schwächlichen Schön- und Schreiberling liegt,[31] steht dem K, das im VERSCHOLLENEN Karl Rossmann heißt, noch bevor. Eleseus' Frühlingsfahrten ließen sich bei Kafka als erfolgreicher Aufbruch in die Welt der K-Gestalten wiederfinden; die nie lange ausbleibende Rückkehr aufs Land könnte als Unterbrechung verstanden werden, als Bruch in der literarischen Welt, deren Kreise sich bei Kafka letztlich nicht schließen. Vor seiner Flucht nach Amerika ist Eleseus an jenem Punkt der eigenen Geschichte angelangt, dem in der K-Geschichte die REIHE ER entspricht. Der Blick zurück auf das „ich", sitzend auf der „Lehne des Laurenziberges", (Tb 854) der Blick zurück auf die „Scheinwelt der Jugend" (Tb 855), auf das entmächtigte *er*, ist der Blick zurück auf die Jugend und die Geschichte von Eleseus:

> Aber vielleicht hatte dieser Junge einmal gute Anlagen gehabt, war einmal von Natur ordentlich ausgesteuert gewesen, war aber dann in unnatürliche Verhältnisse gekommen und zum Wechselbalg geworden. Ist er so fleißig auf einem Bureau und in einem Kaufladen gewesen, daß all seine Ursprünglichkeit verloren gegangen ist? Viel-

---

[30] „Da reist Eleseus nach Amerika [Absatz, M.K.] Er kam niemals wieder. [Kapitelende und letzte Erwähnung von Eleseus, M.K.]" (HAMSUN, Knut: SEGEN DER ERDE (übersetzt von Pauline Klaiber-Gottschau). München 1934. S. 375). Die gleiche Übersetzung hatte Kafka in seiner Bibliothek stehen (cf. BORN, Jürgen: KAFKAS BIBLIOTHEK. Frankfurt am Main 1990. S. 40).

[31] „Nachdem er ein Jahr dort gewesen war [in der Stadt, M.K.], wurde er konfirmiert, dann blieb er fest auf dem Bureau des Ingenieurs und wurde immer tüchtiger im Schreiben. O, was waren das für Briefe, die er heimschickte, bisweilen mit roter und blauer Tinte geschrieben, die reinen Gemälde! Und wie die Sprache darin, die Sätze!" (ebd., S. 131.) „Er taugte nicht zum Hausbauen, er taugte dazu, Buchstaben zu schreiben, das konnte nicht der erste beste, aber in seiner Heimat war niemand, der seine Gelehrsamkeit und feine Kunst zu schätzen wußte, ausgenommen vielleicht die Mutter" (ebd. S. 177).

> leicht war es so. Jedenfalls ist er nun da, gewandt und leidenschaftslos, etwas schwächlich, etwas gleichgültig, und geht weiter auf seinem Abweg. Er könnte jeden einzelnen Mann im Ödland beneiden, allein nicht einmal dazu ist er imstande.[32]

Um zu erklären, wie das *Aussichtslose Verfahren* aus dem Frühjahr 1920 in die Texte vom Herbst 1920 münden konnte, gehen wir zurück in die Geschichte des Verfahrens. Im nächsten Kapitel wird daher am Rande der Literatur bei Kafka in den Jahren 1910/11/12 das Spannungsfeld von *ich* und *Du* umrissen, samt seiner literarischen Perspektiven. Daran anschließend stellen wir in Kapitel 4 folgende Fragen an Kafkas Verfahren: In welcher Art und Weise kehren die untersuchten Phänomene aus der Frühzeit 1916/17 wieder? Wie lässt sich nach dem Durchgang durch die Schreibgeschichte Kafkas *Aussichtsloses Verfahren* vom Frühjahr 1920 erklären? Welche Perspektiven gibt es trotz allem?

[32] HAMSUN, Knut: SEGEN DER ERDE, op. cit., S. 367.

3. Moment.Aufnahme.Verfahren (1910/11/12)

3.1. Vom *ich* zum kleinen Ruinenbewohner

> Die Erbsünde, das alte Unrecht, das der Mensch begangen hat, besteht in dem Vorwurf, den der Mensch macht und von dem er nicht ablässt, dass ihm ein Unrecht geschehen ist, dass an ihm die Erbsünde begangen wurde.
>
> (REIHE ER, Tb 857)

Wie anfangen? Wenn es darum ginge, Gewissheit zu erlangen, Gewissheit nicht über irgendetwas, sondern über sich selbst, über die eigene Vergangenheit, wie wäre es anzufangen? Ein Tagebuch müsste es geben, und der Anfang, der allem Folgenden der Grund wäre, müsste in etwa lauten: „Wenn ich es bedenke, so muss ich sagen, dass...", oder schärfer vielleicht: „Oft überlege ich es und immer muss ich dann sagen, dass...", oder bestimmter noch gegen eine drohende Widerlegung: „Oft überlege ich es und lasse den Gedanken ihren Lauf ohne mich einzumischen und immer, wie ich es auch wende, komme ich zum Schluss, dass..." Wäre das aber nicht bereits die Widerlegung in sich? Wäre das nicht sogar die zur Schau getragene Persiflage einer Selbstvergewisserung, ein Spaß über alle möglichen, vermeintlich erlangten Gewissheiten? Es wären sodann alle drei Varianten des Anfangs mitsamt noch weiteren denkbaren Anfängen Versuche, eine Selbstvergewisserung zu schreiben, die keine Selbstvergewisserung ist, sondern der Witz von und über eine jede Selbstvergewisserung. Es wären also Schreib- und keine Selbsvergewisserungsversuche.

Eine solche Demaskierung versuchter Selbstvergewisserungen im Tagebuch mag übereilt erscheinen und ihr Ziel verfehlen, tatsächlich trifft sie mitten ins Herz einer mehrmals unterbrochenen und stets wieder am Anfang angesetzten Eintragung Kafkas aus dem Jahre 1910. Die drei Anfänge sind aus dem ersten Heft zitiert, das Kafkas Tagebüchern zugerechnet wird (cf. Tb 17ff. / 4°OX1 22ff.). Insgesamt sechsmal setzt Kafka an, um so etwas wie eine Selbstvergewisserung in so etwas wie einem Tagebuch zu schreiben. Inwiefern sind die Selbstvergewisserung und das Tagebuch bloß *so etwas wie*? Beiden Verschiebungen wollen wir hinterherdenken. Beginnen wir mit den sechs Varianten des Anfangs, die sich bei Kafka finden lassen:

> Wenn ich es bedenke, so muss ich sagen, dass mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat. (Tb 17/4°Ox1 22)
>
> Wenn ich es bedenke, so muss ich sagen, dass mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat. (Tb 18/4°Ox1 25)
>
> Oft überlege ich es und immer muss ich dann sagen, dass mir meine Erziehung sehr geschadet hat. (Tb 18/4°Ox1 26)
>
> Oft überlege ich es und lasse den Gedanken ihren Lauf ohne mich einzumischen und immer, wie ich es auch wende, komme ich zu dem Schluss, dass mir in manchem meine Erziehung schrecklich geschadet hat. (Tb 20/4°Ox1 30)
>
> Oft überlege ich es und lasse den Gedanken ihren Lauf, ohne mich einzumischen, aber immer komme ich zu dem Schluss, dass mich meine Erziehung mehr verdorben hat als ich es verstehen kann. (Tb 23/4°Ox1 38)
>
> Ich überlege es oft und lasse den Gedanken ihren Lauf ohne mich einzumischen, aber immer komme ich zu dem gleichen Schluss, dass die Erziehung mich mehr verdorben hat, als alle Leute, die ich kenne und mehr als ich begreife. (Tb 27/4°Ox1 50)

Was macht den Unterschied zwischen einer Selbstvergewisserung, einer autobiographischen Reflexion, und der *Selbstvergewisserung* in Kafkas *Tagebuch* aus? Statt sich um eine möglichst ausgewogene und dadurch schwer zu widerlegende Formulierung zu bemühen, nimmt der Text zusehends groteske Züge an, sucht Kafka das Exaltierte bis hin zum Pathologischen. Wie heißt es im letzten der abgebrochenenen Anfänge? „...aber immer komme ich zum gleichen Schluss...“ (ebd.). Bereits in der vierten Fassung, als der „Schluss“ (Tb 20 / 4°Ox1 30) zum ersten Mal erschien, schmunzelte die Frage nebenher: Was für ein Schluss?! Gibt es angesichts all der vorangehenden und nachfolgenden verirrten Deduktionen, der vielfältigen Wandlungen des Vorwurfs, der hinter dem Schluss sein Unwesen treibt, Unschlüssigeres als diesen „Vorwurf“ (cf. Tb 18ff. / 4°Ox1 25ff.)? Kein Schluss kann sich in der Nähe der Überlegungen zum „Vorwurf“ (ebd.) halten, dem nichts schmunzelte. Der „Schluss“ (Tb 20, 23, 27 / 4°Ox1 30, 38, 50) selbst scheint unschlüssig zwischen sich und seiner eigenen ironischen Wiederholung. Nichts ist daher *gleicher* als der „gleiche Schluss“ (Tb 27 / 4°Ox1 50) aus der letzten Fassung; *übergleich* ist der „Schluss“ (Tb 27 / 4°Ox1 50), Hyperbel des Gleichens in der letzten der sechs Fassungen, am Schluss. Es ist die Gleichheit des Identitätslosen, des in der Wiederholung entseelten Gespenstischen; gespenstisch wird es in

der Wiederholung, die durch „oft“ und „immer“ (Tb 18, 20, 23, 27 / 4°Ox1 26, 30, 38, 50) umgrenzt wird, die sich auseinander gelegt in den sechs Fassungen wiederfindet und die immer wieder abschließend in deren Anfängen zusammengefasst ist, beispielsweise im „Schluss“.

Der „Lauf“ der „Gedanken“ (cf. Tb 20, 23, 27 / 4°Ox1 30, 38, 50) ist impertinent, kommt immer zum „Schluss“ und kann zum Schluss doch nicht kommen ohne ein *Schluss?*, ohne ein Blinzeln, ein neckisches vielleicht, vielleicht auch ein hektisches, eines womöglich, das jede neurotische „Schluss“–Wiederholung ängstlich, verzweifelt gar, zu retten versucht. Mithilfe von Kafkas berühmter *Tagebuch*-Eintragung über die Metaphern vom 6. Dezember 1921[1] sei den beiden Schlusskoordinaten eine begriffliche Fassung gegeben. Am Schluss jener Eintragung heißt es: „...nur das Schreiben“ – und damit nicht zuletzt des Schreiben aller Schlüsse – „ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spass und Verzweiflung.“ (Tb 875)

In den letzten drei Varianten ist der „Schluss“ der (ganz und gar nicht gesicherte) Punkt, an dem das „ich“ und der Vorwurf in seiner immer wieder neuen Wiederholung immer wieder erstmalig zusammenkommen. Dass „ich“ schließlich immer wieder zum Vorwurf „komme“ (Tb 20, 23, 27 / 4°Ox1 30, 38, 50), präzisiert ihr inzestuöses Verhältnis bereits zu Beginn der letzten drei Varianten gegenüber den vorangegangenen. Alle Varianten lassen sich als Präzisierungen des Vorwurfs lesen[2] und damit auch als Präzisierungen des Verhältnisses von *ich* und Vorwurf. Zum Wohle beider wären sie auseinander zu halten. Wie einfach wäre ein Vorwurf zu widerlegen, der nichts weiter als Ausdruck eines *ich* wäre, der keinen sachlichen Grund in sich hätte! Wie haltlos wäre ein *ich*, das nichts weiter hätte als einen Vor-

[1] „Aus einem Brief: ‚Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter.‘ Die Metaphern sind eines in dem Vielen, was mich am Schreiben verzweifeln lässt. Die Unselbständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbstständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spass und Verzweiflung“ (Tb 875).

[2] Thomas Schestag hat in einer begeisternden Lektüre der hier behandelten frühen Aufzeichnungen Kafkas ebenfalls den Vorwurf in den Mittelpunkt gestellt und das Dachartige nicht weniger als das Unbedachte des Vorwurfs herausgearbeitet (cf. SCHESTAG, Thomas: DACH. Zu Kafkas Theorie der Erziehung, in: Einfache Lösungen. Beiträge zur beginnenden Unvorstellbarkeit von Problemen der Gesellschaft (hrsg. von Bernd Ternes u.a.). Würzburg 2000. S. 108-155).

wurf! Zu nah sind *ich* und Vorwurf sich (gekommen); statt sich zu stützen, stürzen sie verschlungen ineinander einander ins Verderben:

> Was ich jetzt noch bin, wird mir am deutlichsten in der Kraft mit der die Vorwürfe aus mir herauswollen. Es gab Zeiten wo ich in mir nichts anderes als von Wuth getriebene Vorwürfe hatte, dass ich bei körperlichem Wohlbefinden mich auf der Gasse an fremden Leuten festhielt, weil sich die Vorwürfe in mir von einer Seite auf die andere warfen, wie Wasser in einem Becken, das man rasch trägt.
>
> (Tb 25/4°Ox1 42)

„Es gab Zeiten", da war die Kraft, mit der die Vorwürfe aus dem *ich* herauswollten, so groß, dass sie das *ich* im Innersten erschütterten. Schon zu jenen Zeiten war das Verhältnis von *ich* und Vorwurf hoffnungslos, denn die Vorwürfe schafften es nicht heraus, warfen sich nur „von einer Seite auf die andere". Das *ich* hatte in sich nun „nichts anderes" als jene Vorwürfe, war auf verhängnisvolle Weise an diesen einzigen, nicht realisierbaren Besitz gebunden. Halt musste das *ich* dort suchen, wo es seine Vorwürfe hätte vorbringen können, bei „fremden Leuten" beispielsweise. Jene „langsam gehende[n] Passanten" (Tb 18 / 4°Ox1 25), die er eigentlich mit seinem Vorwurf belasten wollte, brauchte er, um nicht zu fallen.

> Jene Zeiten sind vorüber. Die Vorwürfe liegen in mir herum, wie fremde Werkzeuge, die zu fassen und zu heben ich kaum den Muth mehr habe. (Tb 25/4°Ox1 42ff.)

Erinnern wir uns: „Was ich jetzt noch bin, wird mir am deutlichsten in der Kraft mit der die Vorwürfe aus mir herauswollen." Wenn die Kraft „jetzt" fast gänzlich versiegt ist, ist versiegt mit ihr das *ich*; und doch ist sie noch da, die Kraft, und es, das *ich*. Denn ist nicht das Niederlegen der Vorwürfe eben jene Entäußerung der Vorwürfe, an die das *ich* gebunden ist? Bevor wir der gegenseitigen Verstrickung von *ich* und Vorwurf weiter nachgehen, gilt es, einem naheliegenden Einwand zu begegnen: Hat das *ich* nicht seinen Halt im Autor? Gewährt die Fülle biographischen Materials[3] aus dem Leben Kafkas, das sich in diesem Text wiederfinden lässt, dem *ich* nicht eine gewisse Festigkeit? Tatsächlich liest sich der Text bisweilen, als schriebe Kafka selbst über sich. Umso verstörender wirken aber die Unterschiede zwischen *ich* und ihm. So ist das *ich* nicht so groß und schlank, wie es Kafka sein

[3] Cf. GUNTERMANN, Georg: VOM FREMDWERDEN DER DINGE BEIM SCHREIBEN. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors. Tübingen 1991. S. 195ff.

Leben lang war, sondern „ziemlich klein und etwas dick“ (Tb 23 / 4°Ox1 38) und befindet sich zudem in den „vierziger Jahren“ und nicht wie Kafka zur Abfassung des Textes in den Zwanzigern. Umso verstörender wirkt auch die dem Text eingeschriebene, komische Distanz zur Autobiographie.

> In meinem Äussern bin ich ein Mensch wie andere, denn meine körperliche Erziehung hielt sich ebenso an das Gewöhnliche, wie auch mein Körper gewöhnlich war, und wenn ich auch ziemlich klein und etwas dick bin, gefalle ich doch vielen, auch Mädchen. Darüber ist nichts zu sagen. Noch letzthin sagte eine etwas sehr Vernünftiges „Ach, könnte ich sie doch einmal nackt sehn da müssen Sie erst hübsch und zum küssen sein“ sagte sie.
>
> (Tb 23/ 4°Ox1 38)

Was liegt näher, als zu schreiben: Nicht Kafka, sondern der Spaß schreibt sich hier die Karikatur eines *gewöhnlichen* Menschen? Wer hört nicht den Schalk hinter dem Nachsatz „auch Mädchen“? Es tanzt der Schalk im Nacken nach seiner eigenen Pfeife; er macht sich einen Spaß aus dem *ich*, führt es vor, indem er es schreiben lässt, dass darüber „nichts zu sagen“ ist – mit Ausnahme dessen, was eines der Mädchen „letzthin sagte“. Wie gut, dass wenigstens sie „etwas sehr Vernünftiges“ sagte; da braucht der Schalk selbst nicht vernünftig zu werden. Als Kontrastmittel zum Text können die biographischen Elemente hilfreich sein, Festigkeit gewähren sie dem *ich* nicht.

Mag der Besitz von Vorwürfen, die „herauswollen“ (Tb 25 / 4°Ox1 42), dem *ich* keinen Halt geben, so vielleicht ihr Niederlegen. Niedergelegt offenbaren die Vorwürfe allerdings ihre eigene Haltlosigkeit. Nichts ist leichter zu widerlegen. In den Varianten zwei und drei meint das *ich*, sich und die Vorwürfe zu retten, indem es die Widerlegungen in seine Vorwürfe integriert.

> ...ich habe wahrhaftig schon genug Widerreden ertragen und da ich in den meisten widerlegt worden bin, kann ich nicht anders als auch diese Widerlegungen in meinen Vorwurf miteinzubeziehn und zu sagen dass mir ausser meiner Erziehung auch diese Widerlegungen in manchem sehr geschadet haben. (Tb 19/ 4°Ox1 26ff.)

Widerlegbar bleiben die Vorwürfe, selbst wenn die Widerlegungen in die Vorwürfe integriert sind; sie sind einfach „unbeweisbar“ (Tb 22 / 4°Ox1 33), wie das *ich* in der vierten Variante einsieht, um sogleich nach einer neuen Lösung Ausschau zu halten:

> Weder das Dasein von vergangenen Fehlern in der Erziehung ist zu beweisen wie erst die Urheberschaft. Und nun zeige man den Vorwurf, der sich in solcher Lage nicht in einen Seufzer verwandelte. [Absatz, M.K.] Das ist der Vorwurf, den ich zu erheben habe. Er hat ein gesundes Innere, die Teorie erhält ihn. Das was an mir wirklich verdorben worden ist, aber vergesse ich vorerst oder verzeihe es und mache noch keinen Lärm damit. Dagegen kann ich jeden Augenblick beweisen, dass meine Erziehung einen andern Menschen aus mir machen wollte, als den der ich geworden bin. Den Schaden also, den mir meine Erzieher nach ihrer Absicht hätten zufügen können, den mache ich ihnen zum Vorwurf, [...].
>
> (Tb 22/ 4°Ox1 33f.)

Wohin weist das „Das"? Was „ist der Vorwurf, den ich zu erheben habe?" Das resümmierende „Das" steht in der Spannung zwischen dem eher gewöhnlichen, in diesem Text aber recht unwahrscheinlichen anaphorischen Bezug und dem ungewöhnlichen, in diesem Text aber wahrscheinlichen kataphorischen. „Das" markiert im Vor- und Zurücklesen den Wechselpunkt, den Ort der Umkehr, an dem aus einem vermeintlich zurückweisenden Wort ein vorausweisendes wird.[4] Statt den Vorwurf zu retten, indem der Vorwurf die Widerlegung in sich integriert, indem er die Erinnerung auf die Spitze treibt und noch das der Erinnerung Widersprechende verinnerlicht, entäußert er sich seiner, vergisst sich „vorerst", wird ein anderer, einer, der „jeden Augenblick" bewiesen werden kann. Die „Teorie erhält ihn"; zum Vorwurf wird gemacht, was theoretisch für Schaden hätte angerichtet

[4] Es lohnt sich beizeiten nicht nur im Durchgestrichenen des Textes, sondern auch im Durchgestrichenen der Lektüre zu lesen. Ein möglicher, eher unwahrscheinlicher anaphorischer Bezug ist der folgende: Was den Vorwurf zum Vorwurf macht, ist nicht er selbst, sondern seine eigene Haltlosigkeit. Keine Widerlegung ist alsdann mehr möglich, welche den Vorwurf, die Haltlosigkeit, nicht bestätigen würde. Könnte der Vorwurf sprechen, würde er über sich sagen: „Ich, der Vorwurf, kann mich nicht halten, werde widerlegt werden und muss mich daher in einen Seufzer verwandeln. Aus dem Geiste dieser Widerlegung gebäre ich einen neuen unwiderlegbaren Vorwurf, den Vorwurf nämlich, dass ich von anderen widerlegt werde. Selbst bei der äußerst unwahrscheinlichen Widerlegung dieses eigentlich unwiderlegbaren Vorwurfs, würde die Widerlegung nicht umfassend sein, denn damit würde die erste Widerlegung aufgehoben und ich somit wiederauferstehen." Einerseits bestätigt der Vorwurf der Widerlegung als unwiderlegter die Widerlegung des ersten Vorwurfs. Andererseits gefährdet er, der widerlegte Vorwurf der Widerlegung, die Möglichkeit von Widerlegung überhaupt, weil damit das Unbeweisbare, der erste Vorwurf, gerettet würde. So ist der gedoppelte Vorwurf absolut (un-)widerlegbar. Kann Verzweiflung präziser gefasst sein als in einem solchen *double bind*?

werden können, wenn es nach der „Absicht" der Angeklagten gegangen wäre. Die Beweise, auf die sich der neue Vorwurf stützt, sind also die „Teorie", die Möglichkeit, und die Intentionen anderer. Ein solcher Vorwurf indes ist so sehr von der Möglichkeit und den Intentionen anderer bestimmt, dass er fast nicht ernst genommen werden kann. So ist es nicht verwunderlich, dass die Forderung, die aus dem Vorwurf abgeleitet wird, fast keine wirkliche Forderung mehr ist, sondern eher ein Witz als Forderung, ein unerfüllbarer Spaß.

> [Ich] verlange aus ihren Händen den Menschen der ich jetzt bin und da sie mir ihn nicht geben können mache ich ihnen aus Vorwurf und Lachen ein Trommelschlagen bis in die jenseitige Welt hinein. (Tb 22/ 4°OX1 34ff.)

Der neue „grosse[n]" Vorwurf als Spaß, als mit „Lachen" verbundenes „Trommelschlagen" bereitet die Rettung des „kleinen" vor (cf. Tb 23 / 4°OX1 37). *Wirklichen Halt* gibt es für beide nur jenseits der Frage von Halt- oder Widerlegbarkeit. Enggeführt nimmt der große Spaß die kleine Verzweiflung „bei der Hand" (ebd.).

> So geschieht es, der grosse Vorwurf dem nichts geschehen kann nimmt den kleinen bei der Hand, geht der grosse hüpft der Kleine, ist aber der kleine einmal drüben, zeichnet er sich noch aus, wir haben es immer erwartet und bläst zur Trommel die Trompete.
> (Tb 23/ 4°OX1 37)

Ein Bild wie von einer anderen Welt. Die letzte[5] Rettung des Vorwurfs ist vielleicht die haltloseste, ist Literatur jenseits von Selbst und Vergewisserung. Die Trompete an den Lippen, „zeichnet" sich der kleine Vorwurf „aus", macht aus seiner Ausgestaltung eine Auszeichnung: Literatur.[6] Nicht nur die Möglichkeit nimmt in diesem Bild eine literarische Wendung, auch die Intentionen der anderen scheinen sich zu einer Vermählung mit dem *ich* zusammengefunden zu haben: Ich und die anderen, wir, „wir haben es immer erwartet": Gerettet wird litera-

[5] Die folgenden beiden Varianten brechen ab, bevor sie sich der Frage nach der Widerlegbarkeit zuwenden.

[6] Trommel und Trompete kommen wieder zum Einsatz im VERSCHOLLENEN: einmal bei der Straßenparade zu Ehren eines der Kandidaten, die Richter werden wollen (cf. DER VERSCHOLLENE 321f.), ein zweites Mal im Naturtheater von Oklahoma (cf. insb. ebd. 393); dort wird jeder ein Künstler (ebd. 387), wird alles Literatur. Das Szenario auf dem „Rennplatz in Clayton" (ebd.) wiederholt sich dann auf dem unheilvollen Feuerwehrfest im SCHLOSS (cf. SCHLOSS 295ff.); auch dort steht es jedem frei, in die vom Schloss geschenkten Trompeten zu blasen (cf. SCHLOSS 299).

risch. Kann hier, mitten in der Literatur, mitten in der zur Literatur gehörigen Unentscheidbarkeit, aber ein Selbst gewiss sein oder gar werden? Höchstens – wenn überhaupt – so etwas wie ein Selbst so etwas wie eine Gewissheit.

Bevor wir uns nach den Überlegungen zur Selbstvergewisserung abschließend dem *so etwas wie* zuwenden, um dann zum kleinen Ruinenbewohner zu kommen, gilt es einen allerletzten, möglichen Zufluchtsort zu untersuchen, in dem sich die von Spaß und Verzweiflung bedrängte, versuchte Selbstvergewisserung zurückgezogen haben könnte. Es ist der Vorwurf vor der Widerlegung, der Vorwurf vor aller „Teorie" (Tb 22 / 4°Ox1 34). Auf der Suche nach diesem Vorwurf müssen wir zwangsläufig zum Anfang unserer Ausführungen zurückkehren, zu den sechs zitierten Anfängen, zum „Schluss" (s.o.). Die Anfänge mitsamt der ersten weiteren Ausgestaltungen des Vorwurfs, die in nicht viel mehr als aberwitzigen Aufzählungen der angeklagten Personen bestehen, zeugen vom letztgültigen Dilemma des Vorwurfs: Er kann sich selbst nicht halten, wird aberwitzig, überwirft sich mit sich selbst. Statt den Vorwurf einfach nur vorzubringen, ihn hinzuwerfen (gr. προβάλλειν) aufs Papier, wirft sich der Vorwurf weiter, darüber hinaus (darüber hinaus oder weiter werfen – gr. ὑπερβάλλειν). Der Vorwurf geht über die Textoberfläche, über den auf der Textoberfläche zu fixierenden Vorwurf hinaus, wird zur Übertreibung (Übertreibung - gr. ὑπερβολή) seiner selbst.[7]

Solch ein Überwurf ist ein wahrhaft haltloses Überwerfen; übermütig richtet sich der Vorwurf selbst gegen „fremde Damen aus dem Stadtpark denen man es gar nicht ansehn würde" (Tb 20, 27 / 4°Ox1 30, 49) sowie „Eingeborene der Sommerfrischen als Verhöhnung der unschuldigen Natur" (Tb 27 / 4°Ox1 49) und natürlich immer wieder gegen „viele andere" (Tb 20, 27 / 4°Ox1 30, 49) und richtet sich damit schließlich auch (gegen sich) selbst, überwirft sich mit sich als einem aufrecht-aufrichtigen, ernsthaften Vorwurf. Hyperbel des Vorwurfs könnte bei Kafka auch heißen: Vorwurf aus Spaß, aus Verzweiflung gar. Aus Verzweiflung über die drohende, über die in jeder Formulierung drohende Widerlegung flüchtet sich der Vorwurf in Übertreibung. Der Vorwurf wird zum schrankenlosen, übermäßigen Spaß und

[7] In einer späteren Wiederaufnahme der Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner, die in Kapitel 4.2 besprochen wird, ist die „Litteratur als Vorwurf" wie auch in unserer Interpretation eine werfende; sie lässt „den Vorwurf weit vor dem Ziele und weit abseits fallen" (cf. 4. August 1917, Tb 818).

wird, indem er seine eigene Haltbarkeit dadurch zwangsläufig beschränkt auf weniger als ein Mindestmaß, ein verzweifelter, ein bloß und doch stets mehr als nur spaßender.

Von der Frage ausgehend, inwiefern die Selbstvergewisserung in sechs frühen Fragmenten von Kafka verschoben ist, haben wir die innere Verstrickung von *ich* und Vorwurf nachgezeichnet. Die Haltepunkte, die Referenzen des *ich* erweisen sich bei genauer Betrachtung als haltlose Bezüge. Zu sich kommt das *ich* nur im Vorwurf und im Vorwurf kommt es nur über sich hinaus zu einer haltlosen Kaskade von Anklagen; schließlich kommt das *ich* auf dem Weg der Widerlegung seiner selbst, des Vorwurfs, zu immer weiter gehender Selbstaufspaltung und -einschränkung. Ausgangspunkt der Selbstvergewisserung ist also kein irgendwie schon gesichertes Selbst, sondern ein überaus flüchtiges *ich*, das im Strudel von Vorwurf, Überwurf und Widerlegung, statt gewiss zu werden, immer ungewisser wird. Insofern ist die Selbstvergewisserung nur *so etwas wie*. Am Ende ist das *ich* nicht mehr *ich*, sondern etwas anderes, beispielsweise „die beste Hilfskraft meiner Angreifer" (cf. Abb. 1 / Tb 26 / 4°Ox1 45).

> Aber darüber hinaus noch bin ich selbst ich der ~~ich~~ jetzt die Feder weggelegt ha~~bet~~, um ~~mir~~ das Fenster zu öffnen, vielleicht die beste Hilfskraft meiner Angreifer. (cf. Abb. 1/Tb 25f./4°Ox1 45)

Als Hyperbel, als ein „darüber hinaus" (gr. ὑπέρ) Geworfener „bin ich" immer wieder „selbst" (am rechten Rand der Seite eingefügt) und immer wieder „ich" (am linken Rand der Seite eingefügt) und schließlich doch „~~ich~~", „der ~~ich~~ jetzt die Feder weggelegt ha~~bet~~, um ~~mir~~ das Fenster zu öffnen", „bin ich" also ein durchgestrichenes, ein unmögliches, ein widerlegtes *ich*, denn: Welches *ich* könnte gleichzeitig die Feder weggelegt haben und mit der Feder schreiben, dass es „die Feder weggelegt ha~~bet~~"? Höchstens ein ~~*ich*~~, könnte man meinen.

Das bis zur Durchstreichung übersteigerte „ich selbst ich der ~~ich~~" versucht sich zu retten, indem es die Seiten wechselt: vom hart bedrängten, erfolglos drängenden *ich* zu einem vergeblich bedrängten zurückdrängenden. Das zurückdrängende *ich* wiederum lässt das *ich* in schonungsloser Selbstunterschätzung verkümmern, kann selbst kaum noch *ich* genannt werden, ist eigentlich nicht viel mehr als eine entseelte „Hilfskraft" der Angreifer.

Fluchtpunkt der Selbsteinschränkung ist aber nicht nur die Arbeit als Hilfs- oder, so ist zu vermuten, Schreibkraft im Dienste der Angreifer, sondern vor allem anderen der kleine Ruinenbewohner. Bereits

im zweiten Satz des ersten Fragments kommt es, das *ich*, darauf, was es nicht ist; es kommt dahin, wo ein anderer im Mittelpunkt steht, nicht *ich* – oder höchstens: *ich* als ein anderer.

> Ich bin ja nicht irgendwo abseits, vielleicht in einer Ruine in den Bergen erzogen worden, dagegen könnte ich ja kein Wort des Vorwurfes herausbringen. (Tb 17/ 4°OX1 22)

Der kleine Ruinenbewohner als früher Fluchtpunkt der Selbsteinschränkung liegt „abseits", fern des Vorwurfs, während die „Hilfskraft" (cf. Abb. 1 / Tb 26 / 4°OX1 45), mitten darin liegt, „mitten in der Stadt mitten in der Stadt" (Tb 19 / 4°OX1 29). Mitten darin, „mitten in der Stadt" (ebd.)? Tatsächlich lassen sich alle fünf Neuanfänge als Versuche lesen, den ersten Satz, die erste Formulierung des Vorwurfs auszubuchstabieren, ihn prosaisch auszubreiten. Das Hyperbolische des Vorwurfs ist zugleich das Hyperbolische der Fragmente selbst.

Im zweiten Fragment wird direkt aus dem „Wenn ich es bedenke, so muss ich sagen, dass mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat" (Tb 17, 18 / 4°OX1 22, 25) eine Liste der Angeklagten entwickelt: „Dieser Vorwurf trifft eine Menge Leute [...]". Abgeschlossen wird die Liste hier wie in den nächsten drei Fragmenten durch ein mit dem Wort „kurz" (Tb 18, 19, 20, 27 / 4°OX1 25, 26, 30, 49) eingeleitetes Resümee, das wir uns später noch etwas genauer anschauen wollen. Das zweite Fragment bricht mit einer ersten Überlegung zu Vorwurf und Widerlegung oder „Widerrede" ab (Tb 18 / 4°OX1 25). Die gleiche Struktur finden wir im dritten Fragment wieder; sowohl die Liste der Angeklagten als auch die Überlegung zu Vorwurf und „Widerlegungen" oder „Widerrede" (cf. Tb 19 / 4°OX1 26ff.) werden allerdings weiter ausgeführt. Zudem kommt das *ich* im dritten Fragment zum zweiten und letzten Male zum kleinen Ruinenbewohner. Im vierten Fragment ist der erste Satz verlängert, die Liste der Angeklagten etwas verkürzt, dafür aber mit einer längeren Beschreibung des Zustands der Angeklagten und ihrem Verhältnis zueinander angereichert. Wie das zweite Fragment bricht auch das vierte nach den Überlegungen zu Vorwurf und Widerlegung ab. Die bereits behandelten Überlegungen im vierten Fragment sind indes wesentlich ausführlicher und tanzen förmlich um die drohende Widerlegung, ohne sie zu direkt zu erwähnen.

Das fünfte Fragment schiebt vor die Liste der Angeklagten eine kurze Selbstbeschreibung des *ich* über seinen „gewöhnlich[en]" Kör-

per (Tb 23 / 4°OX1 38), eine etwas längere über seine innere „Unvollkommenheit“ (ebd.) sowie eine noch längere über das Verhältnis von *ich* und Vorwurf. Nach der dann folgenden Liste der Angeklagten, an die wie in allen drei vorangegangenen Fragmenten ein vom Wort „kurz“ (Tb 27 / 4°OX1 49) eingeleitetes Resümee anschließt, bricht das fünfte Fragment ab. Das sechste Fragment kommt nach einer ersten Formulierung des Vorwurfs mitsamt einer kleinen Variation, die später noch Beachtung finden wird, nur bis zur kurzen Beschreibung der körperlichen Beschaffenheit des *ich*, die bereits im fünften Fragment gegeben wurde.

Das Dilemma des kleinen Ruinenbewohners ist, dass es nach seiner ersten Erwähnung nur in der dritten Fassung noch zu ihm kommt. Ansonsten bricht es, das Ausbreiten des Vorwurfs, das *ich*, auf dem von Verzweiflung und Spaß entgründeten Weg zum ausgebreiteten Vorwurf, zu sich, stets vorher ab. Immer wieder schieben sich Sätze füllende Abschnitte dazwischen, schieben den kleinen Ruinenbewohner auf – und ab; schließlich, in den letzten drei Varianten, kommt das *ich* immer wieder zum schon so oft zitierten „Schluss“ (s.o.), ohne zum kleinen Ruinenbewohner zu kommen.[8] Wer oder was hindert das *ich* an der Rückkehr zum *kleinen Ruinenbewohner*? Es ist das *ich* selbst; es ist seine Konzentration auf *sich*, die konzentrische Entwicklung des Vorwurfs. Der kleine Ruinenbewohner liegt „abseits“, dort, wo das *ich* ist, was es „hätte [...] sein sollen“ (Tb 19 / 4°OX1 29); einer Vergangenheit entspringend, die es nicht gab, einer Vergangenheit im Konjunktiv, die es zwar hätte geben können oder gar „sollen“ (ebd.), die aber den Vorwurf, das *ich*, wie es uns in den Fragmenten näher gebracht wurde, verunmöglicht hätte – vor aller Widerlegung. Was sich im ersten Fragment bereits andeutete, wird im dritten offenbar: Der kleine Ruinenbewohner liegt nicht bloß „abseits“, er ist nach der Ausbreitung des Vorwurfs mitsamt der ihm eingeschriebenen Widerlegung fehl am Platze. „Erwartet man vielleicht, dass ich irgendwo abseits erzogen worden bin?“ (Tb 19 / 4°OX1 29) Natürlich erwartet das nach der detaillierten Ausformulierung des Vorwurfs niemand. Die unterstellte und im nächsten Satz verneinte Erwartung

[8] Wie bei den in Kapitel 3.2 ausführlich behandelten DU-FRAGMENTEN schreibt Kafka auf einen Schluss hin, ohne tatsächlich zum Schluss zu kommen. Roland Reuß fasst diese Schreibweise bei der Untersuchung der DU-FRAGMENTE treffend zusammen als „Schreiben auf einen Schluss – Schreiben auf einen Beginn hin“ (FKH3 18).

wirkt aufgesetzt, unnötig; sie stört die Ausbreitung des Vorwurfs, ist ein Spaß an der falschen Stelle.

Der fundamentale Unterschied zwischen der Hilfskraft und dem kleinen Ruinenbewohner, den beiden das *ich* verabgründenden Fluchtpunkten des *ich*, besteht in deren Verhältnis zur Gesellschaft. Im *ich*, dem Vorwurf, nimmt jenes Verhältnis eine zentrale Stelle ein. Die Anklage an „eine Menge Leute" (Tb 18 (2x), 20, 26 / 4°OX1 25, 26, 30, 48), die an markanter Stelle, nach einem „kurz", zur „Gesellschaft" (Tb 18 / 4°OX1 25) verdichtet werden, macht den Vorwurf, das *ich*, aus. Während sich die Hilfskraft auf der Seite der Gesellschaft, der „Angreifer" (cf. Abb. 1 / Tb 26 / 4°OX1 45) zu halten bemüht ist, hält sich der kleine Ruinenbewohner „in einer Ruine in den Bergen oder am See" (Tb 19 / 4°OX1 29) auf, in menschenleerer Gegend, fernab von jeglicher Zivilisation.

Zur weiteren Untersuchung des Verhältnisses von *ich*, Hilfskraft, kleinem Ruinenbewohner und Gesellschaft kommen wir jetzt zurück zum Anfang dieses Abschnitts. Dort hatten wir nach einer vorschnellen Argumentationskette behauptet, die von Kafka benutzten Anfänge würden nicht auf Selbstvergewisserungsversuche hindeuten, sondern auf Versuche, eine Selbstvergewisserung zu schreiben. Die Behauptung trifft sich mit der noch unbeantworteten Frage, inwiefern Kafkas *Tagebuch* nur so etwas wie ein Tagebuch ist. Kafka hatte im Sommer 1910, zur Zeit, als er die sechs Fragmente in sein Tagebuch eintrug, mehr oder weniger als eines. Ebenso wie das *Selbst* der *Selbstvergewisserung*, wie wir uns zu zeigen bemühten, vor jeder Konstitution zerfällt und sein Fluchtpunkt ein anderer – oder ein anderes – ist, werden und waren die beiden Hefte mehr oder weniger als zwei *Tagebücher*.

Das erste Oxforder Quartheft (im Folgenden abgekürzt wie in der FKA: 4°OX1), in dem sich die sechs Fragmente befinden, war im Sommer 1910 auf dem Weg, ein Tagebuch zu werden. Die ersten höchstwahrscheinlich vor 1910 vorgenommenen Eintragungen erinnern keineswegs an Eintragungen in einem Tagebuch, sondern haben eher die Form eines Notizbuches, in dem kürzere Reflexionen, Impressionen und Schreibübungen festgehalten werden.[9] Im Mai 1910 erfolgten dann aber drei Aufzeichnungen, die alle mehr oder weniger

[9] Berühmt ist der erste Satz: „Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt." (Tb 9 / 4°OX1 5) Aber auch spätere, mit waagerechten Strichen voneinander getrennte Sätze oder Satzbrocken wie „Schriftsteller reden Gestank", „Die Weissnähterinnen in den Regengüssen." oder „Aus dem Coupeefenster" (Tb 13 / 4°OX1 13) haben nichts von einer typischen Tagebucheintragung.

autobiographischen Charakter haben. Kafka wird diese Eintragungen später, vielleicht erst nach dem Schreiben des Ruinenbewohners, datieren und damit ihren Tagebuchcharakter unterstreichen.

Inwiefern setzen sich im darauf folgenden ersten Fragment, das wie auch die fünf anderen undatiert bleibt, die Bemühungen um das Führen eines Tagebuches fort? Die an unsere vorangegangenen Überlegungen anschließende Antwort müsste lauten: Insofern die Fragmente um Selbstvergewisserung kreisen. Gleich dem Selbst, das vor der Vergewisserung fraglich und nach ihr fast verschwunden ist, gewann das *Tagebuch* im 4°OX1, lediglich angedeutet in drei frühsommerlichen, später datierten Eintragungen des Jahres 1910 (cf. FKH3 11, Aufzeichnungen 19-21), mit den sechs Eintragungen eine Konsistenz, die eher eine des Verschwindens war. Nach wenigen undatierten Eintragungen, die den sechs Fragmenten folgen – einige deuten auf Kafkas Parisreise Anfang Oktober 1910 hin – wurde das 4°OX1 für Wochen unterbrochen (cf. FKH3 11f.). Es wurde unterbrochen, so ist zu vermuten, gerade weil es an Konsistenz als Tagebuch gewonnen hatte. Die ausdrücklich literarische Fortführung der Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner wurde ins zweite Oxforder Quartheft (im Folgenden: 4°OX2) verlegt und ist dokumentiert in der wohl als Überschrift geplanten, zentriert am Kopf einer leeren Seite im 4°OX2 platzierten Eintragung:

Der kleine Ruinenbewohner. (cf. Abb. 3 / Tb 112/4°OX2 19)

In dieser neuen Umgebung hoffte Kafka wahrscheinlich, den kleinen Ruinenbewohner, den er im Verlauf der sechs Fragmente verloren hatte, zurückzugewinnen. Die Abwendung vom 4°OX1 ließe sich durchaus als Resultat folgender Einordnung verstehen: Das 4°OX2, in dem sich bis zum Sommer 1910 nur eine unvollendete Erzählung befand,[10] soll weiterhin das Heft für literarische Versuche sein, das 4°OX1 dagegen ist für autobiographische und andere Eintragungen reserviert.

Wenn es diese Einteilung tatsächlich gegeben haben sollte, wird sie bereits im 4°OX2 mit der dort vorgenommenen Eintragung „Der kleine Ruinenbewohner." (s.o.) in Frage gestellt, denn die Überschrift findet nicht zum Text, verhindert ihn sogar auf doppelte Weise. Einer-

[10] Es handelt sich dabei um die 1913 unter dem Titel UNGLÜCKLICHSEIN in Kafkas erstem Erzählband BETRACHTUNG erschienene Erzählung. Im 4°OX2 ist die Erzählung nicht betitelt.

seits blockiert die Überschrift die Beendigung der vorangegangenen Erzählung UNGLÜCKLICHSEIN,[11] andererseits gemahnt die vereinsamte Überschrift an die gescheiterte Weiterarbeit am kleinen Ruinenbewohner im eher literarischen 4°OX2.[12] Der kleine Ruinenbewohner als Fremdkörper und Störfaktor wird seinen Anteil daran gehabt haben, dass sich das 4°OX2 wenige literarische Versuche nach „Der kleine Ruinenbewohner." (s.o.) auch zu einem Tagebuch hin entwickelte. Diese Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt Mitte Dezember 1910 in der ersten nicht rückdatierten Eintragung im 4°OX2:

> 16 [Dezember 1910] Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muss ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es.
>
> (Tb 131/4°OX2 59)

Nach all den erfolglosen literarischen Versuchen versucht sich das tagebuchartige *ich* an das 4°OX2 als Tagebuch zu halten. Ein fragwürdiger Halt ist das. Er hielt nur bis Ende Februar 1911. Dann nahm Kafka wieder das 4°OX1 für tagebuchartige Eintragungen. Im 4°OX2 dagegen versuchte sich Kafka Anfang März noch einmal an einer neuen Erzählung: „Die städtische Welt." (Tb 151 / 4°OX2 103). Danach folgen datierte Impressionen zu Vorträgen von Rudolf Steiner Ende März, knappe literarische oder essayistische Versuche und schließlich ein Ausschnitt aus Kafkas Romanfragment DER VERSCHOLLENE. Kafkas dreimalige Versuche, seine Tagebuchhefte mit einer Paginierung zu versehen, schließen – bezeichnend für den fragwürdigen Status der ersten beiden Hefte – weite Teile vom 4°OX1 und das gesamte 4°OX2 aus (cf. Tb App. 110ff.).

Die erste Eintragung, die Kafka zu seinen Tagebüchern dazuzählt, ist datiert vom 26. September 1911 (cf. Tb App. 112). Insofern liegen alle bisher besprochenen Eintragungen in gewisser Weise vor Kafkas Tagebuch. Trotzdem oder gerade deswegen markieren die beiden

---

[11] Das Manuskript, auf dem Kafka die Erzählung beendet hat, ist nicht erhalten. Erhalten ist nur die spätere Endfassung.

[12] Roland Reuß dagegen hält die Erzählung für abgeschlossen und denkt sich die Überschrift „Der kleine Ruinenbewohner" als im Anschluss an die Beendigung niedergeschrieben (cf. FKH3 15f.). Auch wenn es die gleiche Tinte war, ist damit keineswegs ausgeschlossen, dass die Überschrift vor der Fortführung der Erzählung auf die neue Seite gesetzt wurde. Für die nachträgliche Fortführung spricht die Unterbrechung, die Reuß wiederum nicht als Unterbrechung, sondern als alternatives Ende versteht. Dagegen ist vielleicht einzuwenden, dass merkwürdigerweise die Erzählung genau in der letzten Zeile aufhört (was natürlich auch Zufall gewesen sein kann).

Hefte die Grenzen des Tagebuchs, die sich, wie bereits angedeutet, als Grenzen des *ich* lesen lassen. So entspricht das 4°Ox1 zwischen Oktober 1910 und Februar 1911 dem „~~ich~~“, das „die Feder weggelegt ha~~bet~~“; es war zu jener Zeit ein Tagebuch, das erst dadurch, dass es nicht benutzt wurde, wurde, was es war.

Das 4°Ox2 dagegen gleicht einer Hilfskraft möglicher Angreifer, die das Tagebuchdasein vom 4°Ox2 – vielleicht sogar das Tagebuchdasein aller Hefte – zu widerlegen trachten. Es ist durchlöchert von unzähligen literarischen Splittern, deren Datierung nur geringen autobiographischen Mehrwert abwirft.[13] Zudem wird das 4°Ox2 immer wieder für längere literarische Versuche vorgenommen. Überhaupt ist es die Literatur, die mitten durch alle Tagebuchhefte eine unmerkliche Grenze, eine lückenhafte Furche zieht: Je mehr sich Kafka seiner literarischen Arbeit widmet, desto weniger widmet er sich seinen Tagebüchern und vice versa (cf. bspw. Tb App. 106). Diese Tatsache könnte dazu verführen, die Arbeit an den Tagebüchern der literarischen Arbeit gegenüberzustellen, ohne deren innere Verstrickung zu berücksichtigen. Den Grenzen des *ich* gleich sind jedoch auch die des Tagebuchs keine bloß äußeren, sondern ebenso innere; in die Tagebuchhefte findet alles Mögliche Einlass, Teile aus DER VERSCHOLLENE zum Beispiel (cf. Tb 168ff. / 4°Ox2 151ff.).[14]

Was haben wir durch die Parallelisierung von *ich* und *Tagebuch* für das Verständnis der Triade *ich*, Hilfskraft und kleiner Ruinenbewohner gewonnen? Die Hilfskraft und der kleine Ruinenbewohner als Fluchtpunkte des *ich* markieren, was vor allem anderen den ersten bei-

[13] Cf. beispielsweise die erste – vielleicht nur versehentlich (cf. Tb App. 92) – rückdatierte Eintragung vom 6. November 1910, die zu den DU-FRAGMENTEN zählt. Es nimmt sich aus wie eine Verhöhnung der für das Tagebuch konstitutiven Abfolge von Daten, wenn dem *ich* dort fünf Monate „wie ein Tag“ vorkommen, an dem es „keine Tageszeiten, nicht einmal Lichtunterschiede“ gibt (Tb 120 / 4°Ox2 35).

[14] Eine genaue Nachzeichnung der Grenzverläufe würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Arbeit muss sich damit begnügen, dass durch die innere Verstrickung, von der gerade die Rede war, jede Konzentration auf das Verhältnis von *ich* und Tagebuch akut davon bedroht ist, zu ihren inneren Grenzverläufen abzuschweifen, die mit dem obigen Beispiel höchsten angedeutet werden können. So verwundert es nicht, dass zwischen Kapitel 3 und 4 genealogisch betrachtet ein flüchtig geflicktes Loch klafft, das mit Grenzverläufen in Kafkas Tagebuchheften zwischen 1911 und 1916 gefüllt werden müsste, wenn es denn nicht zur Folge hätte, dass andere, wichtigere Facetten des Themas in den Hintergrund geraten würden.

den Tagebuchheften eingeschrieben ist: das Begehren nach Literatur. Weder die Hilfskraft der Angreifer noch der kleine Ruinenbewohner sind bereits literarisch ausgestaltet; als präliterarische Gestalten sind sie erst auf dem Weg, Literatur zu werden. Während der Hilfskraft eine große Zukunft in Kafkas Texten bevorsteht – die letzte und vielleicht wichtigste Ausgestaltung finden wir in der Figur der Gehilfen aus dem SCHLOSS –, schafft es der kleine Ruinenbewohner nicht in den literarischen Bereich, bleibt, was er von Anfang an war, „abseits" (Tb 17, 19 / 4°OX1 22, 29) und außen vor.[15] Er markiert das Begehren nach einer Literatur ohne *du*, ohne Gesellschaft und ohne Gesetz.[16]

Der kleine Ruinenbewohner ist Fluchtpunkt eines einfältigen Begehrens von Individualität, von erlösender Entbindung aus familiären, gesellschaftlichen oder geschichtlichen Zusammenhängen. Was ist aber eine Individualität ohne Gesellschaft? Was, wenn nicht eine naive Vorstellung von Individualität? Der kleine Ruinenbewohner jedenfalls illustriert nicht das paradoxe, sich wechselseitig verdingende Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, sondern er präsentiert als eine naive Wunschform von Individualität sich selbst.

Um 1910 gibt es nur angedeutete Fluchtlinien, unausgearbeitete Fluchtpunkte. Ein zukunftsträchtiger Fluchtpunkt, der es zu jener Zeit nicht schafft, eine literarisch ausgestaltete Form zu finden, ist die Hilfskraft, die bemüht ist, sich auf die Seite der „Angreifer" (cf. Abb. 1 / Tb 26 / 4°OX1 45) zu schlagen. Die Hilfskraft zielt auf die Konstitution eines *Du*, einer Figur, die Gesellschaft, die das Austragen eines Konflikts verspricht, wie er in den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner vom *ich* her aufgespannt wird. Demgegenüber ist der kleine Ruinenbewohner selbst als Fluchtpunkt des naiven Begehrens

---

[15] Der kleine Ruinenbewohner bleibt selbst dann außen vor, wenn es scheint, er hätte es geschafft. Dafür steht der in Kapitel 4.1 behandelte KÜBELREITER (NSF I 313-316).

[16] Hier schlossen sich in einer früheren Fassung der Studie Fragen nach den biblischen Ursprüngen des kleinen Ruinenbewohners an, mit denen das Babel aus den Prophetenbüchern ins Zentrum gerückt wurde. Die Überlegungen wurden in der früheren Fassung an weiteren Stellen fortgeführt, um beispielsweise einen Vogel aus der Bibel ausfindig zu machen, der in einer einzigen Bibelübersetzung – und zwar jener von Martin Buber und Franz Rosenzweig – mit dem für Kafka so wichtigen Wort „Dohle" (tsch. „kavka") übersetzt wird. Das aus Gründen der Übersichtlichkeit Ausgeschnitte wird in veränderter Form ebenfalls bei Königshausen & Neumann als eigenständiger Artikel in einem Sammelband zum Verhältnis von Literatur und Theologie erscheinen (cf. KLEINWORT, Malte: KAFKA IN BABELS RUINEN – Zwei biblische Motive und zwei Schreibtendenzen in Kafkas Texten, in: Ulrich Wergin (Hrsg.): Literatur und Theologie. Würzburg 2004).

zugleich Sackgasse; das naive Begehren wiederum ist zugleich das Begehren von Naivität, von Kindlichkeit und Eigensinn. Dieses findet in Kafkas Schreiben Zuflucht in einigen wenigen, flüchtigen Kindsfiguren. Dem Wind verwandt, kommen und gehen sie unvermutet.

In nächster räumlicher Nähe zum kleinen Ruinenbewohner, direkt vor „Der kleine Ruinenbewohner." (cf. Abb. 3 / Tb 112 / 4°OX2 19), hält sich schwebend fast, „wie ein Balletmädchen auf den Fusspitzen" (Tb 107 / 4°OX2 7), eine jener seltenen Kindsfiguren. Es ist das Gespenst aus UNGLÜCKLICHSEIN, aus der ersten Erzählung im 4°OX2:

> Als kleines Gespenst fuhr ein Kind aus dem ganz dunklen Corridor [...] und liess den Luftzug von draussen um die Gelenke der Füsse streichen auch den Hals, auch die Schläfen entlang.
>
> (Tb 107f./4°OX2 7f.)

Das kleine Gespenst, der kleine Verwandte vom kleinen Ruinenbewohner, gewinnt seine literarische Lebensfähigkeit durch Annäherung an Hilfskraft und *ich*. Während der abseitige kleine Ruinenbewohner jeden Kontakt scheut, durch jeden Kontakt in seiner Existenz – seiner Konzeption – gefährdet wird, ist dem kleinen Gespenst Entwicklung im Gespräch erlaubt und eingeschrieben. Im Gespräch gewinnt das hinfällige[17] an Substanz, geht seiner Kindlichkeit verlustig. Es schließt eigenmächtig die Tür und sperrt sie mit dem Schlüssel zu (cf. Tb 109 / 4°OX2 11), gibt altkluge Ratschläge gar – „Sie hätten es gar nicht sagen sollen" – und wird fragwürdig in eben jenem Moment, da es trotz der Gesprächsentwicklung seine Kindlichkeit behauptet und naiv sich gibt: „Ich bin ein Kind warum soviel Umstände mit mir machen?" (Tb 110 / 4°OX2 11f.). Fast wird die Kindheit in der ersten überlieferten Fassung zugestanden – „[n]atürlich ein Kind ~~sind sie~~" (cf. Tb 110 / 4°OX2 12) –, um schließlich in der Druckfassung nicht bloß an seinem Alter wie in den ersten Fassung – „aber gar so jung sind sie nicht." (cf. ebd.) –, sondern an seiner Kleinheit zu zweifeln, die ihn vor allem mit dem kleinen Ruinenbewohner verbindet: „Natürlich, ein Kind. Aber gar so klein sind sie nicht." (DZL 36). Opfer der Entwicklung ist der mit Bleistift einmal und später noch einmal mit schwarzer Tinte durchgestrichene „kleine[r] Mann" (cf. 4°OX2 12). Von da an verbieten sich Worte wie „Kind" oder „klein". Es wird ein Gespräch auf gleicher Augenhöhe. Trotz aller Streitlust werden sich Besuch und Besuchter im Ton immer ähnlicher. Das reicht bis zu einer

[17] „Diese Gespenster scheinen über ihre Existenz mehr im Zweifel zu sein, als wir, was bei ihrer Hinfälligkeit kein Wunder ist" (DZL 39).

alles andere als naiven Argumentation des gar nicht mehr so kleinen Gespenstes. Mit Bleistift steht geschrieben, was später mit Tinte gestrichen wird:

> so nah, als Ihnen ein fremder Mensch entgegenkommen kann, bin ich Ihnen von Natur aus. Das wissen Sie auch [...] Wäre es nicht gut die Aufregung der Komödie wegzulassen? Ich habe heute auch nicht die geringste Lust dazu, was man schon daraus erkennen kann, dass **ich selbst** gekommen. Will man Komödie spielen, dann genügt die Luft als Partner (cf. Tb 111/4°OX2 15)

Zum Komödiespielen gibt es die Luftikusse, die flüchtigen, die windigen Gestalten, am Rande ihrer Unmöglichkeit, die die Feder weggelegt haben, um eben das zu schreiben, die Vorwurf nicht sind, sondern bloß Seufzer. Diese kreisen ums *ich*, das irgendwie gar nicht (*ich*) ist; im Moment kreisen sie, ohne anzukommen in der Literatur. Das gar nicht mehr so kleine Gespenst dagegen ist im Moment des Ankommens, kann sich dort aber nicht halten. Als „ich selbst" (ebd.) will es sich behaupten, indem es Zeugnis ablegt von seiner vergangenen, seiner flüchtigen Existenz. Diese bekennende Behauptung verträgt sich aber nicht mit der dem Gespenst bereits ein- und zugeschriebenen Flüchtigkeit. Zu flüchtig ist das Gespenst, als dass es Selbstbewusstsein erlangen könnte, und sei es auch bloß vermittels seiner Flüchtigkeit. Der Konflikt in der Figur des Gespenstes wird mit dem Bleistift nicht letztgültig ausgetragen; mittelbar äußert er sich als Abbruch der Erzählung mitten im Gespräch zwischen dem unglücklichen, autobiographisch angehauchten *ich* und dem mit Hoffnungen beladenen Gespenster-*ich*.

Möglicherweise lagen Wochen und Monate zwischen dem Abbruch und der Fortsetzung von UNGLÜCKLICHSEIN. Die Belege reichen nicht aus, um gerechtfertigte Aussagen über die genauere Datierung und Chronologie von der abgebrochenen Erzählung und den folgenden Eintragungen in 4°OX2 zu machen. Was wann zwischen Ende 1909 und Ende 1910 geschrieben wurde, ist schwerlich zu rekonstruieren. Trotzdem wagen wir in dieser Arbeit eine Spekulation über die Textgenese, die sich aus nicht viel mehr rechtfertigt als einer Interpretation der unterschiedlichen Aufzeichnungen.

Was geschah also nach dem Abbruch von UNGLÜCKLICHSEIN irgendwann im Frühjahr 1910?[18] Im Sommer wurden die bereits bespro-

[18] Die folgenden Überlegungen halten sich recht nahe an Überlegungen aus der KKA (cf. Tb App. 89ff.).

chenen Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner geschrieben. Mit dem Hintergedanken, einen Neuanfang der Fragmente in *literarischeren* Gefilden[19] zu versuchen, wurde eine Seite nach der abgebrochenen Erzählung im 4°OX2 zentral am oberen Rand mit Tinte die Überschrift „Der kleine Ruinenbewohner." platziert (cf. Abb. 3 / Tb 112 / 4°OX2 19). Statt eines neuerlichen Versuchs zum kleinen Ruinenbewohner begannen direkt unter der Überschrift, mit Bleistift geschrieben, die von uns in Kapitel 3.2 besprochenen DU-FRAGMENTE. Der Tintenstift kehrte erst am 15. November 1910 mit einer noch zu besprechenden Beschwörung zurück; beschworen wurde die Arbeit an der Novelle, die sich mit den DU-FRAGMENTEN auf die Suche nach einer Fortsetzung begeben hatte. Die in die DU-FRAGMENTE gelegten Hoffnungen waren größtenteils schon zerstreut, als sich Kafka Anfang 1911, nicht lange bevor er die Erzählung am 3. März 1911 Max Brod vorlas (cf. Tb App. 91), mit einem Tintenstift an die Korrektur und Fortsetzung von UNGLÜCKLICHSEIN machte. Mittlerweile waren die Bemühungen, dem *ich* ein literarisches Gesicht zu geben, in das von uns bereits skizzierte Projekt des Tagebuchs geflüchtet. Das Interesse hatte sich mit den DU-FRAGMENTEN vom *ich* zum *Du* verschoben. Der im Gespenst aus UNGLÜCKLICHSEIN angelegte Konflikt blockierte nach diesen Verschiebungen nicht mehr die Weiterarbeit an der Novelle, sondern konnte ohne Rücksicht auf das Gespenst ausgetragen werden.

Einerseits ist dem Gespenst die Flüchtigkeit eingeschrieben, andererseits benötigt es Substanz, um literarisch Gestalt zu gewinnen. Für diesen Konflikt gibt es keine Lösung, die dem Gespenst gerechtfertigterweise Selbstbewusstsein zuschreiben kann. Die gesamte oben zitierte Passage um das „ich selbst", die Selbstbehauptung des Gespensts, wird mit Tinte gestrichen (cf. 4°OX2 15). Die flapsige Alternative, die mit Tinte zwischen die Zeilen geschrieben wird, vereinfacht die Argumentation des Gespenstes auf ein Minimum: „Wenn Sie Komödie spielen wollen, gehe ich augenblicklich" (cf. Tb 111 / 4°OX2 15). Die Naivetät des Gespensts wird zugelassen – mit allen Konsequenzen.

Eine der Konsequenzen ist die Nichtwiederaufnahme des Gesprächs mit dem Gespenst. Der folgenschwere Abbruch mitten im Gespräch, nach dem für Monate die Arbeit an der Erzählung brach

[19] Cf. die vorangegangenen Überlegungen zur möglichen Arbeitsteilung der beiden Oxforder Quarthefte.

liegen wird, wird manifest. Ohne das Gespenst eines weiteren Blickes zu würdigen oder sein mögliches Verschwinden zu kommentieren, sitzt das *ich* noch „eine Weile beim Tisch" (Tb 112 / 4°Ox2 16). Danach beschließt es hinauszugehen und trifft auf der Treppe einen anderen Bewohner des Hauses, eine *Du*-Figur, auf die wir am Ende dieses Abschnitts noch zurückkommen werden. Es entspinnt sich ein Gespräch über das Gespenst, ein Gespräch, das von „Der kleine Ruinenbewohner" auf der nächsten Seite im Ox2 in seiner Ausdehnung behindert wird (cf. Tb 111f. / 4°Ox2 16ff.). Die Fortführung des Gesprächs, das Ende von UNGLÜCKLICHSEIN, muss irgendwo außerhalb vom 4°Ox2 aufgeschrieben worden sein und ist nur in der später gedruckten Fassung überliefert.

Das kleine Kindsgespenst in UNGLÜCKLICHSEIN schafft es kaum heraus aus den unscharfen Grenzen, den Konturen des *ich*; es bleibt der Eingangsszene verhaftet. Die Erscheinung, das Erscheinen der Erscheinung, dreht sich um eine Spiegelszene, um ein „neues Ziel" des *ich* „in der Tiefe des Zimmers, im Grunde des Spiegels" (Tb 107 / 4°Ox2 7). Dieses „neue Ziel" ist allerdings gar nicht so neu, wie sich im Verlauf der Erzählung herausstellt, sondern eher „von früher" (cf. Tb 111 / 4°Ox2 16); es ist doch nur ein Spiegel in die Vergangenheit des *ich*. Das Dilemma wird offenbar kurz vor dem unmerklichen Verschwinden des Gespensts. Ihm wird entgegnet:

> Sie sagen, Ihre Natur zwinge Sie, mit mir in dieser Weise zu reden.
> Wirklich? Ihre Natur zwingt Sie? Das ist nett von Ihrer Natur. **Ihre Natur ist meine**, und wenn ich mich von Natur aus freundlich zu Ihnen verhalte, so dürfen Sie nicht anders
> Ist das freundlich?
> Ich rede von früher.
> Wissen Sie wie ich später sein werde?
> Nichts weiss ich. (Tb 111/4°Ox2 16)

Wäre das Gespenst gefragt worden, was es denn hätte werden wollen, dann hätte es vielleicht so etwas „kindlich-altkluge[s]" (SCHLOSS 236) geantwortet wie der kleine Hans im SCHLOSS: „er überlegte nicht viel und sagte, er wolle ein Mann werden wie K." (SCHLOSS 237). Wahrscheinlicher ist, dass das Gespenst gar nicht geantwortet hätte, denn

nach seiner Frage „Wissen Sie was ich später sein werde?“ verstummt es (cf. Tb 111 / 4°Ox2 16).[20]

Ebenso wie das *ich* es nicht geschafft hatte, sich als Vorwurf oder als kleiner Ruinenbewohner literarisch zu konstituieren, entgleitet es sich als Gespenst. Das Gespenst war allzu sehr *ich*; mit seiner befangenen Natur konnte es sich nicht zu einer vollwertigen literarischen Gestalt entwickeln. Der hoffnungsvollste Weg für eine literarische Konstitution des *ich* ist das Tagebuch, das 1910 und 1911 allerdings noch brach liegt[21] und auch in den folgenden Jahren in doppelter Weise zerschnitten wird.[22] Einerseits unterbricht die Arbeit an anderen literarischen Projekten die Arbeit am Tagebuch, andererseits reißen literarische Einsprengsel, die in den Heftzusammenhang einbrechen und in anderen Heften fortgeführt werden, den Zusammenhang der Tagebuchhefte auseinander. Kafkas Tagebuch als eine literarische Form der Selbsterkundung schreibt sich letztlich in vielerlei Hinsicht an und in der Grenze zur Literatur.

Vereinfacht gesagt, ist der Weg übers *ich* der Weg über den Mittelpunkt zur Literatur, oder genauer: der Weg zur Literatur über den ersten Gegner, der „von rückwärts vom Ursprung her“ drängt (cf. Tb 851f.). Die Literatur bei Kafka hat aber eine weitere Grenze, einen zweiten Gegner: das *Du*, das – vereinfacht gesagt – aus der Welt kommt, das – genauer gefasst – „den Weg nach vorne verwehrt“ (cf. ebd.).[23]

Der Weg übers *Du* ist ebenso wie der Weg übers *ich* in Kafkas Texten unhintergehbar; selbst die Abdichtung vom *Du* hat den Weg

---

[20] Ein Echo des Verschwindens könnte die rätselhafte, elliptische Eintragung „~~er wi~~“ sein, die inmitten von Text mit schwarzer Tinte die einzige Bleistifteintragung ist (cf. 4°Ox2 16f.).

[21] Nur ein Bruchteil vom 4°Ox1 und 4°Ox2, den beiden Tagebuchheften aus den Jahren 1910 und 1911, wird, wie bereits erwähnt, von Kafka später dem Projekt „Tagebuch“ zugeordnet (cf. Tb App. 110ff.).

[22] Das zerschnittene Projekt des Tagebuchs ist in der frühen Novelle, auf die wir im nächsten Abschnitt ausführlich eingehen werden, als ze**rriss**ener Te**pp**ich angedeutet, auf dem das *ich* zu sich zurückkehrt: „Adieu, mein lieber Bekannter! In meinem Zimmer wird mir bei meiner Ankunft warm sein, ich werde auf meinem Tisch die Stehlampe in ihrem eisernen Gestell entzünden und, bin ich damit fertig, werde ich mich in meinen Armstuhl legen, der auf dem zerrissenen morgenländischen Teppich steht“ (FKA GzU 15).

[23] Die Lokalisation in Mittelpunkt oder Welt, bzw. Umkreis, ist deswegen vereinfachend, weil beide ineinander verschlungen sind, wie wir uns bei den Überlegungen zu Zimmer, Welt und Gefängnis zu zeigen bemühten (cf. Kapitel 2.2) und wie es auch in Kapitel 5 noch herausgearbeitet wird.

übers *Du* qua Ausgrenzung bereits begangen. Für Kafkas mehr oder weniger literarische Texte ist kennzeichnend die Aus-, Ab- und Eingrenzung von *ich* und *Du*, die Auseinandersetzung mit ihnen. Der aufs *ich* fokussierte Weg, wie er in den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner oder in UNGLÜCKLICHSEIN begangen wird, ist nicht der früheste; vor ihm liegt der in der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES ausgestaltete Weg zum oder am *Du*.

Dieser Weg ist zugleich auch ein Kampf, ein Kampf zwischen *ich* und *Du* und nicht zuletzt auch ein Kampf mit sich selbst, mit der BESCHREIBUNG EINES KAMPFES (im Folgenden: BeK). Der Kampf mit sich selbst, mit den vielen Figuren, die für *ich* und *Du* stehen, nimmt im Jahr 1910 an Schärfe zu und mündet schließlich in einem neuen Manuskript, dessen erste drei Worte in der FKA und auch hier als Ersatztitel genommen werden: GEGEN ZWÖLF UHR (im Folgenden: GzU). Teile der BeK sind dort ausgespart, der Rest teilweise stark überarbeitet, und neue Abschnitte werden hinzugefügt. Dabei kommt es weder, wie bereits erwähnt, zu einem neuen Titel, noch zu neuen oder alten Unterüberschriften, sondern nur zu losen Einteilungen mithilfe von römischen Zahlen (cf. FKH2 7). Hinter beiden Manuskripten steht das Projekt einer „Novelle“ (cf. bspw. Tb 126 / 4°OX2 47).

Wann genau das zweite Manuskript (GzU) begonnen wurde, ist ebenso unklar wie die Beendigung (cf. FKH2 3ff.). Mit ziemlicher Sicherheit war GzU bis zur Hälfte fertiggestellt im Dezember 1910, weil Kafka am 15. Dezember 1910 einen Teil aus der GzU abschreibt, der sich nicht in der BeK finden lässt; später wird der Teil unter dem Titel KINDER DER LANDSTRASSE in der Zeitschrift BOHEMIA erstpubliziert (cf. FKH2 5f.). Es gibt allerdings einen Hinweis dafür, dass GzU im Dezember bereits beendet war. Im Dezember 1910 ist die Arbeit an einer Folge von fragmentarischen Texten in vollem Gange, die sich als Versuche lesen lassen, die Novelle fortzusetzen. Mit ihnen erreicht der Kampf ums *Du*, hinter dem sich der Kampf um die Literatur verbirgt, eine neue Qualität.

3.2 „Du sagte ich“ zum Junggesellen

Verschroben, verdreht,
ein unverständlicher Junggeselle.

(Knut Hamsun)[24]

Irgendwann in der zweiten Hälfte des Jahres 1910 schreibt Kafka mit Bleistift unter dem mit Tinte geschriebenen Titel „Der kleine Ruinenbewohner.“ die folgende Eintragung:[25]

> Du sagte ich und gab ihm einen kleinen Stoss mit dem Knie (bei dem plötzlichen Reden flog mir etwas Speichel als schlechtes Vorzeichen aus dem Mund) schlaf nicht ein.
>
> (cf. Abb. 3 / Tb 112/4°OX2 19)

Die Eintragung bildet den Auftakt zu einer Reihe von Eintragungen hauptsächlich im 4°OX2, die sich unter dem Titel DU-FRAGMENTE zusammenfassen lassen.[26] Die Eintragung direkt unter dem vereinsamten kleinen Ruinenbewohner markiert einerseits das Scheitern, dem *ich* im kleinen Ruinenbewohner literarisch Gehör zu verschaffen; andererseits markiert sie den Aufbruch zu einem erneuten Versuch – nach der BeK und GzU –, mit dem *Du* zur Literatur zu gelangen.

Die Aufzeichnung der Fragmente folgt keiner linearen Ordnung. Unaufhörlich umkreisen sie die Formulierung „Du sagte ich“; „Du sagte ich“ scheint wie die Initialzündung, nach der regelmäßig der Motor abgewürgt wird. Was das *ich* dem *Du* daran anschließend sagt, ändert sich bisweilen, wiederholt sich aber auch. Die Handlung ist schnell erzählt: „Du“ und „ich“ stehen vor einem Haus, in dem das *ich* von einer „Gesellschaft“ erwartet wird (cf. bspw. Tb 129 / 4°OX2 55). Das *ich* zögert hochzugehen, das *Du* will nicht mitkommen. Ab Januar 1911 drehen sich die Aufzeichnungen um die Verabschiedung des

---

[24] HAMSUN, Knut: SEGEN DER ERDE (übersetzt von Pauline Klaiber-Gottschau). München 1934. S. 366.

[25] Die Eintragung, der Titel „Der kleine Ruinenbewohner.“, hat als *terminus post quem* den 19.6.1910, das Datum, mit dem die Eintragung vor den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner in 4°OX2 in Verbindung gebracht werden kann (cf. FKH3 11). Weitere Überlegungen zur Datierung wurden bereits auf den vorangegangenen Seiten angestellt.

[26] Zu den DU-FRAGMENTEN werden im Folgenden – wie von Roland Reuß vorgeschlagen (FKH3 3) – alle Texte aus dem 4°OX1 und dem 4°OX2 gerechnet, die als Versuch, die Novelle fortzuführen, zu verstehen sind. Insofern ist das Einende zugleich das, was auf den nächsten Seiten Thema sein wird: die Verflechtungen zwischen den DU-FRAGMENTEN und der Novelle.

ich; zum Hinaufgehen kommt es aber nicht. Die DU-FRAGMENTE lesen sich und lassen sich verstehen als letztlich nicht geglückte Versuche, die Novelle fortzusetzen.

Die Novelle, überliefert in den Manuskripten BeK und GzU, beginnt in einem Zimmer; dort ist gerade eine „Gesellschaft“ geladen. Das *Du* drängt dem *ich* ein Gespräch auf, will von seiner Liebe zu Anna erzählen; daraufhin schlägt das *ich* vor, einen Spaziergang zum Laurenziberg zu unternehmen, damit sich das *Du* mit Berichten vom Beisammensein mit Anna vor der Gesellschaft nicht blamiert (cf. BeK 8ff. / GzU 3ff.). Der Spaziergang und das Gespräch von *ich* und *Du* werden von weiteren Geschichten, die nur lose miteinander verknüpft sind, unterbrochen.

Was alle Geschichten eint, ist die Flüchtigkeit dessen, was die handelnden Figuren miteinander verbindet, die Flüchtigkeit ihrer Bekanntschaft. Des Weiteren kommt es immer wieder zu einem Gespräch zwischen einem *ich* und einem *Du*. Die genauere Kennzeichnung von *ich* und *Du* durch die Titel in der BeK ist in GzU zurückgenommen. In GzU zeigen sich der Dicke, der Beter, der Bekannte oder der Betrunkene – wenn sie es denn noch sind – deutlicher als das, was sie wohl bereits in BeK waren, als wiederkehrende literarische Ausgestaltungen von *ich* und *Du*, als wiederholte Versuche, *ich* und *Du* literarisch auszugestalten. Die Figurenkonstellation am Ende von der BeK und von GzU ist die gleiche wie am Anfang der Manuskripte. Im Mittelpunkt stehen *ich* und *Du*, der flüchtige Bekannte, auf ihrem Spaziergang zum Laurenziberg. Während sie in der BeK dort ankommen und der flüchtige Bekannte sich mit einem Messer verletzt, gehen *ich* und *Du* in GzU zurück zum Haus, in dem die Gesellschaft geladen ist. Das Manuskript endet mit jener Situation, um welche die DU-FRAGMENTE kreisen: Beide, *ich* und *Du*, stehen vor dem Haus, in dem die „Gesellschaft“ geladen ist. Das *ich* ist unschlüssig, ob es hoch gehen soll. Das *Du* ist müde und will unten bleiben, will nicht mitkommen die Treppe her- oder hinauf zur „Gesellschaft“.

Während sich die Gesellschaft im Frühjahr 1920, als Gesellschaft von Richtern beispielsweise, eher im Umkreis als im Mittelpunkt der Literatur aufhält, erscheint sie in der Novelle bevorzugt als geselliger Kreis im Zimmer, insbesondere bei den Bemühungen um eine Fortsetzung Ende 1910.[27] Das Verhältnis von Zimmer und Welt ist – wie

[27] Signifikante Ausnahmen sind der Schutz-, bzw. Polizeimann und das Mädchen in der Kirche (cf. BeK 46f. und BeK 114ff., bzw. GzU 35f. und GzU 69ff.).

wir bei der Untersuchung der REIHE ER herauszuarbeiten bemüht waren – ebenso eines der gegenseitigen Abgrenzung wie eines der wechselseitigen Durchdringung. Insofern gibt die Gesellschaft im Zimmer mit der Durchdringung eben eine Facette jenes Verhältnisses wieder.[28]

Hinter der Scheu vor der Gesellschaft in der Novelle – besonders am Anfang und am Ende – verbirgt sich die Scheu vor dem Gesetz, die Scheu vor der für die Literatur konstitutive Auseinandersetzung von Literatur und Gesellschaft; es ist die Angst vor den negativen Wirkungen des Gesetzes; ex negativo zeigt sich das Gesetz in Textstreichungen, in der für den Übergang von der BeK zu GzU konstitutiven Ausgrenzung und Abwendung von textlichem Material (cf. FKH3 6ff.). Die mit der Begegnung von Gesellschaft und Text verbundenen Ängste und Hoffnungen sind in die nur im Mittelteil von der BeK zugelassene Klavierszene eingeflossen. Dort löst das untalentierte *ich* den Klavierspieler ab, um etwas vorzuspielen. Der autobiographische Hintergrund der Ängste – womöglich sogar der Klavierszene – wird am 19.1.1911 im 4°OX2 aufgearbeitet:

> [...] Ein Onkel der gern auslachte nahm mir endlich das Blatt, das ich nur schwach hielt, sah es kurz an, reichte es mir wieder sogar ohne zu lachen und sagte nur zu den andern, die ihn mit den Augen verfolgten „Das gewöhnliche Zeug", zu mir sagte er nichts. Ich blieb zwar sitzen und beugte mich wie früher über mein also unbrauchbares Blatt, aber aus der Gesellschaft war ich tatsächlich mit einem Stoss vertrieben, das Urteil des Onkels wiederholte sich in mir mit schon fast wirklicher Bedeutung und ich bekam selbst innerhalb des Familiengefühls einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt, den ich mit einem Feuer erwärmen musste, das ich erst suchen wollte (Tb 147/4°OX2 95f.)

Die Gesellschaft im Zimmer gewährt „einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt", in einen Raum „innerhalb des Familiengefühls", in eine Welt im Zimmer. Was kann das Feuer, „das ich erst suchen wollte" und mit dem das Tagebuch-*ich* den Raum „erwärmen musste", anderes sein als die vom Onkel womöglich zurecht als gewöhnliches Zeug abgeurteilte Literatur? Der Zwang zur Literatur im „musste" ist

[28] Das einfach gespiegelte Pendant zur Gesellschaft im Zimmer ist der Laurenziberg draußen, der im Vergleich zum Zimmer wird: „Als ob unsere Sorge alles verdunkelt hätte, saßen wir oben auf dem Berg, wie in einem kleinen Zimmer" (BeK 217). In GzU wird diese Möglichkeit verworfen; dort konzentrieren sich die Hoffnungen und Ängste auf die Gesellschaft im Zimmer.

eng verbunden mit dem allzu fernen Drang im „suchen wollte“; solcherart verschlungen und geballt, werfen sich die Hoffnungen auf Literatur Ende 1910 in eine unabsehbare Zukunft. Die Kehrseite der Hoffnung ist die Angst; es ist die Angst vor dem Ausschluss von der Gesellschaft, ohne die es keine Literatur gäbe, ebenso wie vor der Literatur selbst, die misslingen könnte; die Angst vor dem Feuer, an dem man sich verbrennt. In einem komplett gestrichenen späten DU-FRAGMENT vom Februar/März 1911 wird das Verharren vor dem Haus verglichen mit dem Verharren vor einem Feuer.[29]

Während in den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner erste Ansätze zum Verfahren als Prozess ausgelotet werden, versucht sich die Novelle am Verfahren als Verirren, ein Verirren allerdings, welches das Gesetz ebenso sucht und scheut wie der dürstende Teufel das Weihwasser. Es mag nicht so recht gelingen, das frühe gesetzlose Verirren, die Novelle lässt keinen Plan erkennen, der eine Zusammenfügung rechtfertigen würde, die Entwicklung größerer prosaischer Zusammenhänge ist gehemmt.[30] Die Rückkehr ins Zimmer, die Ordnung schaffen könnte, wird versagt. An jener Versagung setzen die DU-FRAGMENTE an als frühe Formen des Verfahrens als Methode.

Was in der REIHE ER nicht mehr möglich ist, scheint in den DU-FRAGMENTEN noch nicht möglich zu sein. Bruchstückhafter noch als das *nicht mehr* ist das *noch nicht* Mögliche: Stagnation in kreisend delirierenden Fragmenten, in glücklosen Momenten: „Du sagte ich“ (Abb. 3 / 4°OX2 19) – „~~Du sagte~~“ (4°OX2 55) – „‚Du‘ sagte ich“ (4°OX2 83), „Schlaf nicht ein“ (4°OX2 52) – „Du sagte ich“ (4°OX2 84) – etc. pp. Es will und will das *Du* nicht mit dem *ich* nach oben zur Gesellschaft gehen und ohne das *Du* geht es nicht, das *ich*. Der Weg die Treppe hinauf wäre für das *Du* so etwas wie der Sprung über den eigenen Schatten, denn das *Du* Ende 1910, der Junggeselle, steht qua seiner

[29] „Wie war es denn sonst zu erklären, dass ich noch auf der Gasse blieb, als wäre vor mir kein Haus, sondern Feuer“ (4°OX1 77).

[30] Dem Verfahren als Verirren nicht nur in den frühen Texten ist die Hemmung eingeschrieben. Einerseits weist die Hemmung auf das konstitutive Stocken des Verfahrens hin, andererseits entspringt die Hemmung einer spezifischen Problematik des Verfahrens als Verirren. Das Verirren ist per se gesetzlos, widersetzt sich jedem Plan, kommt zu keinem Ende und untergräbt dementsprechend alle in längerer Prosa begangenen Wege. Die destruktive Seite des Verirrens intermittiert in den späteren Romanen und lässt kein Letztes zu, sie verhindert aber nicht bereits im Ansatz wie bei dem frühen Novellenprojekt. Diesem vergleichbar wären die ebenfalls im Ansatz stecken gebliebenen HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE.

selbst „ausserhalb unseres Volkes, ausserhalb unserer Menschheit“ (Tb 118 / 4°Ox2 31), ist kein „vollendeter Bürger“ (Tb 114 / 4°Ox2 20). Die letzten Hoffnungen auf eine Fortsetzung der Novelle Ende 1910 Anfang 1911 ruhen auf ihm, auf dem *Du* als Junggesellen, auf seinem Schattensprung; der wäre nötig gewesen, um das frühe Prosastück zu retten, es schöpfend zu bewahren.

Gelegentlich wird in den DU-FRAGMENTEN das *Du*, der Junggeselle, als sollten die auf ihn gesetzten Hoffnungen begründet werden, zu einem Literatur verheißenden *er*; das *ich* demgegenüber bemüht sich direkt im Anschluss an das erste „DU“-FRAGMENT vergeblich, als *er* zu erscheinen:

> ~~Er~~Ich will ja weg, will die Treppe hinauf, wenn es sein muss unter Purzelbäumen. Von der Gesellschaft verspr~~e~~ich~~et~~ ~~er~~ich ~~sich~~mir alles was ~~ihm~~mir fehlt, die Organisierung ~~s~~meiner Kräfte vor allem, ~~die~~denen eine solche Zuspitzung nicht genügt, wie sie die einzige Möglichkeit dieses Junggesellen auf der Gasse ausmacht.
>
> (cf. Abb. 3 / Tb 113/4°Ox2 19)

Während das *ich*, „verdeckt“ vom „Beruf“, von „eigentlichen oder wirklichen Leiden, von literarischen Neigungen“ (Tb 114 / 4°Ox2 20), einer möglicherweise destruktiven, selbstausschließenden, Literatur verhindernden „Organisierung“ seiner Kräfte bedarf, macht „die einzige Möglichkeit“ (cf. Abb. 3 / Tb 113 / 4°Ox2 19) des Junggesellen eine Zuspitzung jener Kräfte aus, die normalerweise durch die Gesellschaft organisiert werden. Die Zuspitzung ist eine Zuspitzung im Moment, ist der Moment selbst, enthoben einer zeitlichen Einordnung. Die Existenz des Junggesellen, sein eigener Machtbereich, beschränkt sich auf den Augenblick, auf den Augenblick zum Beispiel, in dem zwischen dem Junggesellen, dem zum *er* neigenden *Du*, und dem *ich*, das vergebens sich ins *er* zu verwandeln trachtet, „kaum ein Unterschied“ ist:

> Zwischen ~~dem Erzähler~~ mir und dem Junggesellen ist im Augenblick kaum ein Unterschied, nur dass ~~der Erstere~~ ich noch an ~~s~~meine Jugend im Dorfe denken und vielleicht, wann ~~er~~ich will ~~und~~ vielleicht selbst dann, wenn es nur ~~s~~meine Lage verlangt, ~~s~~mich dorthin zurückwerfen kann. Der Junggeselle aber hat nichts vor sich und deshalb auch hinter sich nichts. Im Augenblick ist kein Unterschied, aber der Junggeselle hat nur den Augenblick.
>
> (Tb 114f./4°Ox2 23)

Der Wurf in die eigene Vergangenheit, die Jugendzeit, der leicht – wie in den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner – zu einem Über-

wurf, einer Hyperbole, werden kann, ist nicht nur 1910 kennzeichnend für das *ich*. Ebenso bleibt die Verknüpfung von *Du* und Augenblick, wie sie im Junggesellen festgeschrieben ist, bestimmend für das *Du*.[31] Die Konzentration auf den Augenblick ist nicht verwunderlich angesichts der Flüchtigkeit, die den Figuren der Novelle beschieden ist. Insofern resultiert der Junggeselle, in dem sich die beschränkten Hoffnungen Ende 1910 bündeln, einigermaßen direkt aus der Konzeption und Revision des Novellenprojekts. Die Literatur – die Hoffnung auf Literatur – in Kafkas frühen Texten, den Texten bis 1912, sind auf die beschränkten Möglichkeiten eines geglückten Moments beschränkt.

Die versuchte Ausgestaltung des *ich* als Vorwurf in den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner setzt immer wieder neu am selben Moment an, ohne letztgültig über ihn hinauszukommen. Jeder neue Versuch scheint dem versuchten Moment zuzurufen: „Ach du, du, mein Moment, mögest du glücken jetzt!“ Aber er will und will so recht nicht glücken. Die Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner verlieren das Anvisierte, verlaufen sich in den hyperbolischen Jagdgründen. Die DU-FRAGMENTE demgegenüber verharren in der immergleichen Situation, als wären sie es selbst, die auf der Gasse vor dem Haus bleiben, vor der Treppe, vor dem Zimmer, vor der Gesellschaft.[32]

Das Stocken des Verfahrens ist dem Verfahren nicht nur in der Krise (Frühjahr 1920) eigen oder in seinen Vor- und Frühformen (1910/11/12), sondern es ist eingeschrieben selbst dem gelingenden. Bei Kafka liegen Erfolg und Nichterfolg, Literatur und „Noch-nicht“-Literatur eng beieinander. Literatur franst aus an ihren Rändern, so ließe sich das Phänomen vorausschauend auf das Kapitel 5.2_{Rand} umschreiben. Wir werden den Verschiebungen, die nötig sind, um aus einem recht unausgegorenen „vor dem Haus“ oder „vor der Treppe“ ein unbestreitbar gelungenes VOR DEM GESETZ zu machen, versuchen hinterherzudenken. Die Verschiebungen beginnen bereits „vor dem

[31] Dafür stehen ebenso die Beischlafszenen wie die Maltechnik der wichtigsten männlichen *Du*-Figur, Titorelli. Auf beides wird weiter unten noch genauer eingegangen.

[32] Ein ganz anderes, ein ungleich beweglicheres *Verharren* gibt es vor dem Gesetz im PROCESS. Was für eine Bewegung wäre in die Glieder der DU-FRAGMENTE gefahren, wenn gleich dem Türhüter ein Vertreter der Gesellschaft unten vor der Treppe erschienen wäre, um *ich* und *Du* den Weg zu versperren?

Haus“, in der gescheiterten Novelle, in den verstreuten DU-FRAGMENTEN; meist sind es momentane.

Das Glück der wenigen geglückten Momente vermag in Kafkas Frühschriften nur recht zaghaft über die Grenzen des Moments hinauszuweisen. So manch enthemmter Spaß aus den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner rollt sich in Verzweiflung ein und erst gestrichen scheint das Glück über sich hinaus zu sich zu kommen, wie beispielsweise im „ich selbst ich der ~~ich~~“ (cf. Abb. 1 / Tb 25f. / 4°OX1 45). In der Novelle und in den DU-FRAGMENTEN geht der geglückte Moment einher mit einer besonderen Begegnung von *ich* und *Du*; das reicht von einer flüchtigen Begegnung bis hin zur Identifikation.

Nichts in der Novelle fasst das Glück und den Moment so sicher, nichts hält beide so warm wie ein Kuss (cf. bspw. BeK 34). Einer der gelungensten Momente ist zugleich einer der überraschendsten. Er entspringt der Arbeit an einem Teil der Novelle, der später unter dem Titel DIE BÄUME im Band BETRACHTUNG veröffentlicht wurde (cf. DzL 33). In der ersten Fassung dieses Abschnitts in der BeK ruft die vom *Du* erzählte enigmatische Parabel beim *ich* nur eine Trauer überdeckende Nachdenklichkeit hervor: „Nachdenken hinderte mich am Weinen [...].“ (BeK 190) Bei der Überarbeitung dagegen rutscht ein lockerer, fast flapsiger Ton in die Nacherzählung hinein. Aus dem in Kapitel 2.3 bereits zitierten, rundum gelungenen letzten Satz der verschränkten Parabel, dem „‚[...] Aber sieh, sogar das ist bloß scheinbar‘“ (BeK 190 / DzL 33), wird in GzU ein schnodd- und holpriges „‚[...] Schon gut, aber selbst das ist bloss scheinbar.‘“

Es folgt ein Geistesblitz, ein Witz, ein jiddischer nicht nur im Tonfall, der sich zunutze macht die Selbstvergessenheit des *Du*; vergessen – O, welch ein göttliches Vergessen![33] – vergessen hat das nacherzählend schriftstellernde *Du* eine bereits hervorgehobene, wichtige Komponente des letzten Satzes: das „Aber sieh“. Es versäumt

[33] Vielleicht scheint das Vergessen so erhaben zeitenthoben, weil es gar kein wirkliches Vergessen ist, denn kann das *Du* die BeK gekannt haben? Eine Frage, die Stoff böte für eine Kurzgeschichte von Jorge Luis Borges. Statt einer Antwort wäre der Einschränkung zu folgen, die das Vergessen des Junggesellen präzisiert, ohne es wirklich zu präzisieren. Wenn der Junggeselle, im Schnee liegend – wir werden darauf gleich noch zu sprechen kommen – „jeden Zwang vergessen“ wird (Tb 116 / 4°OX2 24), zum Beispiel auch den Wiederholungszwang, folgt die Einschränkung auf dem Fuße: „Aber Vergessen ist hier kein richtiges Wort. Das Gedächtnis dieses Menschen hat ebensowenig gelitten als seine Einbildungskraft. Aber Berge können sie eben nicht versetzen; [...]“ (Tb 118 / 4°OX2 31) – aber im Duett mit dem *ich* vielleicht doch...

das *Du*, das *ich* mit den zwei Worten vor den Kopf zu stoßen, hinzuweisen auf die unhintergehbare Unentscheidbarkeit einer jeden Interpretation und aller Versuche, in Vergleichen, in Parabeln, etwas einzufangen. Willkür und Schein dem *ich* vorzuhalten, versäumt das *Du*, versäumt, vor dessen Stirn zu halten: das Rätsel Literatur. Kein Grübeln folgt dem Lapsus; spontan stattdessen, geistreich und gewitzt ist die Erwiderung des *ich* und scheint in drei kleinen Worten alle Fehler dieser Welt – und den des *Du* besonders – wettzumachen tausendfach: „‚No siehst Du‘“ (GzU 105).[34] Was in der Novelle lag solchem Glück, solch einem glücks-trächtigen Moment näher als ein Kuss?

> „[...] Schon gut, aber selbst das ist bloss scheinbar.“
> „No siehst Du“ sagte ich. Da schob er mit einem Ruck meine Hände weg, zur Seite, ich fiel mit dem Mund auf seinen Mund und bekam sofort einen Kuss. (GzU 105)

Nicht nur oder vielleicht gerade nicht an dieser Stelle zeigt sich: Eng verwandt ist der Moment, der einzige, der ach so flüchtige, Literatur kündende Besitz des Junggesellen, mit der Vergesslichkeit. Eines der Grundprobleme der REIHE ER ist, dass *er* sich nicht vergessen kann.

> Alles ist ihm erlaubt nur das Sich-vergessen nicht, womit allerdings wieder alles verboten ist bis auf das eine, für das Ganze augenblicklich Notwendige. (Tb 860)

Die Autonomie der Literatur nicht nur bei Kafka ist keine Autonomie der Selbstbewusstseins, sondern viel eher eine des unwillkürlich eingedenkenden Vergessens, der Vergesslichkeit (cf. BaB 379). Literarische Antworten auf die vielfältigen Fragen im Verhältnis von Literatur und Gesellschaft sind allein möglich, weil sie bestimmte Unüberwindlichkeiten – für einen Moment zumindest – vergessen haben. Vergessend könnte das *Du* über seinen Schatten springen; abschweifend in Gedanken ließe sich die Treppe erklimmen.

> Wenn man in eine Gesellschaft geladen ist, so betritt man ~~doch einfach~~ das Haus, ~~geht~~ steigt die Treppe ~~hinauf~~ und merkt es kaum, so sehr ist man in ~~Gedanken~~. Nur so handelt man richtig gegen sich ~~und~~ gegen die Gesellschaft. (cf. 4°OX2 77)

Der späten Einsicht folgt keine Tat, und eine Einsicht ohne Tat ist wie ein Vergessen ohne Moment: Der gesamte Abschnitt wird komplett

[34] Selten war die Redaktion Max Brods, sein Herausstreichen von Pragerdeutsch und anderem Dialektartigen, so unangebracht wie an dieser Stelle. Er nahm dem Witz seine Pointe fast, indem er ihm die Spitze nahm, das „No“ (cf. GzU 104f.).

durchgestrichen. Am Ende von GzU dagegen besteht noch Hoffnung, denn die Vergesslichkeit des *Du* ist aufs *ich* übergesprungen; heiter ist die Atmosphäre, trotzig trotz aller Unwägbarkeiten:

> „Wirklich, diese Gesellschaft! Denk Dir, ich hätte an die Gesellschaft ganz vergessen! Diese Vergesslichkeit! Diese Vergesslichkeit ist übrigens etwas ganz neues an mir."
> „Mein Verdienst!" (GzU 107)

Vergesslichkeit und Moment werden in den DU-FRAGMENTEN enggeführt, wenn sich der Junggeselle in den Schnee legt, „wie sich im Winter hie und da Kinder in den Schnee legen, um zu erfrieren." (Tb 115 / 4°OX2 24) Das Gefrieren im Moment markiert nicht den End-, sondern den Anfangspunkt einer anderen Form von Bewegung, einer literarischen in *einem*, nein, „in *dem* [Hervorhebung, M.K.] neuen Element" (Tb 116 / 4°OX2 24), dem Schnee, der Literatur, in dem sich der Junggeselle und die Kinder bewegen, „als sei es ihr erstes" (cf. ebd.). In einer daran anschließenden, theoretischen Erörterung wird die zeitliche Eingebundenheit derjenigen dargelegt, die weder Kind noch Junggeselle sind: ich und die anderen. Diese werden aber nur so lange von Vergangenheit und Zukunft gehalten, wie sie selbst den dadurch entstandenen Kreis zu halten imstande sind. Rücken sie „einmal zur Seite in einer Selbstvergessenheit, in einer Zerstreuung"[35], schon sind sie, wie der Junggeselle, „ausserhalb des Gesetzes" (cf. Abb. 2 / Tb 119 / 4°OX2 32). Außerhalb des Gesetzes sind sie im Augenblick und, wenn sie Glück haben, sind sie im Glück verheißenden Augenblick des Junggesellen.[36]

Der Junggeselle verspricht wie kein Zweiter ein Glücken der Literatur als Methode. Versuchen sich die Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner am Verfahren als Prozess und die Novelle am Verfahren als Verirren, so die DU-FRAGMENTE am Verfahren als Methode. In den DU-FRAGMENTEN ist wie in der REIHE ER die Nähe zwischen Methode und Weg frappant. In den zahlreichen Worten mit Doppelkonsonanten, die sich in den DU-FRAGMENTEN finden las-

[35] Wir erinnern uns: „Er ~~lebt~~ ist ~~von~~ in der ~~Zerstreuung~~ Diaspora" (cf. Tb App. 397).
[36] Es ist kein Zufall, dass die in der Figur des Junggesellen gebündelten Hoffnungen an den Augenblick gebunden sind. Augenblick und Erlösung durch einen Erlöser, durch einen Junggesellen, ziehen sich durch Kafkas Texte; zu jenen Erlösern gehört auch und besonders der erlösende Junggeselle aus dem Neuen Testament: „Christus, Augenblick" (NSF II 87).

sen[37], nicht zuletzt dem Jun**gg**ese**ll**en mit seinen zwei Doppelkonsonanten, spricht sich die Hoffnung auf ein Glücken der Methode aus.

Direkt im Anschluss an den eben besprochenen Abschnitt aus den DU-FRAGMENTEN, in dem Überlegungen zum Verhältnis von Vergangenheit, Zukunft und Augenblick angestellt werden, befindet sich im 4°OX2 eine Zeichnung (cf. Abb. 2 / Tb 119 / 4°OX2 32). Bereits die Schrift gewordenen Überlegungen erinnern an Überlegungen Nietzsches, das Bild nun mit dem Torbogen und den zwei bis drei Menschen daneben, bzw. darunter, spielt wahrscheinlich auf den berühmten „Thorweg“ aus Nietzsches ALSO SPRACH ZARATHUSTRA an: „Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick‘.“[38] Statt des Namens, bzw. als Name, prangt ein Wappen in der Mitte des Torbogens bei Kafka. Das Wappen ist zweigeteilt. Auf der rechten Seite ist mehr oder minder deutlich ein Me**ss**er abgebildet; die linke Seite dagegen ist weitaus schwerer zu identifizieren; nicht auszuschließen ist aber, dass dort zwei Großbuchstaben miteinander verschlungen sind: „SS“ (cf. linke Seite). Selbst wenn das Doppel-S nur hineingelesen sein sollte, bleibt das Me**ss**er auf der rechten Seite. Durch ein Messer, das sich das *Du* in den Bauch rammt, findet das „selbstmörderische[n]“ Wesen des Junggesellen (cf. Abb. 3 / Tb 113 / 4°OX2 19) am Ende von BeK zur selbstmörderischen Tat; der Messer, der Hoffnungen auf ein Glücken der Methode, der versuchten Selbstbehauptungen gegen das Gesetz in direkter Konfrontation mit ihm sind viele in Kafkas Texten; eines der letzten versteckt sich im Beruf von K. aus dem SCHLOSS, im Landver**messer**.[39]

---

[37] Neben dem Junggesellen sind wichtige Wörter mit Doppelkonsonaten in den DU-FRAGMENTEN: „Treppe“ (cf. bspw. Abb. 3 / Tb 113 / 4°OX2 19), „Vergessen“ (cf. Tb 118 / 4°OX2 31), „Abflussrinne“, „~~Tronsessel~~“, „Lippen“ (cf. Tb 117 / 4°OX2 27f. // Tb 129f. / 4°OX2 56). Auf einige der Wörter wurde schon, auf andere wird noch eingegangen.

[38] Cf. NIETZSCHE, Friedrich: ALSO SPRACH ZARATHUSTRA, in: Ders.: Kritische Studienausgabe (hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Bd. 4. München 1999. S. 197ff. (Vom Gesicht und Räthsel), insb. S. 200.

[39] Eine der wohl eindrucksvollsten Stellen zum Messer in Kafkas Texten befindet sich in DER VERSCHOLLENE. Dort versucht **K**arl verzweifelt eine **T**ür mit zwei Me**ss**ern zu öffnen, um nach unten auf die Straße zu gelangen, wo einer der **K**andidaten, die Richt**e**r werden wollen, womöglich einem Anschlag zum Opfer gefallen ist: „Und blindlings ergriff Karl zwei Messer und bohrte sie zwischen die Türflügel, eines oben, eines unten, um zwei voneinander entfernte Angriffspunkte zu erhalten. Kaum hatte er an den Messern gezogen, brachen natürlich die Klingen

Im Gegensatz zur REIHE ER ist das methodische Problem der DU-FRAGMENTE weniger die Methode selbst als die Unfähigkeit sie anzuwenden. In der REIHE ER wendet sie sich stets gegen sich, in den DU-FRAGMENTEN wendet sie sich überhaupt noch nicht. Sie bleibt anvisierend anvisiert „ausserhalb des Gesetzes" (cf. Abb. 2 / Tb 119 / 4°OX2 32), verharrt vor der Treppe, starr und regungslos; der Jun**gg**ese**ll**e, dem das momentane Glück(en) der Methode eingeschrieben ist, setzt keinen Fuß auf die **T**re**pp**e, den glücksträchtigen Weg zum T-Gesetz, geschweige denn in die Zimmertür, um sie halb offen zu halten (cf. REIHE ER, Tb App. 397). Den frühen Texten schreibt sich die Angst vor dem Gesetz als Angst vor der Gesellschaft ein – und umgekehrt: Die Begegnung mit der Gesellschaft hätte gesetzgebende Bedeutung ebenso wie die Begegnung mit dem Gesetz zugleich eine Begegnung mit der Gesellschaft wäre. Wenn er wirklich wollte, könnte der Junggeselle über seinen Schatten springen; er könnte dem Gesetz begegnen, sich in die Tür stellen und wäre trotzdem noch außerhalb. Selbst der Holzbock in der eigentümlichen Wohnungstür bleibt streng genommen außerhalb, denn wäre er tatsächlich und ausschließlich innerhalb der Tür, so könnte er nicht zwischen ihr und dem Schloss stehen, um sie halb offen zu halten (cf. ebd.). Wie der Holzbock *in* der Tür steht und doch außerhalb, so steht das Individuum, die Literatur, (nicht) in der Gesellschaft.

Trotz der Scheu vor der feiernden Gesellschaft, trotz der Unfähigkeit, zurück ins Zimmer zu gehen, gibt es in der Novelle momentane Begegnungen von Literatur und Gesellschaft; sie oszillieren zwischen methodischer Willkür – das heißt: einer engstirnigen Insistenz auf dem charakteristischen Knacken – und einer unwillkürlich anmutenden Überraschung. Es sind Begegnungen mit und an der „**St**irn", dem Knackpunkt zwischen Zentrum und Umkreis, zwischen Zimmer und Welt. Wo es knackt, da wird gespiegelt:

> Mein Bekannter strich mit einem Tuche aus Battist über die Stirn.[40] „Bitte" sagte er „l~~i~~egen sie mir ihre Hand ein wenig auf die Stirn. Ich bitte sie" Als ich es nicht gleich that, faltete er seine Hände. Als ob unsere Sorge alles verdunkelt hätte, saßen wir oben auf dem Berg,

---

entzwei. Er hatte nichts anderes wollen, die Stümpfe, die er nun fester einbohren konnte, würden desto besser halten" (DER VERSCHOLLENE 336).

[40] Auf die Verschlingung von *Du* und Gesetz in den Buchstaben „T" und „B", im „**T**uche aus **Batt**ist" (BeK 217), wird in Kapitel 4.2 noch eingegangen. Des Weiteren sei auf einige weitere Stellen zur „Stirn" hingewiesen: BeK 25, 34 / GzU 25, 39, 97, 99.

> wie in einem kleinen Zimmer [...] wir konnten uns nicht weit von einander entfernen, denn die Wände waren förmlich und fest gezogen. (BeK 217)

Nicht nur lautlich ist die **St**irn, über die ge**str**ichen wird, als der Ort, an dem sich in Kafkas Texten Literatur und Gesellschaft begegnen, dem **St**ocken verwandt. Stets haben die Begegnungen etwas Momentanes, Stockendes; Glück kommt hinzu, wenn dem Verfahren als Methode neben dem Stocken auch noch eine Bewegung eingeschrieben ist, eine Bewegung gleichwohl, die oftmals ein stolperndes Doppelstocken, ein „**st**ehender **St**urmlauf [alle Hervorhebungen, auch die folgenden, von mir, M.K.]“ (cf. Tb 259f. / Tb 887) ist.[41] Die Bewegung ist meist weniger flüssig als verflüssigend, wie die gestrichene Umschreibung des Junggesellen, der sich zum Erfrieren hingelegt hat, offenbart; die Bewegung resultiert dort aus der „Biegsamkeit der Eiszapfen im Sonnenlicht“ (cf. Tb 115 / 4°OX2 24).[42]

Das Glück des Junggesellen ist ein Glück, das sich ob der Angst nicht zu entwickeln vermag. Unentwickelt liegt es nicht nur auf der „Tre**pp**e“, sondern ebenso draußen auf der „Ga**ss**e “ (cf. Abb. 3 / Tb 113 / 4°OX2 19) wie drinnen im „Zi**mm**er“ (Tb 116 / 4°OX2 27):

> [...] ob ich hier in der Abflussri**nn**e liege und das Regenwa**ss**er **st**aue oder oben ~~bei der Musik in einem Tronsessel unter dem Luster sitze, wenn es~~ mit den gleichen Li**pp**en Champagner trinke mir macht das keinen Unterschied. (cf. Tb 117/4°OX2 28)

Unerfülltes Glück: Kein Fuß, der, in die Tür gesetzt, schon „verwandelt“ wäre, „ehe ich den andern nachziehe“ (cf. Tb 117f. / 4°OX2 28f.). Die Situation vor der Treppe wird, stetig wiederkehrend, erst in späteren Texten entwickelt. Die Konstellation, die in den DU-FRAGMENTEN“ zuweilen überdeutlich umrissen wird, bleibt erhalten: Einerseits von der Gesellschaft ausgeschlossen, ist die Literatur, das Individuum, ein Teil von ihr, der ausgeschlossene, der Abfall auf der Straße (cf. Kapitel 1.2), der Schutt nicht nur in den Ruinen des kleinen Ruinenbewohners, sondern auch in der Novelle, der unvollendeten Baustelle:

---

[41] Die intrikate Verbindung von Stocken und Bewegung wird an der doppelten Benennung von „Josefinens Pfeifen“ deutlich: „[S]ie [Josefine, M.K.] nennt es perlend, wir nennen es stockend“ (cf. NSF II 668). Die eigentümliche Kunst der Mäusefrau wird in Kapitel 5.1 noch genauer untersucht werden.

[42] Wegen des starr gewordenen Wassers, aus dem er besteht, wurde der Eiszapfen zuweilen auch „Stock“ genannt (cf. Grimm 19/48).

> Sollte ich nicht vielmehr mit Recht trotzig klagen dürfen, dass ich als Schatten ohne rechte Grenzen die Häuser entlang hüpfe, manchmal in den Scheiben der Auslagsfenster verschwindend. [...] Warum ist alles so schlecht gebaut, das bisweilen hohe Häuser einstürzen, ohne dass man einen äussern Grund finden könnte. Ich klettere dann über die Schutthaufen und frage jeden, dem ich begegne: „Wie konnte das nur geschehn! In unserer Stadt – ein neues Haus – das wievielte ist es heute schon! – bedenken Sie doch"
>
> (GzU 91ff.)

Dreimal wird beim anvisierten Gang die Treppe hinauf das Gehen gestrichen und in ein Steigen korrigiert (cf. 4°OX1 77 / 4°OX2 43 / BeK 41). Die Korrekturen weisen auf die gestufte Struktur hin, die der Situation vor der Treppe zugrunde liegt, die vor ihr liegt wie die Treppe selbst. Die Gesellschaft als Zimmer und Welt übergreifende ist bei Kafka hierarchisch strukturiert; da gibt es Menschen in der Abflussrinne und an Champagnergläsern nippende oben im Zimmer; da gibt es Richter und Beamte und Angeklagte und natürlich Schloss- und Dorfbewohner.[43]

Bereits nach wenigen DU-FRAGMENTEN zeigt sich, dass es keine einfache Lösung für die Situation vor der Treppe geben wird. Um das *Du*, bzw. um überhaupt etwas nach oben zu bekommen, verfolgen die DU-FRAGMENTE eine Strategie, die an die glücksträchtige Identifikation von *ich* und *Du* aus der Novelle anschließt. Die Möglichkeit der Gleichsetzung wird umspielt in den zahlreichen, kurzen DU-FRAGMENTEN, in denen sich das *ich* verbotenerweise – es ist „nicht recht" (Tb 120 / 4°OX2 35) – mit dem *Du* vergleicht. Der Unterschied entspringt und vergeht an der Frage, wie lange *ich* und *Du* schon in der Stadt sind. Während das *ich* schon 20 Jahre in Prag ist, sind es beim *Du* fünf Monate; fünf Monate, die dem *Du* wie ein Tag vorkamen (cf. Tb 120 / 4°OX2 35). Womöglich hatte die Zeit keine Ausdehnung, weil sich in den fünf Monaten mit dem *Du* als Junggesellen vergeblich um die Fortsetzung der Novelle bemüht wurde; vermutlich

[43] Der Umfang und die Konzeption dieser Arbeit lassen es nicht zu, den sich hier aufdrängenden Fragen weiter nachzugehen: Inwiefern sind Kafkas Texte der gesellschaftlichen Situation Anfang des 20. Jahrhunderts verhaftet? Inwiefern weisen sie über diese hinaus? Eine Antwort dürfte nicht stehen bleiben bei einer Überblendung von bürgerlicher oder kapitalistischer Gesellschaft einerseits und Gesellschaft in einem allgemeineren Sinne andererseits; sie müsste fortschreiten zu einer immer wieder neu anzugehenden ebenso differenzierten wie differenzierenden Untersuchung der Grundstrukturen des Kapitalismus.

hat es über fünf Monate hinweg keinen Linearität und Differenzierbarkeit begründenden Fortschritt gegeben.[44]

Der ansatzweise versagte, verurteilte Vergleich wirbelt *ich* und *Du* durcheinander; im Strudel des Begehrens, im Strudel begehrter und versagter Identifikation von *ich* und *Du*, werden beide zunehmend ununterscheidbar. So scheint in einem Abschnitt nicht das *Du*, sondern das *ich* erst fünf Monate in der Stadt zu sein; sich dieser Unstimmigkeit langsam bewusst werdend, verfällt das *ich* in ein Selbstgespräch. Ob hier tatsächlich das *ich* spricht, ob es tatsächlich ein Selbstgespräch ist, bleibt unentschieden.

> „Fünf Monate“ sagte ich so vorsichtig, dass ich nachher noch den Mund offen behielt. Ja, fünf Monate. Das war richtig. Ich liess das Tor (Tb 123/4°OX2 40)

Sich und die Unterschiede zum *Du* auflösend, beschwört das *ich* eine Apotheose, die zugleich eine Apotheose der Novelle wäre.

> Ich bin ja nahe daran. Schon schien sich mein schützendes Wesen hier in der Stadt aufzulösen, ich war schön in den ersten Tagen denn diese Auflösung geschieht als eine Apotheose, wo alles was uns am Leben erhält uns entfliegt, aber noch im Entfliegen uns mit seinem menschlichen Licht zum letztenmal bestrahlt. (Tb 125/4°OX2 44)

Das Entfliegende ist die Gesellschaft, die „giftige Welt“, der „Grund“ von *ich* und *Du*, der den Junggesellen zum Hinlegen animierte (cf. Tb 114f. / 4°OX2 23f.). Das *ich* hofft der Gesellschaft zu begegnen, indem es sich seines gesellschaftlichen Grundes entledigt, bzw. indem es sich jenes Gesellschaftlichen entledigt, das ihn beengt und in seiner Entwicklung hemmt; die Entwicklung in der Entledigung verbirgt sich in der letztmaligen, literaturträchtigen Bestrahlung. Die das *ich* auflösende Begegnung von *ich* und *Du* als eine erste und letzte Begegnung von Literatur und Gesellschaft findet im Wasser statt, in fließendem oder zu Schnee abgekühltem Text. Der Junggeselle als ertrunkene (oder erfrierende) Leiche stößt an einen „müden Schwimmer“, das *ich*, und zieht ihn hinunter ins Wasser, in den Text, zum erlösenden, Literatur nach sich ziehenden Ertrinken. Entfliegend bestrahlt das Leben das *ich* und erscheint als dessen gesellschaftlicher Grund, als ein fremdvertrautes Knasten im Individuum. Begegnung und Loslösung

[44] Dafür spricht auch folgende gestrichene Überlegung des *ich*: „Fünf Monate hatte ich daran gearbeitet, diese Einladung [in die Gesellschaft, M.K.] zu bekommen“ (Tb 129 / 4°OX2 52).

von Literatur und Gesellschaft geschehen in einem Wort, das zur Beschreibung des *ich* gefunden und verworfen wird: „~~Holzstück~~“

> [...] so kann man bei seinem Benehmen an die Leiche eines Ertrunkenen denken, die durch irgend eine Strömung an die Oberfläche getrieben an einen ~~Holzstück~~ müden Schwimmer stösst, die Hände ~~darauf~~ an ihn legt und sich festhalten möchte. Die Leiche wird nicht lebendig ja nicht einmal geborgen werden, aber ~~das Holzstück~~ den Mann kann sie hinunterziehn (Tb 126/4°OX2 47)

Die Verdinglichung des Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft kommt zum Vorschein, um zu verschwinden, um durchgestrichen zu werden. Für einen Moment scheint das *ich* nur eine Figur in irgendeiner Erzählung zu sein. Gelingt dies Unterfangen, das Hinunterziehn? Was folgt, macht nicht unbedingt Hoffnung:

> [...] hinunterziehn
> An mich also darfst Du jetzt nicht denken. Es ist angenehm, ich weiss es, in einer fremden Stadt sich einem Mann, den man für erfahren hält, ein für alle Mal gleichzusetzen
> An mich also darfst Du jetzt nicht denken.
> 10 Uhr 15. November 1910 Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde in meine Novelle hineinspreingen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte. (Tb 126/4°OX2 47)

Die Auflösung mit verheißener Apotheose bleibt unausgeführtes Programm, stößt sich ihre im Bilden begriffene Stirn mehrmals an den inneren Grenzverläufen der DU-FRAGMENTE, den Trennstrichen. Die zaghaften Versuche suchen verzweifelt Hilfe außerhalb des Zusammenhangs der DU-FRAGMENTE. Äußerlich macht sich die Flucht am Wechsel der Schreibgeräte bemerkbar. Zum ersten Mal seit langer Zeit gibt es wieder eine Eintragung mit Tinte. Wie ein Feldherr vor der großen Schlacht gegen sich selbst, so schwört sich das autobiographisch angehauchte *ich* auf seine Selbstverstümmelung ein. Das Gewaltpotential wird im Sprung deutlich, der fast eine Sprengung geworden wäre. Über die Grenze, über den Trennstrich hinaus kommt das *ich* in den DU-FRAGMENTEN allerdings stets zurück zum Altbekannten; es ist ja wirklich zum Abbrechen und Durchstreichen, das ewige „Du sagte ich“: „~~Du sagte~~“ (cf. 4°OX2 55).

In den letzten DU-FRAGMENTEN flüchtet und verkapselt sich die Hoffnung im „noch“; dort, am Rande der Aufgabe, wo jedes Gefühl zu einer diffusen Ahnung wird, erscheint auffallend häufig dies unscheinbare, ein Verschwinden kündende Wort; zwischen den Zeilen

schallt der Ruf: „Möge das *ich*, wenn es denn schon kein *Du* werden kann, doch zumindest ein *noch* werden! Möge der Betrug gelingen!“

> Bei seinem Anblick ~~fühlte~~ ahnte ich die Anstrengungen nach, die er um meinetwillen auf sich genommen hatte~~n~~ und von dem
>
> Bei seinem Anblick
>
> Ich ahnte bei seinem Anblick die Anstrengungen die er um meinetwillen auf sich genommen hatte und die ihm jetzt trotzdem er mit seinen Kräften zuende war vielleicht nur weil er müde war diese Sicherheit gaben. Hätte nicht noch eine kleine Anspannung genügt und der Betrug wäre gelungen, gelang vielleicht noch jetzt. Wehrte ich mich denn? Ich stand zwar hartnäckig hier vor dem Haus, aber ebenso hartnäckig gieng ?i?ch nicht zögerte ich hinaufzugehen. Wartete ich bis die Gäste kommen würden, mit Gesang mich zu holen?
>
> (cf. Tb 36/4°Ox1 77)

Eigentlich münden die DU-FRAGMENTE in dieser letzten Frage. Wie es sich für sie gehört, bleibt der Abschluss nicht ohne Wiederholung. In einem letzten Kraftakt wird das eben zitierte vorletzte „DU“-FRAGMENT zwei Seiten später fast wortwörtlich wiederholt. Alle Verbesserungen werden klaglos übernommen, keine neuen kommen hinzu, allein, zwei Worte sind gestrichen – ersatzlos; zwei gestrichene Worte verstümmeln den Satz und stehen da als Kapitulationserklärung: „~~Ich ahnte~~ [...]“ (cf. Tb 38 / 4°Ox1 81).[45]

Ins lang gestreckte Scheitern der DU-FRAGMENTE hinein – die letzten Fragmente wurden nach wochenlanger Pause im Herbst 1911 niedergeschrieben – schiebt sich die Fortsetzung und Beendigung von

---

[45] Parallel zur versuchten Auflösung des *ich* in den DU-FRAGMENTEN wird, wie im ersten Teil dieses Kapitels skizziert, an der Apotheose des *ich* im Tagebuch, die zugleich eine Apotheose des Tagebuchs ist, gearbeitet. Im Tagebuch gibt es zumindest andeutungsweise eine Apotheose, die das *ich* einer Begegnung mit Gesetz und Gesellschaft näher bringt. Davon zeugt eine detaillierte Beschreibung von Kafkas Schreibtisch, die auf den Ersten Weihnachtstag des Jahres 1910 datiert ist (cf. Tb 137ff. / 4°Ox2 72ff.). Dieser frühe, facettenreiche Kristallisationspunkt des Verfahrens an seiner Grenze, an der Grenze zum *ich*, muss hier unbeleuchtet bleiben, um den Umfang und die Konzeption der Arbeit nicht zu gefährden. In einer anderen Arbeit wäre nach einer eingehenden Untersuchung aller Bestandteile und räumlichen Zuordnungen die Frage zu klären, ob und inwiefern der letzte Satz der Aufzeichnung über den Schreibtisch, das „Das bin ich also.“ (Tb 139 / 4°Ox2 76), eine Identifikation von *ich* und Schreibtisch meinen könnte. Davon ausgehend wäre zu fragen, inwiefern eine bestimmte Form der Verdinglichung, die in der Literatur auch als *Verfigürlichung* erscheinen kann, konstitutiv zum *ich* gehört.

UNGLÜCKLICHSEIN.[46] Die neu auftretende *Du*-Figur ist zwar kein Junggeselle, kein Beter und kein Betrunkener, weist aber über die DU-FRAGMENTE, über GzU und über die BeK hinaus und zurück in die nicht überlieferte Vorgeschichte der Novelle. So lässt sich UNGLÜCKLICHSEIN lesen, als würde dort nacherzählt werden, wie jene lose, „neue[r]" (cf. BeK 9) Bekanntschaft geknüpft wird, aufgrund derer das *Du* am Anfang der Novelle zum Tisch stürmt, um dem *ich* von seiner Geliebten zu erzählen. Jedenfalls ist es schwer vorstellbar, dass die Bekanntschaft auf viel mehr gründet als so einem Gespräch.

Das *Du* auf der Treppe ist noch kein Bekannter, hat weniger Gesicht noch als der Bekannte aus der Novelle. Gleich dem Gespenst: Fast konturlos, umrissen als halbherzige Spiegelung des ebenfalls unscheinbaren *ich*, kommt das *Du* nicht wirklich an in der Literatur, bleibt befangen in den *lumpigen* Zusammenhängen eines *ich*, das bis 1912 noch nichts Halbes und nichts Ganzes ist. Nichts Halbes und nichts Ganzes ist das *ich* jedoch womöglich schon mehr als irgendein Lump, als lediglich *noch nicht* Literatur; das *ich* in UNGLÜCKLICHSEIN ist stockendes Verfahren fast, ist Stück- im Stockwerk. Im Übergang hausen beide, *ich* und *Du*, im Übergehenden, „im gleichen ~~Lump~~ Stockwerk"[47] (cf. Tb 88 / 4°OX2 16). Das Stocken des Verfahrens,

[46] Das Scheitern der DU-FRAGMENTE verführt Kafka zu einer zeitweiligen Abwendung vom *Du*, verführt ihn zu einer BETRACHTUNG, die er wahrscheinlich Ende 1911 Anfang 1912 verfasst hat. Es handelt sich um die ENTLARVUNG EINES BAUERNFÄNGERS. Dort wiederholt sich die Situation vor der Treppe mit dem Unterschied, dass sich das *ich* nach der denunziatorischen Entlarvung des *Du* schnurstracks die Treppe hinaufbegibt. Diese vermeintliche Lösung der Situation bleibt allerdings ähnlich schal wie die letzten DU-FRAGMENTE, scheint nicht viel mehr zu sein als ein hysterischer Reflex auf die versagte Begleitung des *Du*. Die Erzählung endet vor einer Begegnung mit der Gesellschaft; ohne die möglichen Konflikte nur eines Blickes zu würdigen, sieht er durch die Gesellschaft hindurch: „Ich sah sie alle der Reihe nach an, während man mir den Mantel abnahm und die Stiefel abstaubte. Aufatmend und langgestreckt betrat ich dann den Saal" (DzL 17). Gerade diese BETRACHTUNG zeigt, dass ein erarbeitetes Scheitern, ein Abbruch vor dem ergaukelten Ende oder ein gestrichener Text für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung zuweilen interessanter sein kann als ein erzwungener Erfolg, die letzte Druckfassung eines im Affekt beendeten Konflikts.

[47] Roland Reuß deutet diesen „Lump" an der falschen Stelle als Abschreibefehler, da der „Lump" ungefähr eine Zeile später an der richtigen Stelle erscheint (cf. FKH3 15). Mir scheint eine Unterbrechung der Erzählung wahrscheinlicher als ein alternatives Ende, daher mag ich auch nicht so recht an eine manuelle Übertragung glauben; eine vorhergehende Übertragung auszuschließen, scheint mir in-

wenn es denn glückt, mündet insbesondere im PROCESS und im VERSCHOLLENEN immer wieder in irgendeinem der vielen „Stockwerke“.[48] Dort finden „Stocken“ und „Werk“ in einem Wort zusammen, werden Werk und Stückwerk eins.[49]

„Auf der Treppe“ (DzL 38 / 4°OX2 16) begegnen sich die Mieter aus dem gleichen Stockwerk und führen ihr Treppengespräch erst innerhalb und dann außerhalb vom 4°OX2. Am Ende von UNGLÜCKLICHSEIN, nicht mehr im 4°OX2, gibt es unverhofft noch einen Wink, eine Perspektive für das früh verfahrene Verfahren. Das *Du* erwägt die Möglichkeit, ob es sich bei dem Gespenst um ein weibliches handeln könnte (cf. DzL 39). Mit einem Mal ist aus dem in *ich*-Zusammenhängen verstrickten Gespenst ein *Du* geworden, ein Fluchtpunkt des Begehrens, der außerhalb des vom *ich* umgrenzten Distrikts liegt. Neben oder hinter den von uns bearbeiteten *Du*-Figuren gibt es welche, die für das Verfahren als Verirren von weitaus größerer Bedeutung sind als der Junggeselle:[50] Die Hausfrau, das

---

des grundsätzlich schwierig. Sollten tatsächlich eine Übertragung und ein Abschreibefehler vorliegen, dann könnte es natürlich immer noch ein freudscher *Übertragungsfehler* gewesen sein, mit dem das Verdrängte an die Oberfläche gespült wurde.

[48] Geglückt sind die gut durchlüfteten Stockwerke, die durch einen Holzbock in der eigentümlichen Wohnungstür regelmäßige Luftzufuhr garantieren (cf. Kapitel 2.2 / REIHE ER, Tb App. 397). Ansonsten könnte sich der Stock, die ungesunde Feuchtigkeit in einem Gebäude, ausbreiten und das Werk verderben. Ursprünglich rührt der Stock im Gebäude wohl vom Balkenwerk her, das Stock ansetzt, „*wenn es durch dauernden luftabschlusz an seiner ‚arbeit‘ (wie der zimmermann sagt) gehindert wird*“ (cf. Grimm 19/48).

[49] Im letzten Kapitel vom PROCESS beispielsweise fallen einige der letzten, fragenden Blicke von Josef K. auf „das letzte Stockwerk des an den Steinbruch grenzenden Hauses“ (cf. FKA DER PROCESS Ende 23).

[50] Die größere Bedeutung steht – jedenfalls an der Textoberfläche – außer Frage. Es gibt da allerdings einige Junggesellen in den Texten Kafkas, die nicht – wie beispielsweise in der Erzählung DAS UNGLÜCK DES JUNGGESELLEN (DzL 21f.) – verkappte *ich*-Figuren sind, sondern die als *Du*-Figuren die Vorteile des Junggesellendaseins genießen und trotzdem Kontakt zum Gesetz haben. Die bei weitem wichtigste Figur ist der Maler Titorelli aus dem PROCESS. Im Namen hat er genauso viele Silben wie der „Junggeselle“, führt auch das Doppel-L, das ansonsten selten ist bei für Kafka wichtigen Worten, und verfügt zudem, das macht seine Besonderheit aus, über zwei „T“, die womöglich auf seine priviligierte Beziehung zum Gericht zurückgehen. In der Episode beim Maler, wie Titorelli im Gespräch meist genannt wird, wahrscheinlich, um ihn durch die nur zweimal verwendete Abkürzung „T.“ (cf. FKA DER PROCESS Advokat Fabrikant Maler 79) nicht zu irgendeinem T, einem zum T tendierenden Türhüter beispielsweise (cf. FKA DER

Stubenmädchen (BeK 14), das „Annerl“ (BeK 34), das Mädchen beim Klavierspieler (BeK 158) oder das in der Kirche (BeK 114). Sie alle bleiben in der Novelle noch stumm, kommen nicht zusammen mit dem *ich*. Häufig scheinen die anderen *Du*-Figuren nur als Ablenkung, als Umweg auf dem Weg zum eigentlichen Zielpunkt des Begehrens, der eine Frau oder ein Mädchen ist. Die Zusammenhänge sind so einfach nicht, denn einerseits reicht das Begehren weiter als bis zum Beisammensein mit einer Frau, andererseits gibt es kein *Du*, das nicht Umweg oder Ablenkung wäre.[51]

Das Verhältnis zum *Du* soll eine mehr oder minder erfolgreiche Konfrontation mit dem Gesetz und der Gesellschaft ermöglichen. In den frühen Texten kommt es nur in Ansätzen dazu. Vor der Treppe aus der Novelle wäre der Mann vom Lande aus dem PROCESS eben noch nicht *vor* dem Gesetz, sondern davor, *vorvor* dem Gesetz. Die Parabel indes macht deutlich, dass die Konfrontation mit dem Gesetz nicht zu denken ist als zirkuläre Annäherung, die schließlich beim Gesetz ankommt als dem Mittelpunkt des Zirkels.[52] Eruptiv ist die Begegnung mit ihm, fest verortet und doch ganz woanders im *déjà vu*.[53] Was wiederkehrt, ist der unwiderrufliche, aber ablenkbare Bezug zum Gesetz und zur Gesellschaft noch in der Abkehr von ihnen.

PROCESS Im Dom 47ff.), zu degradieren, wird nicht nur deutlich, inwiefern das Stocken und die Wiederholung, die immergleichen Heidebilder, zum Verfahren gehören (cf. FKA DER PROCESS Advokat Fabrikant Maler 115f.); mit seinen hoch interessanten Richterporträts (cf. ebd., S. 79ff.) und seinen oft zitierten Erläuterungen zu den drei möglichen Formen der „Befreiung“ (cf. ebd., S. 95ff.) werden Einblicke in das Innere des Verfahrens gegeben, die getrost als *Einblicke in das Gesetz des Verfahrens* bezeichnet werden könnten. Der Reichtum dieser Episode, in der es auf jeden Federstrich ankommt, kann in dieser Arbeit nicht erschlossen werden, da die Erschließung den Umfang eines eigenständigen Kapitels annehmen würde.

[51] Die Ablenkung, den Umweg trägt das *Du* als Stellvertreter seiner selbst im Namen der Handschrift vom PROCESS: „D. St.“ oder „Dir Stellv.“ heißt es dort (cf. FKA DER PROCESS Kampf mit Dir Stellv.).

[52] Ebenso verhält es sich mit dem Schloss im SCHLOSS: „Die Strasse nämlich, diese Hauptstrasse des Dorfes führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloss nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher“ (SCHLOSS 21).

[53] Das *déjà vu* ist zugleich ein Schock: „diese~~sr~~ ~~Tor~~ Eingang war nur für dich bestimmt.“ (FKA DER PROCESS Im Dom 47) Hier treffen die Hörner zweier Stiere, αὐτός und νόμος, Selbst und Gesetz, aufeinander, als träfen sie sich mitten in der letzten Tür im Innersten des Gesetzes und nicht vor dem allerersten Eingang, der gerade geschlossen wird.

Paradigmatisch für das Verhältnis von weiblichem *Du* und Gesetz sind die Liebesszenen in allen drei Romanen. In jeder dieser Szenen kommt es mehr oder weniger direkt zu einer Konfrontation mit dem Gesetz. Welche Fluchtpunkte gibt es für den Konflikt? Die Bandbreite reicht von einem eigenständigen Zusammenleben, einer gesellschaftlich anerkannten Existenz nach erfolgreich ausgetragenem Konflikt mit dem Gesetz bis zum völlig perspektivlosen augenblickshaften Beisammensein. In Kafkas prosaischen Texten wird das Feld der Möglichkeiten aufgespannt zwischen dem späten Text DAS EHEPAAR (NSF II 534-541) und den zahlreichen perspektivlosen Verführungsszenen, beispielsweise der Verführung von oder vielmehr durch Leni im PROCESS (cf. FKA DER PROCESS Leni 48ff.). In Kafkas Briefen, die für das *Du* die gleiche Bedeutung haben wie das Tagebuch für das *ich*, gibt es dementsprechend neben vielen, die sich um eine mögliche gemeinsame Zukunft drehen (cf. BaF 553f.), andere, die von der Unmöglichkeit einer solchen gemeinsamen Zukunft handeln (BaF 485f).

Wie auch beim Tagebuch kann die Behandlung der Briefe in Gänze nicht im Zentrum der Arbeit stehen, gleichwohl die Briefe an Milena einen Angelpunkt in unserer Argumentation zu Kafkas Verfahren im Jahre 1920 einnehmen. Während die Briefe an Felice, selbst wenn sie sich um die Unmöglichkeit einer gemeinsamen Zukunft drehen, von einem schier unstillbaren Begehren nach der Möglichkeit geprägt sind, klammern sich die an Milena verzweifelt an die erfüllten gemeinsamen Augenblicke ohne Zukunft, richten sich ein am Rande der Unmöglichkeit von Zukunft, im „Trotzdem“ (cf. bspw. BaM 152)[54], im „Wald“ (cf. bspw. BaM 40).

Zum Konflikt mit dem (väterlichen) Gesetz durch die Beziehung zu einem weiblichen *Du* kommt es erstmals 1912; dafür steht ein Text, der immer wieder als Wendepunkt in Kafkas Schreiben angesehen wird, DAS URTEIL.[55] Dafür steht aber auch der Beginn des langjährigen Briefverkehrs mit Felice Bauer, seiner zweimaligen Verlobten.

---

[54] „Trotzdem“ ist eines der zentralen Wörter der Briefe an Milena; es wird in Kapitel $5.2_{Schluss}$ noch genauer unter die Lupe genommen. Als Vorgeschmack eine wichtige Randbemerkung: „Auf diesen Briefen war das Trotzdem wirklich nötig: ist es aber nicht auch als Wort schön? Im ‚trotz‘ stösst man zusammen, da ist noch ‚Welt‘ da, in ‚dem‘ versinkt man, dann ist nichts mehr“ (BaM 152).

[55] Nicht zuletzt Kafka selbst sah das Jahr 1912 als einen entscheidenden Wendepunkt an und DAS URTEIL war ihm Zeit seines Lebens eine seiner liebsten Arbeiten (cf. WAGENBACH, Klaus: FRANZ KAFKA (mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten). Hamburg 1989. S. 74ff.).

Am 20. September 1912 schreibt Kafka den ersten Brief an Felice Bauer, zwei Tage später, in der Nacht vom 22. auf den 23. September, schreibt er DAS URTEIL.

Mit dem Brief ist ein erster Schritt auf die unterste Treppenstufe der DU-FRAGMENTE gemacht; so wird der versagte Weg eingeschlagen, an dessen Ende das Zimmer mit der Gesellschaft darauf wartet, betreten zu werden. Auf diesem Weg ist der im URTEIL ausgestaltete Konflikt mit dem Gesetz vorgezeichnet. Der erste Brief an Felice stößt gleichsam die Tür auf zur nächsten Tür am Ende der Treppe; in deren Mitte hält sich DAS URTEIL. Die in den DU-FRAGMENTEN angedeutete Verwandlung, die der Eintritt ins Zimmer mit sich bringt,[56] lässt die Hauptfigur nicht mehr als *ich*, lässt sie als mehr als ein *ich* erscheinen; im *er*, in der Hauptfigur, hält das *ich* sich als Haltendes, als Beklemmendes, als eines, das zur Beschäftigung mit den prägenden Kräften der Vergangenheit herausfordert; dadurch wird stets der Konflikt mit dem Gesetz heraufbeschworen.

Ebenso wie bei bei der gesetzwidrigen Beziehung zu einem weiblichen *Du* ist das Heraufbeschören des Konflikts durchs *ich* nicht der Grund für die Beziehung zu *ich* und *Du*. Stattdessen geht es beim *ich* um Selbstgewissheit – welcher Art auch immer – und bei der Beziehung zum *Du* um Selbstverwirklichung, um Kräftigung des Selbst. Diesen beiden Fluchtpunkten ist viel eher die Tendenz zur Abschottung gegenüber Gesetz und Gesellschaft eigen als der Wille zum Austragen eines Konflikts. Dementsprechend finden die meisten Zusammenkünfte mit einem weiblichen *Du* im Geheimen statt, in der Küche beispielsweise (cf. FKA DER PROCESS Leni 48ff.); dementsprechend kommen bei Kafka die Außenseiterfiguren, die Gesetzlosen, die Schakale und Dohlen, dem *ich* am nächsten. Die Scheu vor dem Gesetz vermag indes nicht über die für die Literatur konstitutive Kraft des Konflikts hinweg zu täuschen. Der Moment, in dem die schamlose Zusammenkunft von *ich* und *Du* öffentlich wird, ist im SCHLOSS zugleich der Moment, in dem aus dem *ich* ein *er* wird (cf. SCHLOSS 68f. / Kapitel 2.2).

Erstmals erscheint in der Figur des Georg Bendemann das *er* in einer konsistenten literarischen Form.[57] Im URTEIL ist das *er* wohl

---

[56] „Und ~~weiss~~hast Du denn eine Ahnung, wie es mir oben gehn wird der Fuss, mit dem ich den Saal betreten w~~ü~~erde, wird ~~das weiss ich~~ schon verwandelt sein, ehe ich den andern nachziehe“ (cf. Tb 117f. / 4°Ox2 28f.).

[57] Für Maurice Blanchot und noch einige andere ist der Wechsel von *ich* zu *er*, der im URTEIL vollzogen wird, zugleich der Beginn der Literatur bei Kafka (cf.

austariert zwischen *ich* und *Du*; nicht nur hat es sich um Willen des *Du* in Konflikt mit dem Gesetz begeben, auch das *ich* bleibt lebendig; auf Tuchfühlung mit dem durch Gesellschaft und Erziehung bestimmten *ich*, mit der uneinholbaren Vergangenheit des Georg Bendemann, hält sich das *er*, wird das *er* gehalten. Als dessen Grenzen halten *ich* und *Du* das *er* zwischen sich, geben ihm Halt. In der Schwebe geglückter Literatur lassen sich *ich* und *Du* autobiographisch aufschlüsseln, ohne dabei Schaden zu nehmen. In der Aufschlüsselung der autobiographischen Hintergründe erscheint das URTEIL als sinnhaft sinnenthoben von jenen Hintergründen. Bezeichnenderweise ist das Schlüsselspiel mit den Buchstaben, das „Kafka“ und „Felice“ mit ins Spiel der Literatur bringt, doppelt überliefert: am 11. Februar 1913 im Tagebuch als dem wichtigsten Gestaltungsraum des *ich* und ein weiteres Mal knapp vier Monate später in einem Brief an Felice, in einem der vielen Zufluchtsorte des *Du* (cf. Tb 491 / BaF 394).

Mit dem *Du* wird die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gesellschaft zu einer Beziehungsfrage zwischen Figuren, zum Beispiel zwischen *ich* und *Du* oder *er* und *Du* oder zwischen Georg und Frieda oder zwischen K. und Frieda oder oder; mit dem *ich* demgegenüber wird, wie sich in den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner zeigte, die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gesellschaft zurückverwiesen in die Vergangenheit, in die von der Gesellschaft geprägte Geschichte eines Individuums. Literarische Verwandlungen dieser durchs *ich* provozierten Rückverweise lassen sich in der Frage nach der Schuld im PROCESS finden oder in der Frage nach der Berufung im SCHLOSS.

In den Texten vor dem URTEIL ist Kafkas Verfahren fast noch nicht da. Statt eines Prozesses gibt es – wie anhand der Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner gezeigt wurde – nur eine weder zum Anfang noch zum Ende findende Kaskade von Vorwürfen. Statt eines Verirrens gibt es nur ein gescheitertes Novellenprojekt. Statt einer

---

BLANCHOT, Maurice: VON KAFKA ZU KAFKA (übersetzt von Elsbeth Dangel). Frankfurt am Main 1993. S. 73 / S. 142ff.). Das ist sicherlich richtig. Allerdings wird es in dieser Arbeit nicht allein um die Beschaffenheit des *er* oder „il“ (cf. ebd. 151) gehen und damit um die Frage, wie das *er* (oder es) und die Literatur zusammenhängen, sondern um daran anschließende Fragen nach der Umgebung des *er*, nach *ich* und *Du* und deren Verhältnis zum *er*. Bei diesen Fragestellungen spielt die Gesellschaft eine wichtigere Rolle als bei Blanchot. Trotzdem könnte die hier nicht zu leistende Kontrastierung einiger Thesen unserer Arbeit mit Überlegungen Blanchots fruchtbar sein.

Methode gibt es nur hilflos sich abmühende DU-FRAGMENTE.[58] Um 1911 gibt es allein das Verfahren vor dem Verfahren, das Aufnahmeverfahren des Verfahrens, das nicht zur Entscheidung kommen will über seine eigene Aufnahme. Über einen immer wieder ersten Moment kommt das Verfahren der Aufnahme nicht hinaus. Kein Verfahren, das jenseits des Aufnahmeverfahrens liegt, wird aufgenommen; kein Moment bleibt abgesichert in einer Momentaufnahme. Zwischen alles schiebt sich immer wieder eine Neuaufnahme: Moment.Aufnahme.Verfahren: Punkt um Punkt um 1911 kein ~~Anfang~~ Ende abzusehen.

Im nächsten Kapitel wird es darum gehen, wie das *Moment.Aufnahme.Verfahren* doch noch zu einem Anfang findet, wie es *Wiederaufnahmeverfahren* wird und wie im Zuge dessen das *ich* durchs déjà vu hindurch zum *er* sich wandelt. Jener Übergang wird uns wichtige Hinweise für den Übergang von der REIHE ER im Frühjahr 1920 zu den kleinen Prosastücken im Herbst 1920 geben. Im Verlauf des *Wiederaufnahmeverfahrens* werden des Weiteren, nicht zuletzt um in Kapitel 5 die Rolle, welche die Briefe an Milena in Kafkas Verfahren spielen, besser herausarbeiten zu können, die Verhältnisse zwischen *ich*, *Du* und *er* deutlicher gemacht.

[58] Wir heben hier den bestimmenden Zug der drei besprochenen Textkonvolute hervor. Wie bereits bei der Besprechung der REIHE ER hervorgehoben wurde, lassen sich in allen Texten alle Facetten des Verfahrens finden, nicht nur eine Facette in jeweils einem Text. Dementsprechend gibt es frühe Formen aller drei Facetten in jedem der drei Textzusammenhänge.

4. Wiederaufnahmeverfahren (1916ff.)

Wiederholungen. Das Auffangen.
Das Auffinden einer Methode.

(NSF II 547)

Wie gehabt. Was überholt und längst vergangen schien – um Selbstvergewisserung kreisende, verschachtelt unentwickelte Vorwürfe, allzu flüchtige Kindsfiguren, ein kleiner Ruinenbewohner als Blockade –, kehrt 1916 wieder, als wäre nichts geschehen. Gleich dem Jäger Gracchus, der die Texte aus den Jahren 1916/17 durchgeistert, kommt auch der kleine Ruinenbewohner nicht zur Ruhe. Leidlich halten beide in Fragmenten sich, flirren ruhelos durch Kafkas Hefte jener Zeit.

Was für das Verfahren als Methode im Besonderen gilt, gilt auch für das Verfahren im Allgemeinen; es hangelt sich an Wiederkehrendem entlang. Wie einzelne Worte wiederholen sich Szenarien, Figuren und Buchstaben – merklich ein, unmerklich ein anders Mal; selbst die selten bemerkten sind bestimmt von dem diffusen Gefühl, hier wiederhole sich etwas. Was sich wiederholt, sind ebenso Elemente von der Textoberfläche wie Elemente, die aus dem Text gleichsam herausspringen „wie Lokomotiven aufs Publikum in der jüngsten, dreidimensionalen Filmtechnik“ (T.W. Adorno, AzK 256).

Jene Schockmomente treffen zumeist mitten im Brennpunkt des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft. Dort zündeln sie an verdrängten Heim- und Eigentümlichkeiten, an Residuen von Individualität, die gegenüber der Gesellschaft behauptet werden; dort verkehrt das déjà vu mit dem von Adorno diagnostizierten „So ist es“ (cf. AzK 255) und so ist es denn dort,

> [...] wie wenn jemand mit der Rute, die keinen Schmerz verursachen soll, nur zur Warnung berührt wird, er aber nimmt das Flechtwerk auseinander, zieht die einzelnen Rutenspitzen in sich und beginnt nach eigenem Plan sein Inneres zu stechen und zu kratzen, während die fremde Hand noch immer ruhig den Rutengriff hält.
>
> (NSF II 10)

Die zündelnden Funken heben Distanzen auf, zum Beispiel jene zwischen Text und Leser (cf. AzK 256). Unentscheidbar ist, ob das Zündeln eher vom Text, der fremden, den Rutengriff haltenden Hand, oder vom Lesenden, von seinem inkarnierten schlechten Gewissen, herrührt. So ist es,

> [...] dass ich die Verurteilung, die meine Eigentümlichkeit des langen Lesens erfahren hätte, nun mit eigenen Mitteln auf die verborgen gehaltene Eigentümlichkeit der Pflichtversäumnis weiterführte und dadurch zu dem niederdrückendsten Ergebnis kam.
> (NSF II 10)

Über den Weg oder Umweg von einer offenbarten Eigentümlichkeit zu einer anderen verborgen gehaltenen kommt das *ich* dazu, „nach eigenem Plan sein Inneres zu stechen und zu kratzen." (ebd.) Jenes Stechen und Kratzen macht den kummervollen Rest des Individuums bei Kafka aus. Die Individualität gründende Selbstbehauptung wird schlicht zur das Individuum untergrabenden Selbstbedrohung. Im Konflikt mit dem Gesetz gewinnt kein Selbst Bewusstsein. Hoffnung macht der eigentümliche Geiz nicht, der sich äußert als Bewegung der Hand hin zum Geld auf dem Tisch. Für die das Geld zusammenscharrende Hand

> gibt es keine Erlösung durch Wort oder Reue, entweder muss die Tat, also die Hand vernichtet werden oder man muss sich im Geiz
> (NSF II 13)

...einrichten? Von einer Einrichtung erfahren wir nichts, denn der Text bricht ab.[1] Hoffnung wäre indes das Letzte, was von einer solchen Einrichtung zu erwarten wäre. Widersinnig reibt sich das Individuum bei Kafka zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen sich, dem Individuum, und der Gesellschaft auf. Vom Schluss her liest sich der Titel des Textes, aus dem wir zitierten, wie eine Warnung:

> Jeder Mensch ist eigentümlich (NSF II 7)

[1] Die beiden noch folgenden Eintragungen auf der Seite lassen sich lesen als ein erster Kommentar – weitere werden folgen – zur Untersuchung der offenbaren und verborgenen Eigentümlichkeiten sowie zum Abbruch der Untersuchung: „Der tiefe Brunnen [das *ich*, M.K.]. Jahrelang braucht der Eimer um heraufzukommen und im Augenblick stürzt er hinab, schneller als dass Du Dich hinabbeugen könntest; noch glaubst Du ihn in den Händen zu halten und schon hörst Du den Aufschlag in der Tiefe, hörst nicht einmal ihn" [kein letztes Wort gibt es in JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH, sondern nur Abbruch mitten im Satz, M.K.] / „Am siebenten Tag ruht er; da füllen wir die Erde" oder den verbleibenden Raum auf der unteren Hälfte der Seite (cf. NSF II 15).

4.1 Eigentümliches vom Kübelreiter ~~Haberkamm~~

> Das Brot hatte eine walzenartige Form und in jedem Essen steckte ein langes Messer. Zu diesem Essen wurde eine schwarze Flüssigkeit gereicht, die im Hals brannte. [...] An Nebentischen sassen Arbeiter in kalkbespritzten Blusen und alle tranken die gleiche Flüssigkeit.
>
> (DER VERSCHOLLENE 147)

Wie die Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner kreisen die Überlegungen in JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH um das unmögliche Projekt der Selbstvergewisserung, formieren Vorwürfe,[2] die nicht gehalten werden,[3] und kommen schlussendlich zu keinem Schluss. In der Bedeutung changierend zwischen einem charakteristischen, typischen Merkmal und einer merkwürdigen, sonderbaren Eigenart, fungiert die Eigentümlichkeit bei Kafka als Statthalter der Singularität. Hierfür steht vor allem der Apparat aus der STRAFKOLONIE, der bereits im ersten Satz als ein „eigentümlicher Apparat" identifiziert wird (DzL 203). Hierfür steht aber auch das „eigentümliche[s] Tier" aus EINE KREUZUNG (cf. NSF I 372), auf das wir später noch zu sprechen kommen, oder der Landvermesser aus dem SCHLOSS mit seinem ausgesprochen eigentümlichen Beharren darauf, mit Klamm sprechen zu wollen.[4] Nicht zuletzt steht hierfür das Pfeifen in Kafkas späten Texten.[5] Im URTEIL deutet sich die Eigentümlichkeit bereits als eine der „Eigentümlichkeiten" des für die Erzählung so wichtigen Freundes an (DzL 54), sein eigentümliches Mittlerdasein zwischen Sohn und Vater, zwischen Individuum und Gesetz.

Die Eigentümlichkeit, das Wort der Singularität in Kafkas Texten, ist nicht zu denken, ohne ihr eigentümliches Verhältnis zur Literatur –

---

[2] „Soweit ich es erfahren habe, arbeitete man sowohl in der Schule als auch zuhause darauf hin die Eigentümlichkeit zu verwischen" (NSF II 7).

[3] In einer späteren Randbemerkung auf einer der freigelassenen rechten Seiten heißt es: „Notwendigkeit der Fehler meiner Erziehung, ich wüsste es nicht anders zu machen" (NSF II 8).

[4] „‚Sie sind eigentümlich, Herr Landvermesser', sagte die Wirtin [...], ‚Sie verlangen Unmögliches.'" (SCHLOSS 78).

[5] „Alle pfeifen wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir pfeifen, ohne darauf zu achten, ja ohne es zu merken, und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das Pfeifen zu unsern Eigentümlichkeiten gehört" (aus: JOSEFINE, DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE, DZL 352).

sei es die Kunst der Mäuse (cf. DzL 352), das vom Landvermesser verlangte Unmögliche (cf. SCHLOSS 78)[6] oder natürlich der oft besprochenen Schreib- und Folterapparat aus der Strafkolonie (cf. DzL 210ff.). Als wäre die Eigentümlichkeit Kafkas Texten in den Rücken geritzt worden, so scheint sie ihnen eingeschrieben. Mehr als eigentümlich, eigentümlich eigentümlich, sind Kafkas Texte eigentümlich und unheimlich, kafkaesk. Im Kafkaesken treffen sich Eigentümlichkeit und déjà vu, lassen das Individuum als Fremdvertrautes wiederkehren und mit ihm die Literatur; vertraut sind sie, insofern bestimmte Figuren, Szenarien und Formulierungen wiederholt werden, die wiederum auf bestimmte Figuren, Szenarien und Formulierungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit zurückweisen; fremd, insofern die wiederholten Figuren, Szenarien und Formulierungen, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, doppelt durchs déjà vu gebrochen sind: Einmal durch die bereits in Kapitel 1.1 untersuchte, grundlegende Erschütterung des Verhältnisses von Text und Leser; ein weiteres, grundlegenderes Mal durch die interne Gebrochenheit eben jener Figuren, Szenarien und Wiederholungen. Sind nicht beispielsweise die Anfänge vom PROZESS oder von der VERWANDLUNG, die unvermittelte Verwandlung in einen Käfer oder die überraschende Verhaftung, eindrückliche Beispiele für das Fremdvertraute des Wiederholten?

Angesichts der inneren Verwobenheit von Literatur, Individuum und Eigentümlichkeit in Kafkas Texten nimmt es nicht wunder, dass die Eigentümlichkeit, um die es anfangs in JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH geht, die Eigentümlichkeit des langen Lesens ist, der überaus packende Pakt mit der Literatur gegen die Bedenken der Eltern. Diese Bedenken konnte er zwar

> [...] ausdrücklich nicht widerlegen, aber eigentlich nur deshalb nicht, weil das alles nicht einmal an die Grenze des Nachdenkenswerten herankam. Denn alles war unendlich oder verlief ins Unbestimmte, dass es dem Unendlichen gleichzusetzen war, die Zeit war unendlich, es konnte also nicht zu spät sein, mein Augenlicht war unendlich, ich konnte es nicht verderben, sogar die Nacht war unendlich, es war also keine Sorge wegen des Frühaufstehns nötig und Bücher unterschied ich nicht nach Dummheit und Klugheit,

[6] Die Verbindung zwischen Unmöglichkeit und Literatur zieht Kafka selbst in einem Brief an Felice: „In meinem Haus schlage ich mich mit Unmöglichkeiten herum, die ich an einem Tage mache, um sie am andern Tag mit noch zehnmal grösserer Kraft als mit der sie gemacht wurden, durchzustreichen“ (14. Dez. 1916, BaF 746f.).

> sondern danach, ob sie mich packten oder nicht und dieses packte mich. (NSF II 7f.)

Es geht dabei nicht nur ums Lesen, sondern auch um das bereits zitierte Stechen und Kratzen (cf. NSF II 10) – wir erinnern uns an den eigentümlichen Apparat aus der Strafkolonie (cf. DzL 203) – oder schlicht ums Wirken wie es bereits im ersten Satz im Verbund mit der besonders fürs SCHLOSS so wichtigen Frage der Berufung festgehalten wurde:

> Jeder Mensch ist eigentümlich und kraft seiner Eigentümlichkeit berufen zu wirken, er muss aber an seiner Eigentümlichkeit Geschmack finden. (NSF II 7)

Des Öfteren schmeckt die Eigentümlichkeit nicht, wirkt sogar fast abstoßend. Dafür stehen nicht zuletzt die weiteren Aufzeichnungen in dem kleinen, blauen Schulheft. Kafka ließ beim Schreiben von JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH jeweils die rechten Seiten frei, um später noch Randbemerkungen einfügen zu können – eine für Kafka äußerst ungewöhnliche Praxis. Wie sich an den weiteren Eintragungen zeigt, hat er das Heft und damit auch den Text JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH mehrmals wieder vorgenommen. Diese diskontinuierliche Arbeit im Heft hat auch Jost Schillemeit, der Herausgeber des betreffenden Bandes von der KKA, einige Mühen bereitet und ihn zu eindeutigen Fehlern verleitet. So nimmt er eine Eintragung auf einer der freigelassenen Seiten, die sehr wahrscheinlich aus der Zürauer Zeit (1917/18) stammt, um für die folgenden Eintragungen einen terminus post quem festzulegen; die Möglichkeit, dass er die folgenden Eintragungen vorher vorgenommen haben könnte, wird noch nicht einmal erwähnt (cf. NSF II App. 36).[7]

Einiges deutet darauf hin, dass Kafka die von uns im Folgenden besprochenen Eintragungen neben dem Text JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH bereits im April/Mai 1916 vorgenommen hat.[8] Die

---

[7] Aus diesem Kardinalfehler resultieren noch einige Folgefehler, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden können. Beispielsweise datiert Jost Schillemeit die Eintragung, in der von einem sonnigen Vormittag an einem 1. Mai in Prag (cf. NSF II 22) die Rede ist, auf den 1. Mai 1923, weil in den Jahren ab 1918 erst wieder der 1. Mai 1923 sonnig war. Die Möglichkeit, es könne sich um den 1. Mai 1916 handeln, an dem es in Prag zumindest einige sonnige Abschnitte gab (cf. Wetterbericht / Deutsche Seewarte. – Hamburg 41. 1916 (1. Mai)), wird dabei völlig außer Acht gelassen.

[8] Neben den Zusammenhängen zwischen jenen Texten und anderen Texten aus der Zeit, die von uns erst im Folgenden erarbeitet werden, spricht für die Datie-

Aufzeichnungen beginnen mit einer Verweigerung. Dem Drängen möglicher Figuren in die Literatur wird sich verweigert, um eine drohende Verwirrung abzuwenden (cf. NSF II 16). Die nächste Aufzeichnung entpuppt sich allerdings als ein Wiedergänger der in Kapitel 3.1 besprochenen Erzählung UNGLÜCKLICHSEIN. Damit bildet die Aufzeichnung zugleich die Klammer zwischen UNGLÜCKLICHSEIN und dem Abschnitt aus der REIHE ER über die eigentümliche Wohnungstür (cf. Tb App 397).

> Ich habe eine Tür in meiner Wohnung bisher nicht beachtet. Sie ist im Schlafzimmer in der Mauer die an das Nachbarhaus grenzt. Ich habe mir keine Gedanken über sie gemacht, ja ich habe gar nicht von ihr gewusst. (NSF II 16)

Durch diese eigentümliche Wandtür, „fast keine Tür, fast ein Tor" (NSF II 16), kommt, nachdem „mit riesiger Kraft" die hinderlichen Betten beiseite geschoben wurden, nicht ein „Trupp gewalttätiger Männer", wie angesichts der gewaltigen Kraftanstrengung vom *ich* zu erwarten gewesen wäre, (cf. NSF II 16f.) sondern

> ein schmaler junger Mann, der sobald der Spalt nur knapp für ihn reicht hereinschlüpft und freudig mich begrüsst. (NSF II 17)

Und wieder droht Verwirrung und so überrascht es nicht, dass die beginnende Erzählung abgebrochen und – ganz so, als stünde sie auf der linken Seite – in knappen Worten kommentiert wird:

> Nichts dergleichen, nichts dergleichen (NSF II 17)

---

rung in erster Linie das folgende, von Schillemeit völlig außer Acht gelassene Fragment: „Es kamen zwei Soldaten und ergriffen mich. Ich wehrte mich, aber sie hielten fest. Sie führten mich vor ihren Herrn, einen Offizier. Wie bunt war seine Uniform! Ich sagte: ‚Was wollt Ihr denn von mir, ich bin ein Civilist.' Der Offizier lächelte und sagte: ‚Du bist ein Civilist, doch hindert uns das nicht Dich zu fassen. Das Militär hat Gewalt über alles.'" (NSF II 21) Dieses Fragment ist unzweideutig dem Frühjahr 1916 zuzurechnen, in dem Kafka sehr konkret mit dem Gedanken spielte, Soldat zu werden (cf. Tb 785ff. / BaF 655ff. / Kafka-Hb1 485f.). Selbst wenn die besprochenen Aufzeichnungen nicht ins Jahr 1916 fallen sollten – was äußerst unwahrscheinlich ist –, ist die Positionierung des Heftes innerhalb der KKA unglücklich, wenn nicht gar irreführend oder schlicht ungerechtfertigt. Das Heft wird zwischen die ersten beiden Hefte der Zürauer Zeit (Ende 1917) gesetzt, obwohl sogar nach der fragwürdigen Datierung von Jost Schillemeit die mit Abstand meisten Texte – ihnen voran der wohl wichtigste: JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH – auf das Jahr 1916 datiert wurden.

Der wiederholend jede Wiederholung von etwas „dergleiche[m]“ abwehrende Kommentar macht deutlich, dass hier mehr als irgendeine Erzählung abgewendet werden sollte; es ging um jene immergleichen Erzählansätze von der Art, wie wir sie in Kapitel 3.1 untersucht hatten, um Erzählungen, in denen ein *ich* im Mittelpunkt steht und vergeblich sich bemüht, Literatur zu werden. Nach vier weiteren Aufzeichnungen, die keine Perspektive aufzeigen, gibt es eine erste Regung des kleinen Ruinenbewohners:

> Es zupfte mich jemand am Kleid aber ich schüttelte ihn ab
> (NSF II 18)

Bereits von Ferne her deutete er sich im Text JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH, der an die Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner erinnerte, an; in dem Fragment, in dem die Szenerie aus Unglücklichsein wiederkehrt, hat er schon mehr Substanz gewonnen als die ehemalige Blockade der kleinen Gespenstergeschichte, als „Der kleine Ruinenbewohner“ (cf. Abb. 3 / Tb 112 / 4°OX2 19). Ist der zupfende Jemand aber tatsächlich der lange verschollene kleine Bewohner der Ruinen?[9] Es liegt nahe, eine Aufzeichnung vom Kopf der übernächsten Heftseite als eine Wiederholung der Zupferei zu verstehen.

> In meiner Gegend ist der kleine Ruinenbewohner allbekannt. ~~Man~~ ist vollständig abgestumpft gegen sein Dasein, ~~ein gewisse Zuneigung besteht unter dem Volk für ihn, aber es ist nicht leicht, selbst wenn Vertrauen vorhanden ist, auch nur ein kleines Geständnis dieser~~ Zuneigung hervorzurufen. (cf. NSF II App. 195)

Überdeutlich ist das Abschütteln des kleinen Ruinenbewohners, der womöglich schon in der vorangegangenen Aufzeichnung am Kleid zupfte, denn die gesamte Aufzeichnung wird gestrichen. Auf dem verbleibenden Raum zwischen den beiden, vielleicht sogar direkt hintereinander vorgenommenen Aufzeichnungen vom zupfenden Jemand und vom kleinen Ruinenbewohner meldet sich noch einmal „ein neuer Geist“ (cf. NSF II 18)), bleibt aber nicht lange, sondern verschwindet mitten im Satz des Wortführers (cf. NSF II 19). Danach beginnt einmal wieder eine literarische Reise ins Ungewisse, eine Erzählung und möglicherweise auch eine Ver(w)irrung. Die versuchte Erzählung spielt allerdings nicht mitten in einer lärmenden, verwirrenden Stadt, „mitten in der Stadt“, wo das *ich* erzogen wurde, sondern – nein, nicht

[9] Mir ist neben der sogleich behandelten Erwähnung des kleinen Ruinenbewohners keine weitere in Kafkas Texten nach 1910 bekannt.

„in den Bergen oder am See“, wie in den Fragmenten zum kleinen Ruinenbewohner (cf. Tb 19 / 4°OX1 29), aber zumindest – „auf dem Lande“ (NSF II 20).

> Da klopfte es an das Fenster, ich schrak aus meinem Hindämmern auf, fasste mich (ebd.)

Und? Und dann stieß die beginnende Erzählung an die Aufzeichnung über den kleinen Ruinenbewohner. Wieder blockiert der kleine Ruinenbewohner den literarischen Fortgang. Diesmal ist aber noch Platz unter ihm, kein DU-FRAGMENT treibt die Erzählung aus dem Heft. Unter dem gestrichenen kleinen Ruinenbewohner geht es also weiter:

> dann und sagte laut: ‚Es ist nichts, der Wind rüttelt am Fenster.‘ Als es wieder klopfte, sagte ich: ‚Ich weiss, es ist nur der Wind.‘ Aber beim dritten Klopfen bat eine Stimme um Einlass. ‚Es ist doch nur der Wind‘, sagte ich, nahm die Lampe vom Kasten, zündete sie an und liess den Fenstervorhang hinab. Da begann das ganze Fenster zu zittern und eine ~~w~~dehmütiges wo~~r~~tloses Klagen (cf. NSF II 20)

War es nun der kleine Ruinenbewohner, der zum Wind heruntergespielt wurde, dessen wehmütige Klage zu einem „~~w~~dehmütige[s]n“[10] Klagen abgeschwächt wurde? Oder *windete* dort das Gespenst, das – wir erinnern uns – „den Luftzug von draussen um die Gelenke der Füsse streichen“ ließ (cf. Tb 107 / 4°OX2 8). Eine verlassene Seele war es jedenfalls, eine Seele des *ich* oder das *ich* selbst. Die nächste Aufzeichnung spricht die verlassene Seele, spricht ihr grundlegendes Problem, die Abgeschiedenheit, die Trennung von *Du* und Leben, direkt an:

> Um was klagst du verlassene Seele? Warum flatterst Du um das Haus des Lebens? Warum ziehst Du nicht in die Ferne die Dir gehört, statt hier zu kämpfen um das was Dir fremd ist. Lieber eine lebendige Taube auf dem Dach, als einen halbtoten, sich krampfhaft wehrenden Sperling in der Hand. (NSF II 20)

Die „verlassene Seele“, der kleine Ruinenbewohner oder das Gespenst werden an die Ferne verwiesen, aus der sie stammen. Die Hoffnung auf eine Literatur gründende Begegnung von Mittelpunkt und Umkreis im oder am Zimmer (cf. Kapitel 2.2), dem von der verlassenen

[10] Einer der unsäglichen editorischen Eingriffe normalisiert das *dehmütige* Klagen, das die Wehmut als Makel in sich trägt, im Textband der KKA zu einem demütigen (cf. NSF II App. 161).

Seele umflatterten „Haus des Lebens", scheint aufgegeben. Das Verfahren im und ums *ich* scheint so aussichtslos wie jenes im Umkreis von „Der kleine Ruinenbewohner" 1910/11 oder wie das *Aussichtslose Verfahren* ums *er* im Frühjahr 1920. Die literarischen Lösungen jener verfahrenen Situationen scheinen alle ein eigentümliches Verhältnis zu Kafkas Briefen zu unterhalten.

War 1912 der erste Brief an Felice vom 20. September quasi die Fanfare, die DAS URTEIL aufs Papier trieb, scheinen im Herbst 1916 Wiederaufnahme und Abbruch eines regen Briefverkehrs mit ihr für die Wiederaufnahme und den späteren Abbruch exzessiver literarischer Arbeit im Spätherbst 1916 mitverantwortlich zu sein.[11] Ab dem gemeinsamen Urlaub im Marienbad vom 3. bis 13. Juli bis zum November 1916 schreibt Kafka Felice fast täglich. Seit der Lösung des ersten Verlöbnisses am 12. Juli 1914 hat es einen solchen Briefverkehr nicht mehr gegeben.

Im Unterschied zur Aufnahme des Briefkontakts 1912 ging es 1916 nicht um die fast unmögliche Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft, von der DAS URTEIL, DIE VERWANDLUNG und DER VERSCHOLLENE ihren Ausgang nahmen. Im Unterschied zum Abbruch des exzessiven Briefverkehrs nach der Entlobung im Sommer 1914 ging es nicht um die unhintergehbare Unmöglichkeit einer gemeinsamen Zukunft, auf der Texte wie DER PROCESS und IN DER STRAFKOLONIE gründeten.[12] Im Herbst 1916 geht es um die Gegenwart, beispielsweise das Jüdische Volksheim in Berlin, für das sich Felice engagierte (cf. bspw. BaF 688f.). Auch die Fragen zum Verhältnis von *ich* und *Du* konzentrieren sich auf die Gegenwart. Am 27. August 1916 münden Überlegungen über die Konflikte, die mit „F., Ehe, Kinder[n], Verantwortung u.s.w." zusammenhängen, dementsprechend in die Forderung: „[F]ange doch an zu sehn, wer Du bist, statt zu rech-

[11] Es geht uns ganz und gar nicht darum, allen Bedingungen, die für Kafkas Schaffen verantwortlich sind, nachzuforschen. Im November 1916 beispielsweise springt der Wechsel seines Wohnortes in die Alchimistengasse als offensichtlicher Hintergrund für die erfolgreiche Wiederaufnahme literarischer Arbeit ins Auge. Uns geht es demgegenüber um die Herausarbeitung jener Bedingungen, die sich möglichst direkt aus der Anlage von Kafkas Verfahren ergeben, wie es hier umrissen wird.

[12] Die Beleuchtung von Kafkas zweiter intensiven Schaffensperiode im Herbst 1914 und ihrem Verhältnis zum Briefverkehr würde ein eigenes Kapitel erfordern, das in der Konzeption der Arbeit nicht vorgesehen ist. Die hier ausgesparte Untersuchung müsste indes beim überaus wichtigen Brief an Felice vom Spätherbst 1914 (cf. BaK 615ff.) ihren Ausgang nehmen.

nen, was Du werden sollst." (Tb 803)[13] Damit ist auch ein weiterer Effekt der Abwendung von der Zukunft angedeutet. Die Konfliktlinien zwischen *ich* und *Du* werden umgebogen zu Konfliktlinien im *ich*. Bevor wir diese Biege an einem Brief aus dem Spätherbst 1916 zu veranschaulichen versuchen, wollen wir die Vorgeschichte des Briefes erarbeiten, die zugleich eine Art Nachgeschichte der verlassenen Seele ist; geplant war ihr Fortwirken nicht. Erinnern wir uns: Die verlassene Seele sollte, „statt hier zu kämpfen", „in die Ferne" ziehen (cf. NSF II 20). Dementsprechend steht der aufgezwungenen Nachgeschichte in versprengten Aufzeichnungen aus Kafkas Tagebuchheft vom Sommer 1916 die Forderung voran, von allen *Wiederaufnahmeverfahren* abzulassen:

> 19 Juni 1916
> Alles vergessen. Fenster öffnen. Das Zimmer leeren. (Tb 788)

Zwischen Relikten intensiver Bibellektüre und diversen weiteren Kurzeintragungen drängt das zu Vergessende allerdings immer wieder an die Textoberfläche; es lädt ein zum déjà vu:

> In einer äusserst stürmischen Nacht – der Wind trieb die Regenmassen über das niedrigste der Häuser scharf in den Hof hinein – hörte ein Student der in einer Dachkammer noch über seinen Büchern sass einen lauten Klageton aus dem Hof. Er fuhr auf und horchte, es blieb aber still, dauernd still. Eine Täuschung wohl sagte sich der Student und begann wieder zu lesen. (Tb 790)

War es nur eine Täuschung? War es wieder nur der Wind? Die Antwort gibt sich der Text selbst zu lesen:

> „Keine Täuschung" so setzten sich nach einem Weilchen die Buchstaben im Buch förmlich zusammen. Täuschung wiederholte er und half den unruhig werdenden Zeilen mit seinem Zeigefinger nach, der entlangführte. (Tb 790)

Angesichts der „unruhig werdenden Zeilen" (ebd.) reicht das Auge zum Lesen nicht mehr aus, braucht es den ordnungshütenden Zeigefinger, um das gestörte „kontemplative Verhältnis von Text und Le-

[13] Die gemeinsame Zukunft scheint in der zweiten Jahreshälfte 1916 weitgehend beschlossene Sache zu sein, aufgeschoben nur für die Zeit nach dem Krieg. Davon zeugt beispielsweise ein zusammen mit Felice geschriebener Brief vom 10. Juli 1916 an Felicens Mutter: „Es ist seitdem manches anders geworden und wenig besser, das weiss ich wohl; aber unter diesem wenigen ist das Verhältnis zwischen Felice und mir und dessen Sicherung für die Zukunft" (BaF 663).

ser“ (cf. T.W. Adorno, AzK 256) wiederherzustellen. „‚Keine Täuschung‘“ fordert auf, gedeutet zu werden, und will es doch nicht dulden, „erzwingt mit der Reaktion ‚So ist es‘ die Frage: woher kenne ich das“ (AzK 255).

Auch die Ansprache an die verlassene Seele wiederholt sich und bekommt sogar die in „dehmütiges Klagen“ verkehrte „wehmütige Klage“ (cf. NSF II App. 195) zurückerstanden:

> 19. Juli 15 [1916]
> Träume und weine armes Geschlecht
> findest den Weg nicht, hast ihn verloren
> Wehe! ist Dein Gruss am Abend, Wehe! am Morgen (Tb 797)

Versöhnlicher klingt nach dem gemeinsamen Urlaub mit Felice der Umgang mit denen, die da klagen. Statt wegzuhören, wird auf einmal hingehorcht:

> Tönend erklang in der Ferne der Berge
> langsame Rede. Wir horchten. (ebd.)

Zu hören ist indes nichts, nur zu sehen sind ihre „verhüllte[n] Grimassen“:

> Ach sie trugen, Larven der Hölle,
> verhüllte Grimassen, eng an sich gedrückt den Leib. (ebd.)

Mit dem Leib wird ihr Makel zur Schau getragen: Kein Kleid ist da, keine Literatur;[14] unfertig sind die gespenstischen Larven der Hölle:

> Langer Zug, langer Zug trägt den Unfertigen (ebd.)

Da kehrt auf einmal das Eigentümliche wieder. Als ein Sonderbares hat es sich zum Gericht hin orientiert:

> Sonderbarer Gerichtsgebrauch. Der zum Tode Verurteilte wird dort in seinem Zimmer vom Scharfrichter ohne Beisein anderer Personen erstochen. Er sitzt an seinem Tisch und beendet den Brief in dem es heisst: ~~Ihr Geliebten, Ihr Engel wo schwebt Ihr, unwissend, unfassbar meiner irdischen Hand,~~ (ebd.)

Wer sind die „Geliebten“, die „Engel“? Einerseits scheinen sie zur „unübersehbaren Menge“ im Umkreis von JEDER MENSCH IST

[14] Zum Verhältnis von Kleid oder Kleidung und Literatur in Kafkas Texten hat Mark M. Anderson ein wunderbares Buch geschrieben (cf. ANDERSON, Mark M.: KAFKA‘S CLOTHES. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle. Midsomer Norton, Bath 1994).

EIGENTÜMLICH zu gehören, die das *ich* dort keinesfalls zu sehen bekommen will. Andererseits scheinen sie der „Liebeste[n]" nahe, der Kafka noch am selben Tag eine Karte schreibt.[15] Beide Interpretationen gewinnen zusammengedacht: Zum einen nimmt die Wiederaufnahme des regen Briefverkehrs mit Felice nach ihrem gemeinsamen Aufenthalt im Marienbad (3.-13. Juli 1916) der unübersehbaren Menge möglicher Figuren ihre Bedrohlichkeit. Zum anderen wird das *Du*, Felice, als einer der geliebten Engel zu einem Literatur befördernden *Du*, das es nicht schafft vom Umkreis der Literatur zum Mittelpunkt. Die Wiederaufnahme des regen Briefverkehrs erleichtert die Wiederaufnahmen in literarischen Zusammenhängen, ohne dem *Du* dabei eine besondere Rolle innerhalb der Literatur zuzugestehen. Die Briefe und mit ihnen das angeschriebene *Du* scheinen in literarischen Zusammenhängen auf ihre Literatur befördernde Wirkung reduziert. So verwundert die Streichung ebenso wenig wie das Substitut der Streichung in der Wiederaufnahme der begonnenen Erzählung, die drei Tage später leicht von der Hand geht. Bei der Wiederaufnahme wird, statt aus dem Brief zu zitieren, offen gelassen, ob es nicht die letzte Mahlzeit ist, die der Verurteilte beendet wie den Brief:

> Er sitzt am Tisch und beendet seinen Brief oder seine letzte Mahlzeit. (Tb 800) [16]

Im Folgenden bezweifelt der Verurteilte, dass die Hinrichtung tatsächlich durchgeführt wird. Er kann sich nicht vorstellen, dass „hier ~~im~~ ~~Zimmer~~ der Zelle ein Mensch den andern Menschen" ganz ohne Gehilfen und wachende Gerichtsbeamte töten könne (cf. Tb 800f.). Der Scharfrichter entgegnet daraufhin:

---

[15] „Liebste Felice – schlechter Schlaf und Kopfschmerzen quälen mich immerfort und machen mir Sorge. Weiss keinen gegenwärtigen Grund dafür, bin hinsichtlich Deiner ruhig und froh." (19. Juli 1916, BaF 666f.) Wie so viele andere Briefe oder Karten im Sommer 1916 ist es eine für Kafkas Verhältnisse fast idyllisch anmutende Postkarte, in welcher einträchtig sich auch sein Vater einfindet, um in Kafkas Grüßen die seinen eingehen zu lassen. „Der Vater trägt mir in einer mit Schreibmaschine geschriebenen Karte Grüsse für Dich auf. Ich nehme sie mit in meine auf und überfalle Dich nun mit der ganzen Menge." (BaF 667) Der „ganzen Menge" von Grüßen folgen eine ganze Menge von ähnlich gearteten Briefen und Postkarten in den nächsten Wochen.

[16] Kafka stellt des Öfteren Briefe und Nahrung in einen Zusammenhang (cf. bspw. BaM 49, 161, 302). Wir werden am Ende in Kapitel 5.3 noch darauf zurückkommen.

> „Du denkst wohl an die Märchen, in denen ein Diener den Auftrag bekam ein Kind auszusetzen, dies aber nicht zustandebrachte, sondern lieber das Kind einem Schuster in die Lehre. Das ist ein Märchen, hier ist aber kein Märchen." (Tb 801)

„‚Keine Täuschung'" (Tb 790) scheint zitiert; wiederholt wird das Kafkaeske; das déjà vu des déjà vu erschüttert die Grundfesten der Erzählung. Ist die angekündigte Hinrichtung durch den Scharfrichter gleich der klagenden Seele präsenter vielleicht als der Erzählung lieb ist? Unheimlich ist Literatur, weil sie stets mehr oder weniger ist als bloße Literatur, weil sie Märchen ist ebenso wie kein Märchen, Täuschung wie keine Täuschung, autonom und fait social; die Folgen für Text und Leser sind unabsehbar, wenn der unentscheidbare Konflikt von Literatur und Gesellschaft denn bemerkt wird – sei es vom Scharfrichter, vom Buch des Studenten, von Gregor Samsa im ersten Satz der VERWANDLUNG[17] oder oder. Im Sommer 1916 gibt es zwischen einem und keinem Märchen wie zwischen einer und keiner Täuschung keinen Aus- oder Abgleich, keine Fortsetzung verheißende Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung, sondern Stimmlosigkeit nur, Abbruch:

> ~~Trotz dieser fast vollständig~~ Die ~~kleine~~ nicht ganz vollständige ~~Nichtü~~Übereinstimmung (cf. Tb 801)

Die Erzählung vermag gegenüber dem für Kafka spezifischen déjà vu nicht standzuhalten. Mit dem kontemplativen Verhältnis von Text und Leser wird nicht nur jenes zwischen dem Text und seinem ersten Leser, dem Autor, erschüttert, sondern auch jenes zwischem dem Text und dem was ihm folgt, sei es die Lektüre oder einfach mehr Text, eine Fortsetzung des Textes. Noch vermag der Text seine eigene obszöne Überpräsenz[18] nicht zu bewältigen, vermag sie nur aufzuschieben, um sie wiederaufzunehmen, um sie beispielsweise in dem von uns aufgeschobenen Brief wiederaufzunehmen. Bezeichnenderweise hat Kafka den Brief vom 19. Oktober 1916 vorgeschrieben, hat ihn einen Tag vorher und wenige Seiten nach dem Versuch über den sonderbaren Gerichtsgebrauch ins Tagebuch eingetragen. Die Dolche des Scharfrichters, von denen später noch die Rede sein wird, kehren dort wieder

---

[17] „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt" (DzL 115).

[18] Die Überpräsenz des Textes ist von der gleichen Art wie in der Deutung Žižeks die Präsenz des vermeintlich transzendental abwesenden Gerichts (ŽIŽEK, Slavoj: LIEBE DEIN SYMPTOM WIE DICH SELBST. Berlin 1991. S. 101).

als die Messer, mit denen Kafka seine Familie zugleich verwundet und verteidigt (cf. Tb 809 / BaF 731). Auch das „Märchen" wird wiederaufgenommen:

> Du nun gehörst zu mir, ich habe Dich zu mir genommen, ich kann nicht glauben dass in irgendeinem Märchen um irgendeine Frau mehr und verzweifelter gekämpft worden ist als um Dich in mir, seit dem Anfang und immer von neuem und vielleicht für immer. Also Du gehörst zu mir, [...] (Tb 808/cf. BaF 730)

War die Kennzeichnung „kein Märchen" im Erzählfragment noch so zerrüttend, dass sie eine Fortsetzung des Textes verhinderte, dient die Unterscheidung vom Märchen im Brief bereits zur Bekräftigung des *ich*. Zwischen dem Erzählfragment und dem Brief zeigt sich, als was das déjà vu sich bändigen ließe, als mehr oder weniger literarische Ausgestaltung von Zusammenhängen des *ich*, die unaufhörlich wiederkehren. Apodiktisch wird die eben und oft zitierte Passage eingeschlossen vom wiederholten Besitzanspruch des *ich*. In selbstherrlicher Selbstermächtigung und über alle äußeren Widerstände hinweg hat das *ich* das *Du* zu sich genommen – eine Formulierung, die nicht nur von Ferne an eine väterlich-großherzige Geste erinnert und die neben anderen Felicens wiederholten „Vorwurf der Eigensucht" (cf. Brief vom 21. November 1916, BaF 741) erklärt. Der Konflikt zwischen *ich* und *Du*, die Frage des Zusammenlebens, wird völlig vom *ich* umschlossen; der Einflussnahme des *Du* enthoben,[19] findet sie statt „in mir". In Frage steht das Verhältnis zum *Du* nur insofern, als es ein Verhältnis im *ich* ist.

Das vom *Du* angestoßene Verirren, das zum Konflikt mit dem Gesetz herausfordert, erkundet seine Grenzen Ende 1916 / Anfang 1917 als Grenzen des *ich*. Das *er* der Literatur bleibt bestimmt durch Zusammenhänge des *ich*. Die Zusammenhänge des *ich* sind vor allem anderen Zusammenhänge der Vergangenheit (cf. Kapitel 3.1), sind immer wieder Schuldzusammenhänge, die sich nicht ergründen lassen. Die Erfahrung des *ich* neigt dementsprechend zum Verfahren als Prozess. Arbeitet sich DER PROCESS vom Ende 1914 noch an der unhin-

[19] Der Brief dreht sich um einen an der Frage, wer wen bei der Familie besuchen und vertreten soll, entzündeten Konflikt und endet schließlich mit der folgenden, das *Du* entmächtigenden Überlegung: „Lass mich in diesem ganz Dich vertreten, ohne dass Du mich Deiner Familie gegenüber vertrittst. Ist Dir, Liebste, dieses Opfer nicht zu schwer? Es ist ungeheuerlich und wird Dir nur dadurch erleichtert, dass ich, wenn Du es nicht gibst, kraft meiner Natur es Dir entreissen muss. Gibst Du es aber, dann hast Du viel für mich getan" (BaF 731).

tergehbaren Unerforschbarkeit der Zusammenhänge des *ich* ab, der dies bedingenden gesellschaftlichen Widerstände sowie der Unergründbarkeit auch jener Widerstände, wagen sich die kleinen Erzählungen und Fragmente vom Ende 1916 / Anfang 1917 näher heran an das Unergründbare.

Ein erster Versuch über die Vergangenheit des *ich* ist das Gruftwächterfragment,[20] das vermutlich irgendwann im Herbst 1916 entstanden ist (cf. NSF I App. 79). Mitten darin, um- und ausgeschlossen vom Gruftwächterfragment, befindet sich ein Dachboden:

> Auf dem Dachboden in einem tiefen Winkel inmitten des Gerümpels eines ganzen Jahrhunderts, wohin kein Erwachsener mehr sich tasten konnte,[21] hatte Hans, der Sohn des Advokaten, einen fremden Mann entdeckt. (NSF I 272)

In AUF DEM DACHBODEN, so ist das Erzählfragment betitelt, begegnen sich zwei literarische Ausgestaltungen des *ich*. Die eine ist leicht zu identifizieren als die Kindsfigur par excellence bei Kafka: der Hans. Unzählige Male tritt in Kafkas Texten der Hans als die im Werden begriffene Kindsfigur auf. Meist versteckt sie sich in irgendeinem tiefen Winkel eines fast vergessenen Fragments, selten wird sie so ausgestaltet wie der Hans im SCHLOSS (cf. SCHLOSS 223-238).

Der Name kommt nicht von ungefähr: Da ist einerseits die Ähnlichkeit von „Hans" und „Haus", das häufige gemeinsame Auftreten beider. So wird im Hans-Haus[22] den Stockwerken (cf. Kapitel 3.2) ein sie bedingender Zusammenhang gegeben, der vor ihnen da war[23] und

---

[20] Im Zentrum des Fragments, das zu umfangreich ist, um hier in angemessener Art und Weise berücksichtigt zu werden, steht das Generationen beherbergende, „über vierhundert Jahre" alte „Mausoleum" (NSF I 269), in dem sich der Gruftwächter immer wieder mit spukenden Verstorbenen auseinandersetzen muss (cf. NSF I 283ff.).

[21] Ausgegrenzt sind nicht nur Erwachsene im Allgemeinen, sondern – in einer früheren Fassung – das weibliche *Du* im Besonderen, das „Dienstmädchen"; statt „kein Erwachsener mehr sich hintasten konnte" stand im Text einmal „kein Dienstmädchen mehr sich verirrt hatte" (cf. NSF I App. 240).

[22] Die direkte Zusammenstellung von „Hans" und „Haus" findet sich wieder im vom „Schlosspark" umschlossenen „Friedrichspark" aus dem Gruftwächterfragment (cf. NSF I 292) oder ein paar Wochen später im Frühjahr 1917 als ein den Blick anziehendes, unten noch zu besprechendes Türschild, auf dem „Harras, Bureau" steht (cf. NSF I 370ff.).

[23] Bevor ein Stockwerk ausgestaltet wird, muss ein Haus gebaut worden sein. Im „Hans" als „Haus" hält sich die im Brief vom 19. Oktober 1916 diagnostizierte Tendenz des *ich*, alles umfassen zu wollen.

jedes neue Stockwerk zu umfassen weiß.[24] Andererseits deutet der erste Buchstabe des Namens, das „H", der Hauchlaut, auf die Flüchtigkeit der Kindsfigur hin, ihre bereits mehrfach herausgearbeitete Verwandschaft mit dem Wind.[25]

Der Hans, der kleine Verwandte des kleinen Ruinenbewohners (cf. Kapitel 3.1), ist ein immer wieder erster Versuch, dem *ich* zum Eintritt in die Literatur zu verhelfen. Bereits Anfang Mai im Jahr 1916 zur Zeit von JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH erkundete im Tagebuch ein Hans ein Bauwerk, das möglicherweise Literatur werden oder bereits sein könnte: ein „Magazin" (cf. Tb 780ff.). Bevor er mit seiner Schwester von einem fremden Mann, von einer ersten Ausgestaltung des fremden Mannes aus AUF DEM DACHBODEN womöglich, ins Magazin eingelassen wird, bricht die Erzählung ab; wahrscheinlich lag sie einige Wochen brach. Währenddessen wurde das Tagebuch weitergeführt. Mitte Juli 1916 trifft Kafka, nachdem Felice schon aufgebrochen war, in Marienbad den Belzer Rabbi, der „wohl jetzt der Hauptträger des Chassidismus" ist, wie Kafka am 18. Juli 1916 an Felice schrieb (BaF 666). In einem Brief an Max Brod schildert er ausführlich die Begegnung und seine Beobachtungen (cf. BaB 150ff.). Wahrscheinlich haben die Gebäudeerkundungen des Rabbis (cf. BaB 154f.) Kafka animiert, zu denen des Hans zurückzukehren. Statt die Erzählung gleich fortzusetzen, nutzt Kafka den freigelassenen Raum zwischen ihr und der nächsten Aufzeichnung erst einmal, um sich an einer literarischen Verwandlung der Beobachtungen zu versuchen. So liest sich der erste Satz nach der abgebrochenen Erzählung wie die literari-

[24] Zur Verbindung von Hans und Franz und Haus und K. wäre noch einiges Weitere zu schreiben; ihr Wechselspiel ließe sich beobachten an einer wichtigen Stelle aus dem SCHLOSS: „[...] holen müsse Hans K. nicht. K. werde irgendwo in der Nähe des Hauses versteckt warten und auf ein Zeichen Hansens werde er gleich kommen. Nein, sagte Hans, beim Haus warten dürfe K. nicht [...] Gut, sagte K., dann sei es wirklich gefährlich, es sei dann möglich, dass der Vater ihn im Hause ertappen werde" (SCHLOSS 233f.).

[25] Es wäre allzu einfach das *ich*, den Hans, da es der Vergangenheit angehört, als das ursprüngliche aufzufassen, als das frühere im Vergleich mit dem *er*. Tatsächlich gewinnen beide nur Konsistenz in einer uneinholbaren Zeit, in der Literatur, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, *ich*, *er* und *Du*, in sich fassend verschlingt. Aus etymologischer Sicht ist übrigens das „K" das frühere: „*unser* h *ist zu dem jetzigen hauchlaute aus einem reibelaute geworden, welcher aus dem indogermanischen* k *entstand, wahrscheinlich durch die aspirata kh hindurch gieng und schon im gothischen als* h *sich zeigt, doch wol, wie auch später noch, mit etwas anderer aussprache als bei uns, die unserm* ch *näher kam*" (Grimm 10/1).

sche Fortsetzung des mitten im Briefbogen abgebrochenen Briefes an Brod (cf. BaB 155):

> Es wurde natürlich bald bekannt, dass der Rabbi an einer Tonfigur arbeitete. (Tb App. 377)

Ohne Zweifel deuten sich darin zudem der sagenumwobene Prager Rabbi Löw[26] und seine Schöpfung des Golems an.[27] Zum Leben erweckt wird der Golem in der Überlieferung vor allem durch geheime, auf das Studium alter, teilweise sprachmagischer Bücher zurückgehende Buchstabenkombinationen, die der formlosen Masse entweder an die Stirn geheftet oder unter die Zunge gelegt werden. Am Leben erhalten – in manchen Überlieferungen auch zum Leben erweckt – wird die stumme Schöpfung durch eines der jüdischen Hauptgebete, das Sch'ma (hebr. שְׁמַע – Höre!),[28] das dem Golem wiederum an die Stirn geheftet oder unter die Zunge gelegt wird.[29]

---

[26] Die geheimnisvolle Macht des Rabbis, die im Folgenden beschrieben wird, ist möglicherweise in Kafkas Texten eine Alternative zur väterlichen Macht, die sich normalerweise nicht mit magischen Elementen umgibt. Sie wäre damit der Schlange, dem Teufel oder dem Bösen näher, die im Folgenden noch erwähnt werden. Als autobiographischer Hintergrund für diese Einordnung des Rabbi Löw mag Kafkas nom du mère herhalten: Kafkas Mutter war eine geborene Löwy.

[27] Cf. für die folgende kleine Zusammenfassung: FRENZEL, Elisabeth: STOFFE DER WELTLITERATUR. Stuttgart 1976. S. 248ff. / CIBULA, Václav: PRAGER SAGEN (Deutsch von Gustav Just). Berlin 1982. S. 185ff.

[28] Die dem Sch'ma zugesprochene Kraft kann zuweilen zerstörerische oder gar tödliche Folgen haben. Das zeigt sich in der Prager Überlieferung, als der Rabbi vergisst, dem Golem ein neues Sch'ma in den Mund zu legen (cf. CIBULA, Václav: PRAGER SAGEN, op.cit., S. 196f.). Bei Kafka ließe sich nicht nur an den Fragmenten zum Jäger Gracchus zeigen, dass der Tod bei der *er*-Werdung eine große Rolle spielt. Eine ebenso tödliche wie verlebendigende Begegnung von einem unbestimmten **Wese**n und **Sch'ma** ist inszeniert in der 1916/17 entstandenen Erzählung EIN BRUDERMORD; dort wird **Wese** von „**Schmar**, de[m] Mörder" mit einem Funken schlagenden Messer umgebracht (cf. DzL 292f.); jener Mord bereitet die Vereinigung von Wese, der Leiche, mit Frau Wese, dem weiblichen *Du*, mitsamt der sie umringenden „Volksmenge" vor (cf. DzL 295).

[29] Wie Hans den verstaubten, badischen Jäger zum ersten Mal auf dem Dachboden in einem tiefen Winkel auffindet (cf. NSF I 272), so findet am Ende von DER GOLEM, der bereits erwähnten Prager Sage, ein Student „in einer Ecke" in „nichts als Staub und Spinnweben" den Golem, dem das Leben ausgehaucht wurde (cf. CIBULA, Václav: PRAGER SAGEN, op.cit., S. 198). Sowohl der badische Jäger als auch der Golem werden durch die Begegnung, bzw. durch ein „Blatt mit Schriftzeichen, das er [der Student, M.K.] in Eile aus alten Büchern abgeschrieben hatte" zum Leben erweckt (cf. ebd.). Beider untotes Leben lässt sich nur schwer kontrollieren und beide gefährden die Existenz des Erweckers. Während Hans, wie

Die Arbeit an der Tonfigur, dem angedeuteten Golem, spiegelt Kafkas Bemühungen, literarische Figuren zu schaffen. Nicht nur die durch die Golem-Sage und den „Ton" – das Material, aus dem die Figur hergestellt wird – angedeuteten Laut- und Buchstabenzusammenhänge bleiben im Dunkeln, das ganze Verfahren, das Verfahren in Gänze scheint im Sommer 1916 unverständlich:

> So sehr hatte die Freiheit, die der Rabbi allen in seinem Hause gab, sie verwöhnt, dass sie sich nicht scheuten, den Thon zu betasten. Er war hart, kaum dass sich bei starkem Druck die Finger von ihm färbten, sein Geschmack – auch mit der Zunge mussten die Neugierigen an ihn heran – war bitter. Wofür der Rabbi ihn hier im Waschtrog aufbewahrte, war unverständlich. (Tb App 377)

Kafka ist wie bei der Begegnung mit dem Belzer Rabbi nur passiver Betrachter, ist auch nur ein Neugieriger, der sich mit der Zunge seinen Figuren nähert, ohne den Sinn hinter allem zu verstehen.

> Bitter, bitter, das ist das hauptsächlichste Wort.
> Wie will ich eine schwingende Geschichte aus Bruchstücken zusammenlöten? (Tb App. 377)

Die berührende Begegnung mit den selbst geschaffenen Figuren hinterlässt nichts weiter als Bitterkeit und Ohnmacht. Die Selbstbetrachtung im ehrfürchtig dokumentierten Schaffen des Rabbis mündet schließlich in einer exaltierten Überbetonung einzelner Buchstaben und Knastlaute; schräg stehen die Laut produzierenden Unterkiefer und Lippen aus dem Text hervor:

> [...] Immer hielt der Rabbis selbst wenn er nur an einer kleinen Einzelheit, etwa an einem Fingerglied arbeitete, die ganze Gestalt mit den Augen fest. Trotzdem die Figur doch sichtlich menschenähnlich zu gelingen schien, benahm sich der Rabbi wie ein Wütender, immer wieder fuhr sein Unterkiefer vor, ununterbrochen wälzten sich seine Lippen aneinander vorüber und wenn er die Hände in den bereitstehenden Wasserkübel feuchtete, stiess er sie so wild hinein, dass dass Wasser die Decke des kahlen Gewölbes anspritzte. (Tb App. 377)

---

wir uns in diesem Kapitel zu zeigen bemühen, zu mehreren mehr oder weniger konsistenten K-Figuren mutiert, wird der Student, nachdem er aufgrund des unkontrolliert wachsenden Golems festgestellt hatte, dass „irgendwo ein Fehler gemacht worden war", und nachdem er dem Golem daher den Sch'ma wieder aus dem Munde gerissen hatte, „unter einem Berg ausgetrockneten Lehms" begraben (cf. ebd. S. 199).

Augenfällig und von uns neben den Knastlauten hervorgehoben ist die gehäufte Wiederholung des Buchstabens „W“, mit der die reinigende Kraft des Wassers beschworen wird. Anzitiert werden die rituellen Wasserwaschungen vor und in dem eigentümlichen Apparat in der Strafkolonie (cf. DzL 204 210 215 239).

Dem wütenden Wasser-Exzess des Rabbis folgt im Tagebuch zwar eine Wiederaufnahme der Magazinerkundung, beim Eintritt ins Magazin aber mit einem vor Angst um Hilfe schreienden Hans (cf. Tb 784) und einer bis zum letzten Wort unschlüssigen Schwester (cf. Tb App. 379) bricht der Text wieder ab. Der Eintritt in einen literarischen Zusammenhang ist zu jener Zeit – wir erinnern uns an die bedrohliche „unübersehbare Menge“ (NSF II 16) – noch ähnlich angstbesetzt und fast unmöglich wie wenige Wochen später die Begegnung mit dem Literatur gründenden déjà vu.

Das Literatur schaffende Projekt vom Spätherbst 1916 ist die Verwandlung dieser allzu flüchtigen, kindlichen Hans-Figuren in durchs *ich* bestimmte K- oder *er*-Figuren. Gleichwohl das *er* weder im *ich* noch im *Du* aufzugehen vermag, ist es mal mehr mal weniger vom einen oder vom anderen bestimmt. Die Texte aus den Jahren 1916/17 belassen das *er* weitgehend in Zusammenhängen des *ich*.[30] Der „fremde Mann“, das *Du* aus AUF DEM DACHBODEN, hilft im Übergang als Mittler, ist selbst Figur des Übergangs, die ohne anzukommen als verlorene Seele gleichsam seelenlos durch die Hefte aus den Jahren 1916/17 streift. Als Mittlerfigur ohne Heimat wird das *Du* später im SCHLOSS als Bote Barnabas bis ins Detail ausgestaltet (cf. bspw. SCHLOSS 33-58). In AUF DEM DACHBODEN hat sich der „fremde Mann“ von seinem eigenen Bezugspunkt im *Du* – ganz wie der kleine Hans – noch nicht weit genug entfernt; freimütig gesteht der Fremde ein:

> „ich bin auch ein Hans, heisse Hans Schlag, bin badischer Jäger und stamme von Kossgarten am Neckar. Alte Geschichten.“
>
> (NSF II 273)

Im „Schlag“ – mit seinem „Säbel“ vielleicht (cf. NSF I 272f.) – zeigt sich, was nötig ist, um aus einem Hans eine K-Figur zu machen. Nötig ist eine mehr oder minder gewaltsame Verschiebung, ein Federstreich, der sich einen Streich mit den Namen erlaubt. Die Ablehnung des

[30] Im PROCESS dagegen ist die Suche nach der vergangenen Schuld, nach den unergründlichen Zusammenhängen des *ich* ausgestaltet, so dass Josef K. weniger durchs *ich* als durch die Suche danach bestimmt wird.

Namens nimmt in einer gestrichenen Passage direkt nach AUF DEM DACHBODEN bereits eigentümliche Züge an:

> Hier ist ein Brief für sie gekommen. „Nein" sagte H. und rührte sich nicht vom Fenster weg. „Sie sind ein eigentümlicher Mensch Hans" sagte die Frau „Hier steht doch deutlich ihr Name."
>
> (NSF I App. 241)

Die Sehnsucht nach dem K schlägt sich nieder in einem Flüchtigkeitsfehler des gleichen Fragments: So ist es im Manuskript nicht einfach „Hansens Grossvater", dem der Hausmeister gedient hatte,[31] sondern „~~K~~Hansens Grossvater" (cf. NSF I 275). War bis dahin kein K Hans gegenübergetreten, geschweige denn, dass sich Hans in ein ungestrichenes K verwandelt hätte, so streichelt Hans wenige Sätze später „im Vorgefühl" des womöglich Literatur schaffenden „Alleinsein[s] in seiner alten Stube" das erste K des Fragments, einen „Kater, der als erste ungetrübte Erinnerung aus vergangenen Zeiten in seiner ganzen Größe an ihm vorüberhuschte." (cf. NSF I 275) Mit der Nachricht, dass die alte Stube bereits besetzt sei vom „Onkel Theodor" bricht der Text ab. Zur Konfrontation mit dem Onkel Theodor, der neuen gesetzgebenden Kraft im Haus, sieht sich Hans noch nicht in der Lage.

Zur Wandlung kommt es erst durch und mit dem Mittler. Das *Du* wird, auf sein Mittlerdasein reduziert, als „Brücke" wiederaufgenommen:

> Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke [...]." (NSF I 304)

Die Aufgabe der Brücke, die Aufgabe des Mittlers, ist formuliert in einer Ansprache ans *Du* aus dem Off der Erzählung:

> Strecke Dich Brücke, setze Dich in Stand, geländerloser Balken, halte den Dir Anvertrauten, die Unsicherheiten seines Schrittes gleiche unmerklich aus, schwankt er aber, dann gib Dich zu erkennen und wie ein Berggott schleudere ihn ans Land. (NSF I 304)

Von einer Seite zur anderen soll die Brücke verhelfen, von hier nach dort, vom H zum K. Beim Übergang des Übergehenden kommt es zur großen Frage „Wer war es?" (NSF I 305), die sich in wilden Spekulationen entlädt:

---

[31] Im Übrigen hatte Hans „im Hausmeister immer nur einen einfältigen Tyrannen seiner Kinderjahre gesehn" (NSF I 275), hatte im *Haus*meister also den tyrannischen *Hans*meister gesehn.

> Ein Kind? Ein Turner? Ein Waghalsiger? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? (NSF I 305)

Der Moment, in dem Klarheit geschaffen werden könnte, der Moment nach dem Übergang, wenn die Brücke sehen könnte, wem sie zum Übergang verholfen hat, bzw. in wen sich der Übergehende verwandelt hat, wird nicht erreicht, denn verhängnisvollerweise konnte es die Brücke nicht abwarten und drehte sich um:

> Brücke dreht sich um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte und schon war ich zerrissen und aufgespiesst von den zugespitzen Kieseln, die mich so friedlich immer angestarrt hatten aus dem rasenden Wasser. (NSF I 305)

Zerrissen und aufgespiesst von zugespitzten Kieseln ist die Brücke Brücke nicht mehr; der „Schlag", „Hans", schlägt auf am Gesetz und ist nicht mehr „Hans Schlag",[32] was ist er aber stattdessen? Im nächsten Fragment wiederholt sich die Reduktion des badischen Jägers; zum Denkmal[33] ist er dort erstarrt, zu einem „säbelschwingenden Helden" (NSF I 305); die wiederholte Erstarrung samt der Selbstzerstörung als Brücke bereitet die Wiederauferstehung im Fragment vom Denkmal vor; der badische Jäger erscheint als Toter mit neuem Namen, als toter „Jäger Gracchus" (NSF I 308). „Gracchus"[34] heißt er jetzt und hat mit diesem Namen die Festigkeit eines zwischen den Welten, zwischen Selbst und Gesetz (αὐτός und νόμος) schwebenden

---

[32] Jenes Aufschlagen des Boten am Gesetz, das ihn erst zum Boten macht, finden wir im SCHLOSS in der Geschichte der Familie des Barnabas wieder (cf. SCHLOSS 295ff.). Des Weiteren kehrt der „Hans Schlag" wenige Wochen später zurück als „Handschlag" in EIN BERICHT AN EINE AKADEMIE: „Das erste was ich lernte war: den Handschlag geben" (cf. NSF I 392). Der „Handschlag" ist dort der wichtige erste Schritt beim Übergang vom Affen zum Menschen, vom *ich* zum *er*.

[33] Bereits in der Beschreibung eines Kampfes verlieh ein Denkmal dem Schwankenden Halt (BeK 54), verlieh ihm vielleicht sogar Halt qua der besonderen Performanz, die dem Denkmal als Wort innewohnt: Denk mal!

[34] Neben dem weiter unten ausgeführten Zusammenhang, der mit „Gracchus" angerissen wird, ist der Zusammenhang mit den erstmals von Plutarch geschilderten Schicksalen der Brüder Gracchus aus dem 2. Jhd. v. Chr. offensichtlich. Als Mittlerfiguren zwischen Vergangenheit und Zukunft – ihre fortschrittlichen Ideen knüpften zugleich an ältere Zustände Roms an – waren sie zugleich Bezugspunkt der Hoffnungen des verarmenden Kleinbauerntums, dem sie durch Landreformen helfen wollten. Auch das Motiv des Weiterlebens nach dem Tod kehrt bei ihnen insofern wieder, als der eine Gracchus nach Ermordung des anderen versuchte, das Reformprojekt fortzusetzen (cf. FRENZEL, Elisabeth: STOFFE DER WELTLITERATUR. Stuttgart 1976. S. 252ff.).

Mittlers gewonnen. Insofern alle Kindsfiguren in Zusammenhängen des *ich* verstrickt bleiben, insofern sie als ein *er*, als K-Figur, sich nicht in Opposition zum *ich* bringen können, haben alle etwas von jenen mehr oder weniger vermittelnden Figuren, bleiben zwischen *ich* und *er*, ohne anzukommen.

Bevor wir uns der Verwandlung der klagenden Seelen, der Kindsfiguren zuwenden, die durch die Verwandlung des *Du* vorbereitet wird, verweilen wir noch ein wenig beim Jäger Gracchus. Die „Tauben" fliegen vor ihm her; eine Taube, „gross wie ein Hahn" hat seine Ankunft in Riva angekündigt (cf. NSF I 308) und die schräge Mischung zweier Vögel ist nicht zufällig gewählt, sie entspringt aus dem und verweist auf den Vogel im Namen des Jägers, auf die Dohle (ital. – gracchio).[35] Mit dem badischen Jäger Gracchus soll die Zurückhaltung des *ich* vor dem Gesetz gebrochen, soll die immer wieder neu zu bemessende Distanz zwischen *ich* und Gesellschaft überbrückt werden. Der badische Jäger ist

> 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. (NSF I 309)

Niemals kommt er an, denn wenn ihm „oben das Tor" leuchtet, erwacht er auf seinem „alten in irgendeinem irdischen Gewässer öde steckenden Kahn." (NSF I 309) Direkt nach dem ersten Fragment, in dem der Name „Gracchus" zum badischen Jäger fand, werden emphatisch die Möglichkeiten, Literatur zu schaffen, beschworen. In Anlehnung an die Situation in UNGLÜCKLICHSEIN und in JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH wird die Möglichkeit zu spiegeln als Möglichkeit, sich auf eigentümliche Art und Weise mit der Gesellschaft auseinanderzusetzen, angedeutet; gespiegelt wird die Gesellschaft in dem eigentümlichen Spiegel eines Zimmers, das jeder Mensch in sich herumträgt:

> Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhorcht, etwa in der Nacht wenn alles ringsherum still ist, so

[35] Möglicherweise hat Kafka neben dem in der vorangegangen Fußnote ausgeführten Zusammenhang auch deswegen das italienische Wort für „Dohle" gewählt, weil es eine größere Nähe zum Krächzen und Schwatzen aufweist, denn „gracchio" heißt auf italienisch nicht nur „Dohle", sondern auch „ich krächze" oder „ich schwatze".

> hört man z. B. das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels oder der Schirm (NSF I 310)

Es folgen noch zwei weitere Fragmente zum Jäger Gracchus, dann beginnt er, der Jäger, selbst zu schreiben, legt sich nieder als ungelesener Schreiber:

> Niemand wird lesen, was ich hier schreibe [...]. (NSF I 311)

Wieder rast der Text „wie Lokomotiven aufs Publikum in der jüngsten, dreidimensionalen Filmtechnik" (cf. T.W. Adorno, AzK 256) auf den Leser zu, zerrüttet ihn und sich im déjà vu. Mitten ins Herz der Lektüre trifft der Satz mitten ins Herz des Textes und lässt beide zurück so gut wie tot, so „tot, tot, tot" (NSF I 383) wie den Jäger Gracchus. Aber schreibt hier nicht..? Und liest nicht auch..? Ja, wer schreibt „hier" überhaupt und wer liest? Unmissverständlich drängen die Fragen, beantwortet zu werden, und lassen doch keine letzte Antwort zu.[36]

Bevor wir uns im Geflecht möglicher Antworten verirren, wenden wir uns einer anderen nicht minder unentscheidbaren Frage zu: Wo ist „hier"? Die Antwort des Textes drängt nicht weniger zur hoffnungslosen Deutung als der erste Satz. „[A]uf einer Holzpritsche" liegt der Jäger Gracchus in einem „Holzkäfig" im Inneren eines sicherlich aus Holz gebauten „Schiffe[s]" (cf. NSF I 312). Im Holz kommt – wie in den Kapiteln 2.3 und 3.2 herausgearbeitet – das Verfahren als Methode zu sich und zur Literatur womöglich. Im „hier" scheint demnach der wandelbare Raum ausgestaltet, in dem sich die Buchstaben zu einem „Keine Täuschung" zusammensetzen können (cf. Tb 790) und wo Scharfrichter alles zersetzen können mit der Behauptung, „hier ist kein Märchen" (cf. Tb 801). So ist „hier" ebenso – und das ist der Stachel im Herzen einer jeden Literaturwissenschaft – alles Mögliche wie „nichts dergleichen" (NSF II 17). Keine letzte Deutung vermag gelingen, die letzte Ruhe bleibt versagt. Von einem Zitat hangelt die Literaturwissenschaft zum nächsten und kommt doch niemals an – höchstens wieder zurück zu einem bereits zitierten.

Versuchen wir eine erste oder eine zweite oder eine x-te Deutung, so ist „hier" das Oktavheft, in dem das Fragment niedergeschrieben wurde, so ist es nicht geschrieben, um gelesen zu werden, sondern um die Wandlung vom *ich* zum *er* vorzubereiten. Tatsächlich gräbt sich der Jäger Gracchus ein in die Erinnerung an seinen Tod, erinnert sich,

[36] „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden" (AzK 255).

wie er „hier“ zum toten Jäger Gracchus wurde und wartete, auf dass es geschehen möge, das durch ihn vorbereitete:

> Hier lag ich und wartete. (NSF I 313)

Und tatsächlich geschah etwas und es steht geschrieben:

> Dann geschah (NSF I 313)

...und nach einem langgezogenen Querstrich geschah

> Der ~~zweite R~~Kübelreiter (cf. NSF I App. 273)

Im KÜBELREITER hat es die verlorene, die klagende Seele, der kleine Ruinenbewohner, hat es eine Kindsfigur endlich geschafft, ein K zu werden. Der Verwandlung liegt zugrunde die Integration des übermittelnden *Du*, des Distanzen überwindenden Kübels; aus dem zweiten Reiter wird ein Kübelreiter. Im KÜBELREITER ist das H kein H mehr, ist „Haberkamm, die alte Kundschaft“ schlicht „~~Haberkamm, die~~eine alte Kundschaft“ (cf. NSF I App. 274). Dem Kübelreiter ist indes weiterhin seine K-Bedürfigkeit eingeschrieben, er braucht für seinen leeren Kübel Kohle, denn:

> 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 [...] (NSF I 313)

Kein Verb da, keine Bewegung, alles erstarrt; erst in der Formulierung seiner Bedürftigkeit, erst als *ich* kommt der Kübelreiter wieder in grammatischen Schwung:

> Ich muss Kohle haben, ich darf doch nicht erfrieren [...] (NSF 313)

Der Kübelreiter als eines von Kafkas Paradestücken zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft ist ebenso die Erzählung vom Individuum, dem Kübelreiter, wie die von der Verweigerung der Kohle durch die Gesellschaft, den Kohlenhändler mit seiner Frau. Das K, die Kohle, wird dem Kübelreiter verweigert. Es wiederholt sich die Szenerie der klagenden Seele – nur in umgekehrter Perspektive. Während beim Studenten (cf. Tb 790) oder „auf dem Lande“ beim vom Text eingeschlossenen kleinen Ruinenbewohner (cf. NSF II 20) die Perspektive ausschließlich von drinnen nach draußen gerichtet war, ruft hier der Kübelreiter verzweifelt von draußen nach drinnen und wird wie in den Fragmenten zuvor nicht eingelassen, seinem Klagen und seinen Bitten wird sich verweigert. Schließlich wird die *sinnverwirrend*-literarische Vermischung seiner beiden letzten, flehentlichen

Worte mit dem „Abendläuten das eben vom nahen Kirchturm zu hören ist“ von der „Frau Kohlenhändlerin“ zum Anlass genommen, sich sinnentstellend zu beruhigen mit den Worten:

> „es ist ja nichts, ich sehe nichts, ich höre nichts, nur sechs Uhr läutet es und wir schliessen. Ungeheuer ist die Kälte, morgen werden wir wahrscheinlich doch viel Arbeit haben.“ (NSF I 316)

Die Kälte, das Ungeheure, wird nicht erwärmt. Stattdessen wird der Kübelreiter von der Schürze der Kohlenhändlerin fortgeweht:

> Sie sieht nichts und hört nichts, aber dennoch löst sie das Schürzenband und versucht mich mit der Schürze fortzuwehn. Leider gelingt es. (NSF I 316)

Hier, in der vor Ks nur so strotzenden Umgebung[37] ist der Kübelreiter unerwünscht, die Kohle wird ihm verwehrt. Schließlich steigt der Kübelreiter „in die Regionen der Eisgebirge“ und verliert sich „auf Nimmerwiedersehen“ (cf. NSF I 316). Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft ist vom *ich* her gesehen eben eines, in dem das Individuum zu verschwinden droht. Das Verschwinden ist indes nie vollständig, stets bleibt ein Rest. So gibt es nach dem KÜBELREITER unter einem kurzen Querstrich ein gestrichenes Wiedersehen mit dem, der sich auf Nimmerwiedersehen verlor:

> Ist hier wärmer, als unten auf der winterlichen Erde? [...] Auf dem hohen keinen Zoll breit einsinkenden Schnee [keine Abdrücke, keine literarischen Spuren im Schnee, M.K.] folge ich der Fusspur der kleinen arktischen Hunde [dem *ich* als H, M.K.]. Mein Reiten hat den Sinn verloren, ich bin abg~~esessen~~stiegen und ~~ziehe den~~ trage den Kübel auf der Achsel. (cf. Tb App. 275)

Mit dem Kübel auf der Achsel ist der Kübelreiter, was er vielleicht schon seit je war: nicht wirklich eine K-Figur und nicht mal reitend. Die Konsistenz der K-Figuren demgegenüber – mag sie auch noch so brüchig sein – rührt daher, dass sie sich in eine Literatur konstituierende Opposition zu *ich* und *Du* gebracht haben. Das gelingt in den Texten der Jahre 1916/17 nicht, in denen das *ich*, das *Du* integrierend,

---

[37] „Kohle“, „Kübel“, „Kälte“, „Kohlenhändler“, „Kohlenstäubchen“, „Herrschaftsköchin“, „Bodensatz des letzten Kaffees“ (NSF I 313), „Kameele“, „Kellergewölbe“, der Händler „kauert und schreibt“, „Kundschaft“ (NSF I 314), „Ach hörte ich es doch schon in dem Kübel klappern“, „Kellertreppe“, „Kind“ (NSF I 315), „Glockenklang“, „Kirchenturm“ (NSF I 316) mitsamt etlichen Wiederholungen bestimmter K-Worte.

zum *er* erweitert werden soll. Die Erweiterung gelingt wiederum durch Erkundung des *ich*, durch Erkundung seiner Vergangenheit, einer Vergangenheit, die nicht nur die seine ist. Wenige Seiten nach dem KÜBELREITER wird in DER NEUE ADVOKAT die Erkundung, die ebenso eine schreibende wie eine lesende ist, als Beschäftigung des anachronistischen Advokaten Bucephalos, früher: „Streitross Alexanders von Mazedonien" (cf. NSF I 326), herausgearbeitet:

> Vielleicht ist es deshalb wirklich das Beste sich wie es Bucephalos getan hat in die Gesetzbücher zu versenken. Frei, unbedrückt die Seiten von den Lenden des Reiters, bei stiller Lampe, fern dem Getöse der Alexanderschlacht liest und wendet er die Blätter unserer alten Bücher. (NSF I 327)

Das Drücken der Reiterlenden, der Lenden des Kübelreiters beispielsweise, gehört der Vergangenheit an. Die Seiten sind frei, sind unbedrückt, um bedrückt, um beschrieben zu werden, um auf oder mit ihnen „die Blätter unser alten Bücher" zu lesen und zu wenden. Der Blätter sind unendlich viele, die Vergangenheit kennt keine Grenzen, muss ihre Grenzen vielmehr selbst errichten, sei es zwischen Mazedonien und „der heutigen Gesellschaftsordnung" in DER NEUE ADVOKAT, in China (BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER / NSF I 337ff.) oder in den vielen mythologischen oder biblischen Szenarien.[38]

Die Erkundungen der Grenzen des *ich* sind zugleich Treppenerkundungen, Erkundungen des Bereichs zwischen *ich* und *er*, in dem sich das rastlose *Du*, der Jäger Gracchus, bewegt.[39] Das nächste erhaltene Oktavheft nach jenem, in dem DER KÜBELREITER und SCHAKALE UND ARABER niedergeschrieben wurden, beginnt mit Überlegungen zur Treppe:

> Ich hätte mich doch wohl früher darum kümmern sollen, wie es sich mit dieser Treppe verhielt, was für Zusammenhänge hier bestanden, was man hier zu erwarten hatte und wie man es aufnehmen sollte.
> (NSF I 335)

Auf den Einwand gegen seine Selbstvorwürfe, dass „von dieser Treppe" „nichts zu lesen" gewesen sei (cf. NSF I 335), antwortet sich das forschende *ich* als wäre es ein *Du*:

---

[38] Dabei verschachteln sich die Zusammenhänge nicht selten ineinander. So wird in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER die Mauer als mögliches Fundament für einen neuen Babelturm ins Gespräch gebracht (cf. NSF I 343).

[39] Nach eigener Aussage sieht sich der Jäger Gracchus „immer auf der grossen Treppe die hinaufführt.'" (NSF I 309).

> Du wirst eben ungenau gelesen haben. Oft warst Du zerstreut, hast Absätze ausgelassen, hast Dich sogar mit Überschriften begnügt, vielleicht war dort die Treppe erwähnt und es entging Dir so.
> (NSF I 335)

Die Antwort weist nicht zuletzt zurück auf die bisherigen Ausgestaltungen von *ich* und *Du*, auf die 1916/17 geschriebenen Texte. In einem bereits kurz behandelten Text vom Ende des vorangegangen Oktavhefts, beim Besuch der Ohnmacht wird das *ich* bereits zum Rückblick animiert. Es schaut zurück auf die zahllosen Treppenstufen, die zu seinem Zimmer führen, als wären es die Striche zwischen den unzähligen Fragmenten jener Zeit: [40]

> Zahllos hüpften vor meinen Augen die Treppenstufen auf, die zu meinen Zimmern führten, eine hinter der andern, unermüdliche kleine Wellen. (NSF I 328)

Der Rückblick, die Erkundung der Grenzen nicht nur des *ich*, lässt bis dahin bestehende Ordnungen und Figuren nicht unbeschadet. So wird in der zweiten Aufzeichnung ein H, ein unschuldiges H, in eine tödliche Falle gelockt. Das H war, als es gelockt wurde, strenggenommen bereits kein H mehr, denn durch Austausch des Anfangsbuchstabens und Umdrehung des „n" hatte sich der kleine Hans in eine „kleine Maus" verwandelt, „die in der Mäusewelt geliebt wie keine andere gewesen war" (cf. NSF I 336). Wie Hans war die kleine Maus noch ein Kind; im letzten Satz „beäugten" die Eltern „die Reste ihres Kindes" (cf. NSF I 336).

Die Erkundung der Grenzen des *ich* ist zugleich die Grenze, an der Gesetz und Selbst konstituiert werden, um sich selbst zu verschlingen, sich selbst in die Falle zu locken, sich durchlässig zu halten womöglich und sich zu vergessen zu guter Letze. Die vierte Aufzeichnung im Oktavheft untersucht als Grenze des *ich* die chinesische Mauer. Eigentlich ist die Mauer, wie im ersten Satz von BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER herausgestellt, schon „beendet worden" (cf. NSF I 337). Sie weist indes aufgrund des Bauverfahrens, von dem gleich noch die Rede sein wird „viele grosse Lücken" auf, „Ja es soll Lücken geben, die überhaupt nicht verbaut worden sind" (cf. NSF I 338).

---

[40] Das Verhältnis von Treppenstufen und Querstrich als den Zwischenräumen des Gesetzes bei Kafka wäre eine gesonderte Untersuchung wert. In den Fragmenten vom Herbst 1917 gibt es mehrere interessante für sich sprechende Verwicklungen zwischen Text und Querstrich (cf. NSF II 30, 52ff., 83 u.v.a.m.).

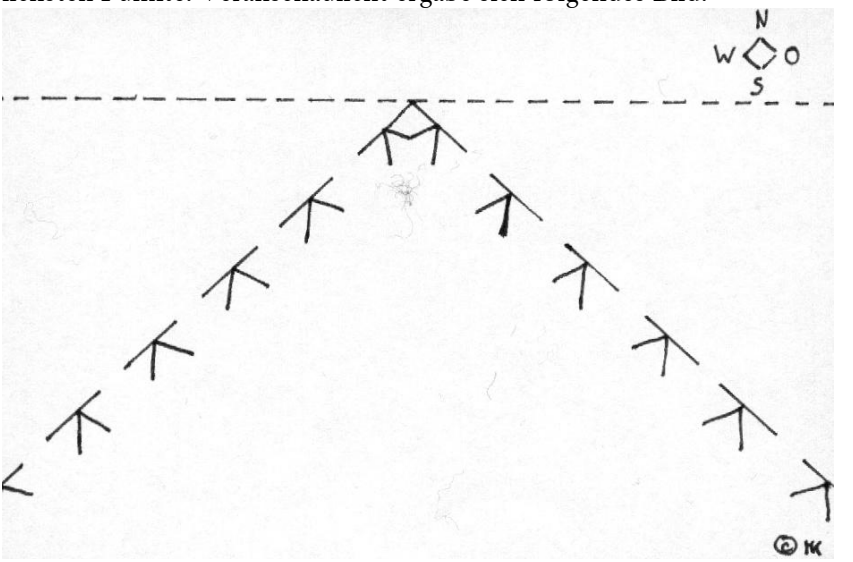
Im Zentrum von BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER steht die Konstitution von Gesellschaft durch Aus- und Eingrenzung von leidlich konstituierten Individuen. Ausgegrenzt sind die Nordvölker, die in EIN ALTES BLATT die „Nomaden aus dem Norden" sind (cf. NFS I 358) oder die in SCHAKALE UND ARABER als Araber mit ihren sie hassenden Haustieren, den Schakalen, durch die Wüste ziehen (NSF I 317ff.). Eingeschlossen sind alle anderen, das chinesische Volk, das wiederum ausgeschlossen ist von seiner Führung (cf. NSF I 351f.). Beide Grenzen, die nach außen und die im Innern, sind indes durchlässig. Die „Nomaden aus dem Norden" sind in EIN ALTES BLATT „bis in die Hauptstadt gedrungen, die doch sehr weit von der Grenze entfernt ist" (cf. NSF I 358). Die inneren Grenzen demgegenüber werden, wie so oft bei Kafka, von beamteten Boten überwunden (cf. NSF I 351f.); Figuren wie der Bote Barnabas oder auch in nuce der Jäger Gracchus stehen ein für die Durchlässigkeit der Grenzen. Im Einzelnen können wir die verwinkelten Grenzverläufe in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER nicht nachzeichnen, nur eine Eigentümlichkeit des Mauerbaus soll nicht unerwähnt bleiben:

> Die chinesische Mauer ist an ihrer nördlichsten Stelle beendet worden. Von SüdOsten und SüdWesten wurde der Bau herangeführt und hier vereinigt. Dieses System des Teilbaus wurde auch im Kleinen innerhalb der zwei grossen Arbeitsheere, des Ost- und des Westheeres befolgt. (cf. NSF I 337)

Die zweimalige, nachträgliche Einfügung von „Süd" gemahnt, das Bauen auf die nördlichste Stelle zu auch als ein solches zu verstehen; so bildet die Mauer eben keine mehr oder minder löchrige Gerade, sondern eine winkelförmige Vereinigung zweier Strecken, die am nördlichsten Punkt aufeinander treffen.[41] Die beiden Strecken könnten demnach im Großen wie im Kleinen sowohl die Stufe einer Treppe, als auch die beiden kurzen Enden des Buchstabens „K" dar-

[41] Ein paar Seiten weiter wird die Mauer als „Viertel- oder Halbkreis" beschrieben. Diese Betrachtungsweise widerspricht nicht unbedingt unserer Darstellung, insofern die aufeinander treffenden Strecken auch Kreissegmente sein können. Dadurch würden die Bilder, die wir uns im Folgenden von der Mauer machen – die Mauer als Treppe oder die Mauer als Buchstabe „K" – nur etwas undeutlicher; „K" und Treppe würden krumm. Zum Verhältnis von Halbkreis und Winkel müssten auch andere Raumstrukturen bei Kafka untersucht werden. Das ist in dieser Arbeit leider nicht möglich. Möglicherweise würden bei jener Untersuchung auch noch in anderen Räumen Buchstabensegmente erscheinen, in Rotpeters dreiwandigem Käfig beispielsweise ein Teil des „H" (cf. NSF I 388).

stellen. Bei der möglichen „K"-Darstellung wäre der lange „K"-Strich ein mehr oder minder virtueller Grenzstrich durch den oder die nördlichsten Punkte. Veranschaulicht ergäbe sich folgendes Bild:[42]



Wie der Bote als Brücke reduziert ist auf sein Dasein als Mittler (cf. NSF I 304f.), so ist das *ich* in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER reduziert auf sein Dasein an der Grenze zwischen Individuum und Gesellschaft. Eine solche gleichwohl komplexe Reduktion des *ich* hat zur Folge, dass das *ich* in mehrere andere Figuren diffundiert, insbesondere in den untätigen Beobachter; nicht nur in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER bildet der Beobachter einen der Fixpunkte, auch in IN DER STRAFKOLONIE ist er als Reisender, dem der eigentümliche Apparat erklärt wird, von großer Bedeutung (cf. DzL 203ff.); nicht zuletzt betreibt er als Hund in den FORSCHUNGEN EINES HUNDES seine ethnologischen Studien (cf. NSF II 423).

Am Anfang des letzten erhalten gebliebenen Oktavhefts vom Frühjahr 1917 wird noch einmal versucht, alle Facetten des *ich* in einer Geste der Selbstermächtigung zu bündeln:

---

[42] Die Lücken sind ausgespart, wären aber auch integrierbar, ohne das Bild grundsätzlich zu verändern. Vielleicht ist es gerade das Bild des Buchstabens „K", das eine Vereinigung der „Bruchstücke", für die nach EIN ALTES BLATT keine Fortsetzung gefunden werden kann, gewährleisten könnte (cf. NSF I 361). Reine Spekulation ist das, denn es folgen ja „noch einige Seiten", die „allzu beschädigt sind, als dass ihnen etwas bestimmtes entnommen werden könnte" (cf. NSF I 361).

> Mein Geschäft ruht ganz auf meinen Schultern. Zwei Fräulein mit Schreibmaschinen und Geschäftsbüchern im Vorzimmer, mein Zimmer mit Schreibtisch, Kassa, Beratungstisch, Klubsessel und Telephon, das ist mein ganzer Arbeitsapparat. [...] Ich bin jung und die Geschäfte rollen vor mir her, ich klage nicht. Ich klage nicht.
>
> (NSF I 370)

So fern das *ich* den klagenden Seelen, den flüchtigen Kindsfiguren scheint, so nahe ist es ihnen doch. Direkt nebenan, nur durch eine „elend dünne[n]" Wand getrennt wohnt Harras, der stets so eilig vorbeischritt, dass das *ich* ihn noch gar nicht „genau gesehn" hat und immer nur wieder vor der Tafel „Harras, Bureau" steht, die das *ich* „schon viel öfter gelesen hat, als sie es verdient." (cf. NSF I 371) Die „Bureau"-Tätigkeit des Harras, das Botenmäßige seiner Existenz, scheint sich im Abhören der Gespräche des *ich* zu erschöpfen. Noch ehe das *ich* den Hörer weggelegt hat, ist Harras „vielleicht schon daran, mir entgegenzuarbeiten." (cf. NSF I 372)

Die Bündelung ist also zugleich eine Komplexion des Widerstrebenden. Das Gebündelte „hat beiderlei Unruhe in sich, die von der Katze und die vom Lamm, so verschiedenartig sie sind." (cf. NSF I 374) Die Rede ist von der Kreuzung aus EINE KREUZUNG, dem direkt an die Erzählung von Harras anschließenden Prosastück. Bereits im ersten Satz, ganz so wie in IN DER STRAFKOLONIE (cf. DzL 203), wird die Eigentümlichkeit des Untersuchten hervorgehoben:

> Ich habe ein eigentümliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm.
>
> (NSF I 372)

Das *ich*, zum K geronnen, mit „Kopf und Krallen" von der „Katze", erscheint gekreuzt mit dem gekreuzigten *Du*; vom Messias, „Gottes Lamm" (Joh 1, 29), dem Mittler zwischen Gott und Menschen, hat die Kreuzung „Grösse und Gestalt" (cf. NSF I 372f.).[43] Nicht genug damit, will es sein, was es vielleicht mal war, ein H, „will es fast auch noch ein Hund sein" (NSF I 374).[44]

---

[43] Die Kreuzung nimmt im SCHLOSS menschliche Züge an, dort kreuzen sich K. und Gesetz, **K**atze und **Lamm**, in K.'s Konkurrenten und Doppelgänger, dem Beamten **Klamm** (cf. SCHLOSS 59ff.).

[44] Die Krönung all der bündelnden Kreuzungen ist die Figur des Odradek aus DIE SORGE DES HAUSVATERS (DzL 282ff.), die ebenfalls im Frühjahr 1917 entstanden ist. Den Odradek hat bereits Werner Hamacher in seinem faszinierenden Essay DIE GESTE IM NAMEN genauestens unter die Lupe genommen (cf. HAMACHER, Werner: DIE GESTE IM NAMEN. Benjamin und Kafka, in: Ders.: ENTFERNTES VERSTEHEN. Frankfurt am Main 1998. S. 305ff.). Dank Hamacher lässt sich be-

Indem sie widerstrebende Facetten des *ich* bündelt, gehört die Kreuzung zum *ich*; indem sie als Lamm einmal mehr eine weitere Entwicklung des *ich*, eine Entwicklung zum *er* vorbereiten soll, stellt sie sich dar als *Du*. Direkt im Anschluss an EINE KREUZUNG wird über die Entwicklung spekuliert:

> Ein kleiner Junge hatte als einziges Erbstück [auch die Kreuzung war ein Erbstück, M.K.] nach seinem Vater eine Katze und ist durch sie Bürgermeister von London geworden. Was werde ich durch mein Tier werden, mein Erbstück? Wo dehnt sich die riesige Stadt? (NSF I 374)

Gibt es das *er*, den Bürgermeister oder die riesige Stadt, in das sich das *ich* immer noch nicht entwickeln konnte, aber wirklich? Wenige Aufzeichnungen später wird die Antwort umrissen:

> Manche sagen, er sei ein Heuchler, manche wieder es habe nur den Anschein. [...] „Haben Sie schon einmal mit ihm gesprochen?" fragte er dann. „Nein", sagte ich „aber ich habe schon viel von ihm gehört und ich würde sehr gern mit ihm sprechen wenn er mich einmal empfangen wollte."(NSF I 376)

Die Grenzen, innerhalb derer nach dem *er* gesucht wird, sind allerdings weiterhin die Grenzen des *ich*. Das vielköpfige *Du*, das weiterhelfen soll, hat einen Teppich unter und einen Baldachin über sich:[45]

> Ein Teppich ausgebreitet zu Deinen Füssen,
> Ein Baldachin flatternd zu Deinen Häupten, (NSF I 377)

---

haupten, dass als Geste das Widerstrebende – *ich* und *Du* beispielsweise – im Namen wiederkehrt.

[45] Einige Aufzeichnungen später beginnen die „zwei Hände" des *ich* auf dem Tisch „einen Kampf" (cf. NSF I 389). Auch dieser Kampf, der Kampf zwischen *ich* und *Du* unter Beobachtung des *ich*, wird schließlich zu einem Kampf im *ich* zurückgebogen. Das *ich* bekommt, gerade als eine der Hände zu gewinnen scheint, den „erlösenden Gedanken, dass es meine eigenen Hände sind" (cf. NSF I 390). Schließlich liegen die zwei Hände „übereinander, die Rechte streichelt den Rücken der Linken, und ich unehrlicher Schiedsrichter nicke dazu" (cf. ebd.).

Wieder kommt der Jäger Gracchus zu Hilfe,[46] wieder mündet das Fragment in die Erinnerung an seinen Tod und wieder erinnert er sich, wie er einfach nur dalag:

> „[...] alles war in Ordnung, ausgestreckt lag ich im Kahn,
> (NSF I 386)

Dann geschah nach einem langgezogenen Querstrich der erste Versuch der letzten großen Erzählung vom Frühjahr 1917. Wiederaufgenommen wird dabei sogar das gestrichene letzte Fragment zum kleinen Ruinenbewohner aus dem Frühjahr 1916. Hieß es dort „In meiner Gegend ist der kleine Ruinenbewohner allbekannt." (NSF II App. 195), heißt hier knapp ein Jahr später:

> Wir alle kennen den Rotpeter, so wie ihn die halbe Welt kennt.
> (NSF I 386)

Nicht ausgegrenzt wie der kleine Ruinenbewohner wird dem Rotpeter sogar zugestanden, ausführlich über seinen Werdegang zu berichten, über die Entwicklung vom Affen zum Menschen. EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE legt abschließend Zeugnis ab über die einander widerstrebenden, widersprüchlichen Entwicklungsmöglichkeiten in den Grenzen des *ich*.[47]

---

[46] Auch an Überlegungen aus JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH wird angeknüpft: „‚[...] Du musst eine auserlesen verluderte Jugend gehabt haben.' [Absatz, M.K.] ‚Möglich, wie das jeder Jugend eigentümlich ist" (cf. NSF I 382).

[47] Nach Ansicht des gottesfürchtigen Juden Pirach aus einer mehrfach überlieferten Prager Legende gehört das Zwitterartige, sein Dasein zwischen Affe und Mensch – zwischen *ich* und *er*, so ließe sich hinzufügen –, bereits zum Affen selbst: „Er [Pirach, M.K.] hielt diese Tiere für halbe Menschen, welche die vornehmen Herren in der Absicht halten und mit Liebe pflegen, um sie sittlich und selig zu machen; und solch ein zahmer gebildeter Affe [solch ein Rotpeter, M.K.] hatte in seinen Augen den Wert eines christlichen Proselyten." (DER PRAGER GOLEM. JÜDISCHE ERZÄHLUNGEN AUS DEM GHETTO (ohne Herausgeber). Prag 2000. S. 59.) Ist der Wert jener zwitterartigen Affen nicht größer als jener zum Judentum übergetretener Heiden, der Proselyten, so steigt ihr Wert ins Unermessliche bei Sezierung ihrer Körper. Wie die Zerstückelung des toten Affen in DIE PINCHASGASSE einen ganzen Haufen Goldstücke zu Tage befördert (cf ebd. S. 60), so die selbstinszenierte Selbstsezierung Rotpeters, die zwanghafte Präsentation seiner Wunde beispielsweise (cf. NSF I 393), den unschätzbaren, hier nicht angemessen behandelbaren BERICHT AN EINE AKADEMIE.

4.2. Zwischen *ich* und *Du* ein Nimmermehr

> [...] ringsherum nichts als Grau von Schnee
> und Nebel und weit und breit und tagelang
> kein Mensch oder Wagen, ein Anblick, K.,
> ein Anblick!
>
> (SCHLOSS 344)

Wiederholung im Leerlauf. Der Sommer 1917 ist ein Sommer der Ernüchterung. Die Hoffnungen auf ein Zusammenleben mit Felice, die zur zweiten Verlobung im Juli 1917 führten, werden durch den sich verschlimmernden Gesundheitszustand Kafkas bedroht und verflüchtigen sich schließlich angesichts der diagnostizierten Tuberkulose am 4. September 1917; im Dezember wird die zweite Verlobung offiziell aufgelöst. Auch das Schreiben als *Wiederaufnahmeverfahren* gerät ins Stocken. Alle Wiederaufnahmefiguren erscheinen im Zwielicht des Zweifels wie seelenlose, unbrauchbare Doppelgänger:

> Ein unbrauchbarer Mensch. Ein Freund? Suche ich mir gegenwärtig zu machen, was er besitzt, so bleibt, bei günstigstem Urteil allerdings nur, seine meiner Stimme gegenüber etwas tiefere Stimme. [...] wäre ich Robinson und riefe „Gerettet", wiederholte er es mit seiner tiefern Stimme. [...] er wiederholt nur, weil er es muss und nichts anderes kann. (30. Juli 1917, Tb 813)

Die einzige Hoffnung, die den ewig nachplappernden Figuren entgegengebracht wird, ist die Hoffnung, sich durch sie von ihnen befreien zu können:

> Manchmal während meines Urlaubs, wenn ich einmal Zeit habe, diesen persönlichen Dingen mich zuzuwenden, berate ich mit ihm, in der Gartenlaube etwa, wie ich mich von ihm befreien könnte.
> (30. Juli 1917, Tb 813f.)

Da liegt die Abrechnung mit den literarischen Versuchen in den Grenzen des *ich* nicht fern. In Erinnerung der Fragmente zum kleinen Ruinenbewohner (cf. Kapitel 3.1) erscheint eine Literatur ums *ich* reduziert auf die Grenzen des Vorwurfs:

> Litteratur als Vorwurf ausgesprochen ist eine so starke Sprachverkürzung, dass sie – vielleicht lag von allem Anfang an Absicht darin – allmählich auch eine Denkverkürzung mit sich gebracht hat, welche die richtige Perspektive nimmt und den Vorwurf weit vor dem Ziele und weit abseits fallen lässt. (4. August 1917, Tb 818)

Statt der trotzigen Trompete des kleinen Vorwurfs (cf. Tb 23 / 4°Ox1 37) gibt es im Sommer 1917 nur die Lärmtrompeten des Nichts, die nichts weiter sind als das zum A verkümmerte *ich*:

> Die Lärmtrompeten des Nichts. Das A. (4. August 1917, Tb 818)

Ratsuchend werden die DU-FRAGMENTE wiederaufgenommen. Die Distanz zwischen *ich* und *Du* ist im Sommer 1920 die Distanz zwischen ausgesprochenem und „vor dem Ziele" gefallenem Vorwurf. A und B, *ich* und *Du*, scheinen in einer Gesellschaft voller Doppelgänger nichts weiter zu sein als zwei weitere Abziehbilder. Das ratsuchende A dekonstruiert sich als Doppelgänger seines Ratgebers, als möglicher Doppelgänger des B, seines möglichen Doppelgängers:

> Soviel unberatenes Volk! Und mehr noch als es scheint, denn die welche bei solchen Zusammenkünften Rat geben, geben ihn nur mit der Stimme, mit dem Herzen wollen sie ihn selbst. Immer haben sie ihren Doppelgänger unter den Ratsuchenden und auf ihn haben sie es besonders abgesehen. Aber er vor allen geht unbefriedigt, angewidert weg und zieht den Ratgeber hinter sich her zu andern Zusammenkünften und zu gleichem Spiel. (4. August 1917, Tb 818)

Die A-B-FRAGMENTE kommen ebensowenig voran wie die DU-FRAGMENTE. Umkreist wird das Verfahren als Methode, doch glücken will die Konzentration nicht. In jenes Unglück mischt ein Reisender sich ein, der nach Monaten immer noch nicht zur Ruhe gekommen war.

> „Wie?" sagte der Reisende (7. August 1917, Tb 822)

Es ist nicht der reisende Jäger Gracchus, der hier zu Wort kommt, sondern der Reisende aus IN DER STRAFKOLONIE. Für den geplanten Druck versuchte sich Kafka noch einmal an dem ungeliebten Ende (cf. Kafka-Hb1 490f.). Das der Frage des Reisenden folgende Fragment liest sich erst einmal als schlichte Rekapitulation des Ist-Zustandes im Herbst 1917:

> Der Reisende fühlt sich zu müde, um hier noch etwas zu befehlen oder gar zu tun. Nur ein Tuch zog er aus der Tasche, machte eine Bewegung als tauche er es in den fernen Kübel, drückte es an die Stirn und legte sich in die Grube. (7. August 1917, Tb 822)

„Nur ein Tuch", ein beschriebenes vielleicht, ein mit IN DER STRAFKOLONIE beschriebenes womöglich, drückte er an die Stirn, tat so, als würde er es in den fernen Kübel tauchen, in dem der Schmutz normalerweise abgewaschen wird (cf. bspw. DzL 210), und hoffte in

der Grube liegend wohl, es würde etwas geschehen, ganz so wie etwas geschah, wenn der Jäger Gracchus sich nach dem Tod hinzulegen und zu warten pflegte. Aber es geschah nichts dergleichen, denn der Reisende war nicht der Jäger Gracchus, vielmehr war der am Ende aufgespießte Offizier (Beamter, Bediensteter – mlat. officiarius) ein Jäger Gracchus, eine Mittlerfigur zwischen dem reisenden *ich* und dem alten verstorbenen Kommandenten, von dem nur ein paar Handzeichnungen überliefert waren (cf. bspw. DzL 210). Es folgt alsdann nichts als eine Regression in Zusammenhänge des H:

> So fanden ihn zwei Herren, die der Kommandant ausgeschickt hatte, ihn zu holen. Wie erfrischt sprang er auf, als sie ihn ansprachen. Die Hand auf dem Herzen, sagte er: ‚Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse.' Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren umherzulaufen.
>
> (7. August 1917, Tb 822)

Die zwei Herren, die für einen Moment Hoffnung versprachen, waren nichts weiter als Doppelgänger von dem Soldaten und dem Verurteilten, deren Anblick er, so heißt es am Ende von IN DER STRAFKOLONIE, „nicht lange ertragen" hätte (cf. DzL 243), deren Anblick er aber nach dem Blick auf den mit der Spitze durch die Stirn des Offiziers gehenden Stachel noch eine ganze Zeit ertragen musste. Der Reisende besucht mit ihnen noch das Tee-Haus, das Haus, in dem das T-Gesetz, in dem der alte Kommandant vergraben war (cf. DzL 246ff.). Selbst als der Reisende die lange Treppe vom Tee-Haus zu den Booten nimmt, um die Kolonie zu verlassen, verfolgen ihn die beiden, die ihn „wahrscheinlich [...] zwingen" wollten, „sie mitzunehmen" (cf. DzL 248). Nur mit einem „schwere[n], geknotete[n] Tau", dem verschlüsselten Buchstaben des Gesetzes („t" – gr. „τ" [tau]), schafft er es, sie vom Sprung abzuhalten (cf. DzL 248). Dies gleichsam angehängte Ende, das – in welcher Fassung auch immer – im Herbst 1916 schon geschrieben war (cf. DzL App. 274), dokumentiert das Scheitern, an jenem Stachel in der Stirn zu einem Ende zu kommen. Der Reisende lässt sich ablenken von den beiden Figuren und ihrer Zeigelust; „immerfort" hatte der Verurteilte dem Soldaten

> etwas zu zeigen. Dem Reisenden war es peinlich. Er war entschlossen, hier bis zum Ende zu bleiben, aber den Anblick der zwei hätte er nicht lange ertragen. (DzL 243)

Die Fragmente zum Ende von IN DER STRAFKOLONIE versuchen der Ablenkung, der Zeigelust zu widerstehen, indem sie sie konzentrieren

auf die Methode, auf das bloße „st“, den Knast-Laut, an dem Selbst und Gesetz sich begegnen. So schwören sich die Fragmente ein auf den Stachel, der die zwei Herren an den Rand drängt und den Reisenden mit dem Offizier ins Zentrum rückt:

> 8. [August 1917] Und wenn auch alles unverändert war, der Stachel war doch da, krumm hervorragend aus der geborstenen Stirn.
>
> ———————
>
> Als bringe das alles dem Reisenden zu Bewusstsein, das was noch folge, sei lediglich seine und des Toten Angelegenheit, schickte er mit einer Handbewegung den Soldaten und den Verurteilten fort, sie zögerten, er warf einen Stein nach ihnen, noch immer berieten sie, da lief er zu ihnen und stiess sie mit den Fäusten. (Tb 823)

War mit dem Stachel in der geborstenen Stirn des Offiziers aber nicht bereits alles gesagt? „War etwas vergessen? Ein entscheidendes Wort?“ (Tb 823) Der Reisende wendet sich in den nächsten beiden Aufzeichnungen seiner eigenen Geschichte zu und sieht, dass „durchs Ganze“ ein „kreischender tintenspritzender Strich geht“. Die verzweifelte Frage „Wer stellt es aber richtig?“ weist den Reisenden mitten ins Herz der Literatur, beispielsweise zum alten landsmännischen „Müller aus dem Norden, der die zwei grinsenden Kerle drüben zwischen die Mühlsteine stopft“ (Tb 824), oder zur Schlange, für die alle Steine zu Staub zerklopft werden müssen. Einen Tag später, am 9. August 1917, ist dokumentiert, wie der Reisende erneut versucht, sich der zwei lästigen Gestalten zu entledigen, um schließlich nur noch „gewaltsam“ das ernüchternde Gefühl, „dass in diesem Fall eine vollkommmene Odnung geschaffen sei“, abwehren zu können (cf. Tb 825). Ein letztes Mal versucht sich Kafka an IN DER STRAFKOLONIE, bündelt die Kräfte zu einem weiteren déjà vu mit dem Offizier. In einer alptraumartigen Sequenz kehren der tote Verurteilte – „‚Hier ist er doch‘“ – mitsamt dem toten Offizier wieder; ein letzter Blick auf das Verfahren der Methode wird gewährt (cf. Tb 826); zu lesen ist,

> wie jetzt der O. über seine Stirn hinstrich und einen krumm aus der geborstenen Stirn vorragenden Stachel enthüllte. (Tb 827)

Die Literatur als herrische Schlange oder als Stachel in der Stirn bekommt zusehends bedrohliche Züge. Das *Wiederaufnahmeverfahren* kehrt delirierend zu einem seiner wichtigsten Anfänge zurück, zum

URTEIL,[48] um schließlich nach hysterischer Abwehr der womöglich „Literatur" säuselnden Sirenen[49] einen vorläufig letzten Kommentar zu sich selbst, zum *Wiederaufnahmeverfahren*, abzugeben. Es schließt das Tagebuchheft mit den Worten:

> Es ist immer wieder das Gleiche, immer wieder das Gleiche
> (vermutlich 10. August 1917, Tb 828)

Leergelaufen war das *Wiederaufnahmeverfahren* Anfang August 1917. Zum wiederholten Male endet das Verfahren als Methode im Stocken. „Stirn" und „Stachel" sind allerdings nicht die letzten Worte eines stockenden Verfahrens im Herbst 1917. Erinnern wir uns an eine bereits mehrfach angeführte Tagebucheintragung im August 1911 nahe bei den im Enden begriffenen DU-FRAGMENTEN. Dort mündet die Konzentration auf die wichtigste Buchstabenkombination der Methode, dem „st", in ein fischartiges Gefühl (cf. Tb 38). Hier, Mitte August, nach erfolgloser Penetration der Knast-Laute in den Fragmenten zu IN DER STRAFKOLONIE, wird weiter aufgeführt, was damit gemeint ist: Ausgelöst durch zweimaligen nächtlichen starken Bluthusten, nach dem bei Kafka eine Tuberkulose diagnostiziert wurde, kommt Kafka zu folgender Selbstdiagnose:

> Wenn mein Vater früher in wilden aber leeren Drohungen zu sagen pflegte: Ich zerreisse Dich wie einen Fisch – tatsächlich berührte er mich nicht mit einem Finger – so verwirklicht sich jetzt die Drohung von ihm unabhängig. Die Welt – F. ist nur ihr Repräsentant – und mein Ich zerreissen in unlösbarem Widerstreit meinen Körper.
> (NSF I 401f.)[50]

Die somatische Reaktion, das Zerrissensein des Körpers, das „fischartige Gefühl" vom August 1911 (cf. Tb 38), spült einen Zusammenhang an die Oberfläche, der bei Kafka von nicht zu unterschätzender

---

[48] „Ich stand mit meinem Vater in einem Hausflur; draussen regnete es sehr stark. Ein Mann wollte eilig aus der Gasse in den Flur einbiegen [wahrscheinlich das so wichtige, Literatur befördernde *Du* aus DAS URTEIL, der Petersburger Freund, M.K.], da bemerkte er meinen Vater. Das liess ihn stehn bleiben. ‚Georg' sagte er langsam, als müsse er allmählich alte Erinnerungen heraufholen, und näherte sich, die Hand vorstreckend, von der Seite meinem Vater." (10. August 1917, Tb 828).

[49] „‚Nein, lass mich, nein lass mich!' so rief ich unaufhörlich die Gassen entlang und immer wieder fasste sie mich an, immer wieder schlugen von der Seite oder über meine Schultern hinweg die Krallenhände der Sirene in meine Brust" (vermutlich 10. August 1917, Tb 828).

[50] Die Parallelstelle im Brief an den Vater (cf. NSF II 161) wurde bereits in einer Fußnote im Kapitel 2.3 zitiert.

Bedeutung ist, den hier zerrissenen Zusammenhang des Körpers.[51] Der Riss durch den Körper lässt auch den Zusammenhang des *ich* nicht unbeschadet. Die Texte des nächsten halben Jahres spielen im Gegensatz zu jenen im vorangegangen Abschnitt behandelten nicht in Zusammenhängen des *ich*. Sie lassen keinen anderen zu als jenen im Frühjahr 1918 gefundenen, lockeren Zusammenhang einer Aphorismensammlung.

Dem zerrissenen Körper entschlüpft Mitte August 1917 eine neue Figur, der Rabe Nimmermehr. Wie vielleicht keine zweite Figur in Kafkas Kurztexten ist Nimmermehr dem Stocken verwandt und scheint *er* und K sogar noch näher zu sein als die Dohle. Mal ist er „alter Unglücksrabe" (NSF I 403), mal „Bastarddogge" und „Zigeuner" (NSF I 412), mal ist er schlicht „Nimmermehr" (NSF I 413, 414) und nichts weiter (cf. NSF II 28).[52] Unverkennbar ist einer seiner lite-

[51] Neben einigen Arbeiten direkt zum Thema „Kafka und Körper" (cf. bspw. BAUER-WABNEGG, Walter: ZIRKUS UND ARTISTEN IN FRANZ KAFKAS WERK. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik. Erlangen 1986.), wäre in diesem Zusammenhang vor allem die interessante Studie von Mark Anderson zu KAFKA'S CLOTHES zu erwähnen (cf. ANDERSON, Mark M.: KAFKA'S CLOTHES. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle. Midsomer Norton, Bath 1994.).

[52] Das kleine blaue Schulheft, in dem sich JEDER MENSCH IST EIGENTÜMLICH befindet und das von Jost Schillemeit, dem Herausgeber des betreffenden Bandes der KKA, durch mehrere fragwürdige Einordnungen gebeutelt wurde, beherbergt auch einen „Nimmermehr" (cf. NSF II 28), wurde also im Herbst 1917 erneut aufgeschlagen. Dafür spricht neben dem „Nimmermehr" selbst die Zahl der Holzarbeiter, aus dem ersten der sechs mit einem vereinzelten „Nimmermehr" abgeschlossenen Fragmente (cf. NSF II 26ff.). Es ist die Zahl zwölf, die auf die zwölf Geschichten verweist, die Kafka im Herbst für den erst sehr viel später realisierten Druck des Bandes EIN LANDARZT vorbereitete. Wie nahe dieser Verweis liegt, lässt sich nicht zuletzt an der Erzählung ELF SÖHNE ablesen, welche als zwölfte der Geschichten sich indirekt auf die anderen elf bezieht. Des Weiteren ist bei einem, wenn nicht dem letzten Fragment zum Jäger (Gracchus) – „[...] es wäre wohl das Ende der Jägerschaft. Aber ist es nicht auch so das Ende? Es gibt keine Jäger." (cf. NSF II 26) – von fünf Hunden die Rede (cf. NSF II 26), die vermutlich kurze Zeit später zu nimmermehrschen Doggen mutiert im Tagebuch mit Namen belegt werden (cf. Mitte September 1917, Tb 832). Von Hartmut Binder wird das Fragment, ich denke zu Unrecht, als das erste zum Jäger Gracchus angesehen und auf den August 1916 datiert (cf. BINDER, Hartmut: KAFKA. DER SCHAFFENSPROZESS. Frankfurt am Main 1983. S. 240f.). Davon unbenommen würde eine genauere Untersuchung des Heftes sicherlich noch weitere Einsichten in die Praxis von Kafkas Wiederaufnahme gewähren, die wir hier nur andeuten

rarischen Ursprünge der Rabe aus Poes wohl bekanntestem Gedicht THE RAVEN.[53] In THE RAVEN hört das lyrische Ich, in Trauer befangen um seine verstorbene geliebte Lenore, ein Klopfen an der Tür, doch als es öffnet, ist niemand da. Keine verlorene Seele ist zu sehen, und wie das *ich* nahe beim gestrichenen kleinen Ruinenbewohner sich beruhigt – „Es ist doch nur der Wind" (NSF II 20) –, so beruhigt sich auch der Trauernde: „'T is the wind and nothing more!"[54] Beim dritten Versuch, jemanden einzulassen, fliegt allerdings ein Rabe ins Zimmer, der auf die Frage nach seinem Namen wie auf alle anderen Fragen antwortet mit einem Wort, dem berühmten „Nevermore".
Als Figur der Verweigerung ist Nimmermehr nicht nur bei Kafka mehr als bloße Verweigerung;[55] Nimmermehr ist die Verfigürlichung des stockenden Verfahrens im Herbst 1917, ist Figur zugleich des Stockens und des Verfahrens.

> Du Rabe, sagte ich, Du alter Unglücksrabe, was tust Du immerfort auf meinem Weg. Wohin ich gehe, sitzt Du und sträubst die paar Federn. Lästig!
> Ja, sagte er und gieng mit gesenktem Kopf vor mir auf und ab wie ein Lehrer beim Vortrag, es ist richtig, es ist mir selbst schon fast unbehaglich. Warum frage ich mich (NSF I 403)

Alles andere als einfach ist das Verfahren mit dem Nimmermehr, denn er ist auch ein alter Halunke:

> Du alter Halunke, wie wäre es wenn, wenn wir hier einmal Ordnung schaffen?

---

konnten. Wie so viele andere von Kafkas Heften harrt auch dieses der historisch-kritischen Edierung durch die FKA.

[53] Gleichwohl sich keine Bücher von Poe in Kafkas Bibliothek befanden, wird er Poe im Allgemeinen und THE RAVEN im Besonderen gekannt haben – nicht zuletzt durch Alfred Kubin, den Illustrator Poes, den er 1911 kennenlernte (cf. Kafka-Hb1 404). Möglicherweise wurde Kafka durch Poes Gedicht(e) 1917/18 sogar zu einigen seiner seltenen lyrischen Versuchen angeregt (cf. NSF I 406f. / NSF I App. 336 / NSF II 110f.). Ein lyrischer Versuch von 1922 lässt wenig Zweifel aufkommen an dem Einfluss Poes: „Nimmermehr, nimmermehr, kehrst Du wieder in die Städte, nimmermehr, nimmermehr tönt die grosse Glocke über Dir" (NSF II 525).

[54] POE, Edgar Allan: THE RAVEN (Aus dem Amerikanischen von Hans Wollschläger), in: Edgar Allan Poe. Gesammelte Werke in 5 Bänden. Zürich 1999. Band 5. S. 138.

[55] Bei Poe ist der Name des Raben, seine nimmermüde wiederholte Antwort, Fluchtpunkt aller Hoffnungen und Befürchtungen, aller Reime und Klangfärbungen.

> Nein nein, dagegen würde ich mich sehr wehren.
> Daran zweifle ich nicht. Trotzdem wirst Du beseitigt werden müssen.
> Ich werde meine Verwandten holen.
> Auch das habe ich erwartet. Auch sie wird man gegen die Wand werfen müssen. (NSF I 404f.)

Nicht genug versucht sich der Nimmermehr oder er als einer seiner Verwandten noch – das Ende der Golem-Sage wiederaufnehmend – [56] als zu Boden fallender Riese (cf. NSF I 411) oder als „Halbgott Herakles" (cf. NSF I 405), denn er hat viele Namen; letztlich ist *er* ein noch und niemals zu nennender Namen, ein „nomen nominandum", ein N.N.; mitten in dem wohl wichtigsten Fragment zu diesem ausgebufften Verwandlungskünstler erscheint der Nimmermehr verkürzt zu einem Unbekannten:

> Ich habe 3 Hunde: Halt ihn Fass ihn und Nimmermehr. H. und F. sind gewöhnliche kleine Rattler und niemand würde auf sie aufmerksam werden, wenn sie allein wären, aber da ist noch N. N. ist eine Bastarddogge und sieht so aus wie es sich wohl bei sorgfältigster jahrhundertelanger Züchtung sich nicht hätte erziehlen lassen. Nimmermehr ist ein Zigeuner, (cf. NSF I 412)[57]

Das Fragment trifft mitten ins Herz des *Aussichtslosen Verfahrens* vom Frühjahr 1920. „H." oder „Halt ihn", ist das *ich*, ist von den zwei Gegnern des *er* der erste, der das *er* „von rückwärts vom Ursprung her" bedrängt (cf. REIHE ER, Tb 851). „F." oder „Fass ihn" oder – in autobiographischer Entschlüsselung – Felice, ist das *Du*, ist von den zwei Gegnern der zweite, der ihm „den Weg nach vorne" verwehrt (cf. ebd.). Das *ich* und das *Du* als „H." und „F." sind „gewöhnliche kleine Rattler";[58] Aufmerksamkeit, Relevanz bekommen sie nur durch die Literatur, den Nimmermehr zwischen ihnen. Im *er*, in der Bastarddogge Nimmermehr, ist Kafkas Verfahren, ist die Literatur bei sich

---

[56] Cf. CIBULA, Václav: PRAGER SAGEN, op.cit., S. 199.

[57] In diesem Fragment fallen die editorischen Eingriffe der KKA (in diesem Fall von Malcolm Pasley) besonders unangenehm auf (cf. NSF I App. 125).

[58] Das Verhältnis zwischen *ich* und *Du*, „H." und „F.", ist im SCHLOSS ausgestaltet als Verhältnis zwischen Hans und Frieda. In Hans erkennt sich Frieda wieder, durch K.s Umgang mit Hans erkennt sie, dass auch sie von K. nur für seine eigenen Zwecke ausgenutzt wurde; es sind die Gegner in literarischen Zusammenhängen in gewisser Weise nur um Willen, zum Nutzen des *er* – mögen sie auch ebenso gut Hindernisse für das *er* sein (cf. SCHLOSS 248f.).

außer sich, denn das *er* ist nur qua *ich* und *Du*, der anderen beiden Hunden.

Der Zusammenhang von *ich*, *Du* und *er*, das Bastardartige des *er* ist bereits dem Namen der Dogge[59] eingeschrieben. Im „Nimm" steckt die Unersättlichkeit des narzistisch veranlagten *ich*, sein Begehren, alles in sich aufzusaugen, alles zu einem Zusammenhang des *ich* zu machen, wie es die Texte aus der Zeit 1916/17 bestimmt; es ist ein Zusammenhang, über den in einem unabschließbaren Prozess gerichtet wird. Im „mehr" demgegenüber steckt das Unfassbare des *Du*, sein Drang in die Ferne, in die Schrankenlosigkeit, sein Verfahren als Verirren. Mitten darin, mitten im Nimm-er-mehr steckt das *er* und mit ihm das Verfahren als Methode,[60] insofern dem *er* die Tendenz zur Konzentration eigen ist, die wiederum tendenziell zur Vereinfachung neigt.

Mit Nimmermehr wird die Literatur so ins Zentrum gerückt, dass sie zwar in den schillerndsten Facetten erscheint, dass ihr Gelingen aber immer unwahrscheinlicher wird. Die Tendenz zum Bruchstückhaften, die 1916/17 als Damoklesschwert über allem Schreiben schwebt (cf. NSF I 361 / Tb App. 377), setzt sich in der Zürauer Zeit

[59] Die „Dogge" schallt als Echo zurück zur „Egge" aus der Strafkolonie. Sie wäre einer gesonderten Untersuchung wert. Hier ist nur Raum für ein paar kurze Anmerkungen zum Wort „Egge". Die „Egge" als kleines Palindrom ist das Spiegelwort par excellence. Nicht bloß in ihrer Funktionsweise weist sie auf das Verletzende, das Schneidende in ihrer spiegelnden Mitte hin. Wie bei der verwandten „Ecke" liegen als etymologische, indoeuropäische Wurzeln zugrunde die Lautworte für „scharf" und „spitz": „*aḱ-, *oḱ-", daneben auch „*ak-, *ok-" (cf. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer). München 1997. S. 261). Augenfällig ist die auch im Grimmschen Wörterbuch erwähnte (cf. Grimm 3/35) Nähe zur „Ecke", die als „Winkel" unzählige Male in Kafkas Texten wiederkehrt (cf. Kapitel 6.2). Eigentümlicherweise überschneiden sich „Ecke" und „Egge" in einer eher randständigen Bedeutung, im Saum (cf. Grimm 3/23+35), dem Rand gewobener, womöglich auch textueller (das Gewobene – lat. textum) Zusammenhänge. Der Bedeutung des Rands in Kafkas Texten werden wir in Kapitel 5.2_{Rand} weiter nachgehen.

[60] Ein vergleichbaren Aufbau hat das Wort „Dreierlei" (cf. bspw. NSF II 95), das hier leider nicht angemessen gewürdigt werden kann, weil dafür einerseits eine genaue Untersuchung der Bedeutung einzelner Zahlen in Kafkas Texten und insbesondere natürlich der Zahl „3" nötig wäre und andererseits eine Untersuchung des „lei" und seiner besonderen Beziehungen beispielsweise zum Gesetz (frz. – „loi"). Stattdessen sei hier, in einer Fußnote zum „Nimmermehr", der verstörend knappe Abschnitt aus der REIHE ER zitiert, der mehrmals bereits als Motto über oder als Zitat in einem der Kapitel stand, sich dort aber nie halten konnte: „Dreierlei:" (REIHE ER, Tb 852)

durch, schlägt sich in zahllosen Fragmenten, die häufig nicht einmal zu einem Satz sich zusammenfügen wollen, nieder; zum Manifest der ernüchternden Situation im Herbst 1917 avanciert folgendes Bruchstück:

> Was ich berühre, zerfällt (NSF I 407)

Selbst durch die Trompete, mit der zur literarischen Sammlung geblasen wird,[61] lässt sich der unaufhörliche Zerfall nicht aufhalten;[62] ungehört verhallt ihr Ruf in den Ohren der unbestimmten, sich unkontrolliert sammelnden Menge:

> Klar erscholl die Trompete und wir sammelten uns (NSF I 429)

Was sich sammelt, sind die unzähligen sinnlos gewordenen Ks, die Kinder, die es vorzogen, Kuriere und nicht (literarische) Ordnung schaffende Könige zu werden:

> Es wurde ihnen die Wahl gestellt Könige oder Könige Kuriere zu werden. Nach Art der Kinder wollten alle Kuriere sein. Deshalb gibt es lauter Kuriere, sie jagen durch die Welt und rufen da es keine Könige gibt, einander selbst die sinnlos gewordenen Meldungen zu.
> (2. Dezember 1917, NSF II 56)

Sinnlos und abgestumpft wirkt das Verfahren; kein Blut fließt mehr an den Knastpunkten; der Stachel in der Stirn ist fühlbar nur noch als Unfühlbares:

> Er fühlte es an der Schläfe, wie die Mauer die Spitze des Nagels fühlt, der in sie eingeschlagen werden soll. Er fühlte es also nicht.
> (25. Februar 1918, NSF II 99)

Ansatzweise wird Kafkas Verfahren während der Zürauer Zeit (September 1917 – April 1918) rekapituliert, nicht um wiederaufgenommen, sondern um verworfen zu werden, wie die zu steinerner Mauer erstarrten, ehemaligen Steinzerklopfer (cf. 8. August 1917, Tb 824f.):

---

[61] Wir erinnern uns an die Trompeten vom Naturtheater in Oklahoma, in dem jeder willkommen ist: „Wer Künstler werden will melde sich!“ (cf. DER VERSCHOLLENE 387ff.).

[62] Zerfallsprodukte sind die unzähligen Fragmente zum bereits erwähnten Themenkomplex „Schlange und Teufel“, der im Herbst 1917 um das „Böse“ erweitert wird. Die Bruchstücke lassen sich auch in einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung nicht so einfach zusammenfügen und widerstehen daher erfolgreich der Konzeption dieser Arbeit.

> So fest wie die Hand den Stein hält. Sie hält ihn aber nur um ihn desto weiter zu verwerfen. Aber auch in jene Weite führt der Weg.
> (12. November 1917/NSF II 46)

Der Bogen, der sich spannen ließe vom Nimmermehr zum „er" der REIHE ER, ist in ein schier unentwirrbares Geflecht von Aphorismen aus der Zürauer Zeit verzweigt. Was dereinst für literarische Ordnung sorgte, ist verschwunden oder gestorben, was aktuell für Ordnung sorgen soll, ist unfähig oder zu jung. So ist die Situation in einem der letzten Fragmente jener Zeit, das einsetzt mit einer verunglückten Wiederaufnahme der vielfältigen Vogelperspektiven:

> [...] Eine Scheibe der Glastür die auf die Terrasse führte, brach in Stücke und ein Vogel, rotbraun wie ein Rebhuhn, aber grösser und langschnäblig, flog ins Zimmer. [...] Gerade kam der Diener herein mit einer Schüssel schöner Früchte, in die nun der Vogel ruhig sie in kleinen Kreisen umfliegend kräftig hackte. [Absatz, M.K.] Wie erstarrt hielt der Diener die Schüssel und sah nicht eigentlich erstaunt [Kann eine Formulierung unglücklicher sein? M.K.] auf die Früchte, den Vogel und den weiter Jagd machenden Bruder. Die andere Tür ging auf und es kamen Dorfbewohner mit einer Petition, sie baten um Freigabe einer Waldstrasse, die sie zur besseren Bewirtschaftung ihrer Felder benötigten. Aber sie kamen zu unrechter Zeit, denn der Graf war noch ein kleines Schulkind, sass auf einem Schemel und lernte. Der alte Graf war allerdings schon tot und so hätte der junge regieren sollen, aber so war es nicht, es war eine Pause in der Historie und die Deputation ging daher ins Leere.
> (NSF II 111f.)

Im Frühjahr 1918 begann die Pause in der Historie des Vefahrens, die mit dem *Aussichtslosen Verfahren* der REIHE ER im Frühjahr 1920 kein Ende gefunden hatte, sondern nur an einem bilanzierenden Zwischenstopp angelangt war. Nach einem Durchgang durch Kafkas Verfahren sind die Fluchtpunkte des Verfahrens, *ich*, *Du* und *er*, und deren Beziehungsgeflecht zwar deutlicher geworden, aber die spezifische, auf die Briefe an Milena gründende Erklärung der Beendigung der Pause im Herbst 1920 steht noch aus. Bis dahin dauerte an:

> 31. Gartenarbeit, Aussichtslosigkeit (31. Jan. 1917/NSF II 80)

5. Frankieren des Verfahrens (Sommer 1920)

5.1 O Du, mein „nechápu"! (Von Meran bis nach Wien)

> Dein Tschechisch verstehe ich sehr gut, höre
> auch das Lachen, aber ich wühle mich ja in
> Deine Briefe noch zwischen Wort und Lachen,
> dann höre ich nur das Wort und ausserdem ist
> ja mein Wesen: Angst.
>
> (Brief vom 12. Juni 1920, BaM 57)

Was ein Spaß! Ob das Verfahren von Aus- und Ansichten übervoll wie im Sommer oder ob es völlig aussichtslos scheint wie im Frühjahr 1920, was macht es? Nichts. Nichts macht es, wenn das Verfahren nur zum Spaß durchgespielt wird. In den ersten Briefen an Milena vom Sommer 1920 wird, was verfahren und Verfahren schien, zum dummen Spaß, zur sinnenthobnen Spielerei.[1]

Der Grund, auf dem die Briefe an Milena beruhen und zu dem sie zwischendurch immer wieder zurückkehren, ist Milenas Arbeit an einer tschechischen Übersetzung von Kafkas Texten. Während die Lautzusammenhänge ansonsten eher im Hintergrund von Kafkas Verfahren wirken, selten explizit, höchstens laut werden an neuralgischen Stellen, an wunden Punkten des Verfahrens als Methode, geraten sie im Zuge der alltäglichen Übersetzungsarbeit in den Vordergrund. Denn nicht nur Kafkas literarische Texte harren der Übersetzung, sondern bereits jeder einzelne der Briefe selbst. Während sich Milena Kafkas deutschsprachige Briefe bei der Lektüre immer wieder in ihre Muttersprache, das Tschechische, übersetzt haben wird,[2] übt sich Kafka wieder und wieder an dem richtigen Verständnis der tschechischen Briefe Milenas. Mit den sprachlichen Differenzen drängen

---

[1] Es lassen sich drei Phasen im Briefverkehr unterschieden: Erstens April bis Anfang Juli (BaM 3-81) mit Kafka in Meran, zweitens Anfang Juli bis Mitte August (BaM 81-217) und drittens Mitte August bis zum Ende (BaM 217-301). Zwischen den ersten beiden Phasen liegen die vier gemeinsamen Tage in Wien (1.-4. Juli), zwischen der zweiten und dritten Phase liegt ihr Wiedersehen in Gmünd (14. August). Die drei Kapitel 5.1, 5.2 und 5.3 haben in chronologischer Reihenfolge ihren Schwerpunkt in jeweils einer der drei Phasen.

[2] Einmal fragt Milena Kafka sogar, ob er zum besseren Verständnis nicht tschechisch schreiben könne (BaM 61).

sich auch die lautlichen als Thema auf. Spielerisch gibt Kafka dem Drängen nach.

Nachdem sich Kafka auf Milenas Frage, ob er Jude sei, bereits auf verschlungenen Wegen um eine Antwort bemüht (cf. 30. Mai, BaM 24ff.) und sich von der Möglichkeit, eine Antwort zu geben, verabschiedet hatte (cf. BaM 27), kommt er auf einem neuen Blatt wieder auf ihre Frage zurück, um „noch etwas Dummes zum gleichen Thema" zu sagen,

> d. h. dumm ist dass ich etwas, was ich für richtig halte, sage, ohne Rücksicht darauf dass es mir schadet. Und dann redet noch Milena von Ängstlichkeit, gibt mir einen Stoss vor die Brust oder fragt, was im Tschechischen an Bewegung und Klang ganz dasselbe ist: jste žid [Sind Sie Jude? M.K.]? (30. Mai, BaM 28)

Brechen das Gestische oder der Klang oder ihre innere Verstrickung immer wieder aus Kafkas Texten hervor, so werden die Zusammenhänge selten so explizit gemacht wie an dieser Stelle. Kafka erinnert, fast dozierend, daran, dass „jste žid" im Tschechischen an Bewegung und Klang „ganz dasselbe" ist wie ein Stoß vor die Brust. Als führe er gerade ein leicht nachprüfbares akustisches Experiment durch, so fährt er fort:

> Sehen Sie nicht, wie im „jste" die Faust zurückgezogen wird, um [ein Wort unleserlich gemacht, M.K.] Muskelkraft anzusammeln? Und dann im „žid" den freudigen, unfehlbaren, vorwärts fliegenden Stoss? Solche Nebenwirkungen hat für das deutsche Ohr die tschechische Sprache öfters. (30. Mai, BaM 28)

Die beschriebenen, performativen Nebenwirkungen der tschechischen Sprache für das deutsche Ohr, der Stoß durch die zurückgezogene und dann vorwärts fliegende Faust, sind die meist geheim gehaltenen Hauptwirkungen der Knast-Laute in Kafkas Verfahren. Ursache der verstörenden Wirkung ist eine Fremdartigkeit, die wohl nicht nur einem deutschen Ohr auffallen müsste, sondern die womöglich ein konstitutiver Bestandteil bestimmter Worte der knack- und knastenden tschechischen Sprache ist. Kafka führt ein weiteres Klangbeispiel an:

> Sie fragten z. B. einmal, wie es komme, dass ich meinen hiesigen Aufenthalt von einem Brief abhängig mache und antworteten gleich selbst: nechápu [Verstehe ich nicht. M.K.]. Ein fremdartiges Wort im Tschechischen und gar in ihrer Sprache, es ist so streng, teilnahmslos, kaltäugig, sparsam und vor allem nussknackerhaft, dreimal krachen im Wort die Kiefer aufeinander oder richtiger: die erste Silbe macht einen Versuch die Nuss zu fassen, es geht nicht, dann

> reisst schon die zweite Silbe den Mund ganz groß auf, nun passt schon Nuss hinein und die dritte Silbe endlich knackt, hören Sie die Zähne? Besonders dieses endgiltige Schliessen der Lippen am Schluss verbietet dem andern jede andere weitere gegenteilige Erklärung, was ja allerdings manchmal recht gut ist z. B. wenn der andere so schwätzt wie jetzt ich. Worauf der Schwätzer wieder um Verzeihung bittend sagt: „Man schwätzt doch nur, wenn man einmal ein wenig froh ist." (30. Mai, BaM 28)

Man könnte meinen, es sei ein Wort der Dohlensprache, so fremdartig klingt das Wort „nechápu" in Kafkas Beschreibung. Die Sprache der Dohlen, wie sie in EIN ALTES BLATT knapp umrissen wird (cf. DzL 264f.), ist möglicherweise gar keine Sprache, denn sie zeigt sich allen Bemühungen um Übersetzung resistent; Sprache einer in sich gebrochenen Singularität ist die Sprache der Dohlen ebenso singulär und unübersetzbar für Nicht-Dohlen wie Ausdruck ihrer sprichwörtlichen Geschwätzigkeit. Unaufhörlich stoßen die Dohlen den für sie charakteristischen knackenden Schrei aus, der annäherungsweise als ein „kjack" sich umschreiben ließe. Kafkas knackenden Knast-Lauten ist eine unhintergehbare Nie-Verstehbarkeit eingeschrieben, wie sie nicht nur in der außergewöhnlichen *Sprache* der Dohlen wiederkehrt, sondern beispielsweise auch bei den mit ihnen in EIN ALTES BLATT verglichenen Nomaden aus dem Norden:

> Du magst dir die Kiefer verrenken und die Hände aus den Gelenken winden, sie haben dich doch nicht verstanden und werden dich nie verstehen. (DzL 265)

Keine lautnachahmende Kieferverrenkung, kein unbeholfen nachäffendes „kjack" vermag Verständigung zu ermöglichen. Der Dohlenschrei nimmt sich solcherart aus wie ein abgebrochener Teil eines dreimal knackenden unzugänglichen Ganzen: „nechápu" – „Verstehe ich nicht". Die Aneinanderreihung von Gleichlautendem, die nicht selten zu einer schlichten Aneinderreihung von Lauten exzediert, kennzeichnet das Verfahren als Methode. Aufgehoben ist der Exzess in Kafkas Briefen an Milena in der sinnenthobnen Schwätzerei über das „nechápu", die dem anderen ebenso jede „andere weitere gegenteilige Erklärung" (BaM 28) verbietet wie das „nechápu" selbst. Möglicherweise setzen sich die schwatzenden Dohlen – wie Kafka bei seiner Untersuchung des „nechápu" – über das Verbot der gegenteiligen Erklärung hinweg, indem sie das Verbietende umschwatzen und wiederholen das Verbot, als wäre es nur eine verbietend-verbotene Ansammlung von Lauten: „kjack" – „kjack, kjack". Jedem „jste žid", je-

dem „nechápu" – als Antwort womöglich – ein nussknackerhaftes „kjack, kjack, kjack". Wie ernst ist ein solch schwätzerisches Schwatzverbot zu nehmen? Kann und darf es überhaupt ernst genommen werden? Zwei Wochen später zeigt sich, dass die Schwätzereien, die dummen Späße – von Milena zumindest – allzu ernst genommen wurden – zumindest nach Aussage Kafkas:

> Du nimmst ja alle meine dummen Spässe (mit žid und nechápu und „hassen") ernst, ich wollte Dich damit doch nur ein wenig lachen machen, aus Angst missverstehen wir einander,[....].
>
> (13. Juni, BaM 61)

Verständnis gründet bei den Dohlen also auf einer Enthebung. Enthoben von Ernst und Angst ist das Gesagte, der wiederholte Schrei, zu verstehen, ohne auf einen ernsthaften Sinn zu rekurrieren. Sind die Briefe an Milena bis zum Treffen in Wien Anfang Juli weitgehend durch Spaß und Spielerei bestimmt, gewinnen danach Angst und Ernst an Bedeutung. Angstfrei oder bar jeder Ernsthaftigkeit waren sie indes nie. Beide, der Ernst und die Angst, finden in dem eben zitierten Brief vom 13. Juni eine ihrer gelungensten Umschreibungen: Beginnen wir mit dem Ernst, dem kleinen wie dem großen:

> Was ich über Deine „Rede" gesagt habe, war allerdings ernst (immer wieder schiebt sich „ernst" in den Brief. Ich tue ihm vielleicht – ich kann darüber nicht nachdenken – schreckliches Unrecht, aber fast ebenso stark ist das Gefühl, dass ich nun mit ihm verbunden bin und immer fester, fast hätte ich gesagt: auf Leben und Tod. Könnte ich mit ihm sprechen! Aber ich fürchte mich vor ihm, er ist mir sehr überlegen. (13. Juni, BaM 61)

Der fließende Übergang vom kleinen, sich immer wieder hineindrängenden „‚ernst'" zum großen, der unzweifelhaft als Ernst Pollack, Milenas Mann, sich enttarnen lässt,[3] kommt nicht von ungefähr, denn ein jedes „ernst" im Briefwechsel mit Milena erinnert an den tatsächlichen Ernst, der einer nicht nur spielerischen und geheimen, sondern ernsthaften Liebe zwischen Kafka und Milena unverrückbar im Wege steht. Nicht von ungefähr kommt es, dass die dummen Späße immer wieder ernst genommen werden, denn wie könnten nur Spaß sie sein? Wer könnte bezweifeln, dass Kafka den „Stoss vor die Brust" durch Milenas „jste žid" (cf. 30. Mai, BaM 28) tasächlich gespürt hat? Es ist

[3] Tatsächlich böte es sich an, den *Ernst* in Kafkas Briefen an Milena mit Lacans Überlegungen zum kleinen und großen Anderen zu konfrontieren. Die Konzeption unserer Arbeit lässt eine solche Konfrontation indes nicht zu.

nicht zuletzt die Aussichtslosigkeit, die in den Briefen an Milena den doppeldeutigen Namen „ernst“ trägt, denn keine ernsthafte Beziehung zwischen Kafka und Milena ist denkbar, die der Konfrontation mit dem Ernst standhält; die Hoffnung, Milena könne sich von ihrem Mann lossagen, liegt ferner noch als die Aussicht fürs *er* des *Aussichtslosen Verfahrens*. Fließend wie die Übergänge zwischen dem kleinen und dem großen *ernst* ist auch der Übergang vom *ernst*[4] – welcher Art auch immer – zur Angst. Die Furcht vor dem Überlegenen ist zugleich Ausdruck einer allgemeinen Weltangst, die in fast jedem Brief zur Sprache kommt; ihr gegenüber der Mut Milenas:

> [...] und meine Angst wird doch immer grösser, denn sie bedeutet ja ein Zurückweichen vor der Welt, daher Vergrösserung des Drucks, daher weiterhin Vergrösserung der Angst, Dein Mut aber bedeutet ein Vordringen, daher Verkleinerung des Drucks, daher Wachsen des Muts [...]. (13. Juni, BaM 60)

Die Angst ist der widerstrebende Reflex auf das durchs *Du* und seinen Mut provozierte Verirren. Dem *Du* gegenüber steht in den Briefen an Milena kein klar gezeichnetes *ich* oder *er*, sondern ausschließlich jener kümmerliche reflexartige Affekt, die Angst, als Statthalter des *ich*. Die Wege von Spaß und Ernst, Mut und Angst sind, darum wird es in Kapitel 5.2 gehen, ineinander verschlungene Wege des *Du*. Verschlungen sind die Wege: Begann Kafka seinen Vorwurf, Milena würde seine dummen Späße zu Unrecht ernst nehmen, mit der Anrede „Kindchen“, die ihm eine Angst einflößende zu sein schien (cf. 13. Juni, BaM 61), so verwahrt sich Milena gegenüber dieser impliziten Unterstellung. Schon ist der Ball zurückgespielt, und Kafka muss die Ernsthaftigkeit, die er ihr aus ihrer Sicht unterstellt hat, eine Woche später relativieren:

> Ich kenne Dich doch und weiss auch, dass „Kindchen“ keine so furchtbare Anrede ist. Auch verstehe ich Spass, aber alles kann mir auch Drohung sein. (21. Juni, BaM 70)

Es ist nur ein kleiner Schritt von jener Relativierung der eigenen Unterstellung mitsamt der ungeschickten Wiederholung des „auch“ zum verabgründenden Stoß in die Unentscheidbarkeit zwischen Spaß und Ernst. Kafka schreitet fort:

---

[4] Der *Ernst*, wie groß oder klein er auch immer sein mag, ist das gefürchtete Residuum des *er* in Kafkas Briefen an Milena, das meist im Wege steht und bloße Blockade ist in den brieflichen Zusammenhängen – ganz gleich seiner Rolle im *Aussichtslosen Verfahren* vom Frühjahr 1920.

> Wenn du mir schreiben wirst: „Gestern habe ich die ‚und‘ in Deinem Brief zusammengezählt, es waren so und so viele; wie kannst Du Dir erlauben mir ‚und‘ zu schreiben und gerade so und so viele“ – so werde ich, wenn Du ernst bleibst, vielleicht auch überzeugt sein, dass ich Dich damit beleidigt habe und genug unglücklich sein. [...] Auch darfst Du nicht vergessen, dass Scherz und Ernst zwar an sich leicht zu unterscheiden sind, aber bei Menschen, die so bedeutend sind, dass das eigene Leben von ihnen abhängt, ist das doch auch wieder nicht leicht, das Risiko ist doch so gross, man bekommt Mikroskop-Augen und wenn man die einmal hat, kennt man sich überhaupt nicht mehr aus. (21. Juni, BaM 70)

Im Übergang von der ersten Phase des Briefverkehrs zur zweiten (cf. Fußnote 1) muss selbst das abstruse Abzählen einer Konjunktion kein dummer Spaß mehr sein, nicht zuletzt weil das „und“, wie sich später noch zeigen wird, typisch ist für das die Zeit zwischen Wien und Gmünd bestimmende Verfahren als Verirren. Aus Spaß wird langsam und immer wieder Ernst. Mehr und mehr denken sich die Späße und damit auch das spaßige Umspielen eines Verfahrens als Methode von einem ernsten Hintergrund her. Das sei veranschaulicht an Kafkas selbstdiagnostizierter Unmusikalität:

> [W]eisst Du eigentlich dass ich vollständig, in einer meiner Erfahrung nach überhaupt sonst nicht vorkommenden Vollständigkeit unmusikalisch bin? (14. Juni, BaM 65)

Ist das ernst gemeint? Ist das nur ein Spaß? Die Antwort liegt zwei Wochen vor ihrem Zusammentreffen in Wien noch unentscheidbar irgendwo zwischen beiden Fragen. Nach Wien verliert sich der spaßige Ton immer wieder im Ernst. Wie die dummen Späße über einzelne Laute mit den vielfältigen performativen Wirkungen neben mehr oder minder ernsthaften Nachspielen ihren ernsten Hintergrund haben – was bedeutet das Judentum für Kafka? –, so auch die Bemerkungen zur Unmusikalität.[5] Hintergrund und Nachspiel begegnen sich in

[5] Der Ernst und die Angst und die Knast-Laute treffen sich in den von ihnen hervorgerufenen Wirkungen. Zerrüttende, wie sie bereits bei den Knast-Lauten untersucht wurden, das fischartige Gefühl eines zerrissenen Körpers beispielsweise (cf. NSF I 401f. / Kapitel 2.3 und 4.1), lassen sich auch bei der Angst finden: „Du merkst vielleicht dass ich seit paar Nächten nicht schlafe. Es ist einfach die ‚Angst‘. Das ist wirklich etwas, was mich willenlos macht, mich herumwirft nach Belieben, ich kenne nicht mehr oben und unten, rechts und links“ (15. Juli, BaM 115). Die Willenlosigkeit wird in Kapitel 5.3 als Bestimmtsein durch ein Fremdes noch thematisiert werden.

Grillparzers Erzählung DER ARME SPIELMANN, die Kafka Milena kurz nach den vier gemeinsam in Wien verbrachten Tagen mitschickte:

> Ich schicke Dir den armen Spielmann heute, nicht weil er eine große Bedeutung für mich hat, einmal hatte er sie vor Jahren. Ich schicke ihn aber, weil er so wienerisch, so unmusikalisch, so zum Weinen ist, [...]. (4. bis 5. Juli, BaM 85)

Kafkas Herunterspielen der Bedeutung des armen Spielmanns hat ein Nachspiel, bei dem sich auch der Hintergrund – „einmal [...] vor Jahren" – weiter aufklärt:

> Was Du über den armen Spielmann sagst, ist alles richtig. Sagte ich, dass er mir nichts bedeutet, so war es nur aus Vorsicht, weil ich nicht wusste, wie Du damit auskommen würdest, dann auch deshalb, weil ich mich der Geschichte schäme, so wie wenn ich sie selbst geschrieben hätte, [...] wahrscheinlich ist er [der Erzähler, M.K.] der eigentliche arme Spielmann, der diese Geschichte auf möglichst unmusikalische Weise vormusiciert, übertrieben herrlich bedankt durch die Tränen aus Deinen Augen. (13. Juli, BaM 108f.)

Vom unmusikalischen Spielmann über den unmusikalischen Erzähler führt der direkte Weg zu Kafka, dem Unmusikalischen, der sich schämt für die Erzählung, „so wie wenn ich sie selbst geschrieben hätte". Unmusikalisches Musizieren steht hier für ein Schreiben, das es nicht schafft, ein harmonisches Ganzes zu schaffen. Wann immer Kafka von seiner Unmusikalität schreibt, schreibt er damit auch von jener Musik und Sprache auf intrikate Weise miteinander verzahnenden Unfähigkeit. In einer Aufzeichnung vom 15. Dezember 1910 heißt es:

> Kein Wort ~~d~~fast das ich schreibe passt zum andern, ich höre wie sich die Konsonanten blechern an einander reiben und die Vokale singen wie Ausstellungsneger. (cf. Tb 130/4°OX2 56)[6]

[6] Fast genau sieben Jahre später zeigt sich in einer Aufzeichnung vom 17. oder 18. Dezember 1917, dass die Vokale mit dem negerartigen Singen wahrscheinlich einerseits die Befremdung über den unmenschlichen Umgang mit ihnen wie andererseits die Befremdung über die falschen Vorstellungen, die über sie verbreitet werden, ausdrücken wollten: „Der Neger, der von der Weltausstellung nachhause gebracht wird und, irrsinnig geworden vor Heimweh, mitten in seinem Dorf unter dem Wehklagen des Stammes mit ernstestem Gesicht als Überlieferung und Pflicht die Spässe aufführt, welche das europäische Publikum als Sitten und Gebräuche Afrikas entzückten" (NSF II 64).

Dies Unvermögen zum Verfahren, das als Stocken konstitutiver Bestandteil von Prozess, Verirren und Methode ist, hat seinen zeitlichen Index. Während das Stocken des Verfahrens zu anderer Zeit – Ende 1914 oder Ende 1916 oder, um auf das eben Zitierte zurückzukommen, Ende 1910 (cf. Kapitel 3.1) – noch mehr oder minder gelungene literarische Lösungen provozierte, ist die Situation vom Frühjahr 1920, die in die Briefe hineinragt, nicht nur verfahren, sondern ebenso aussichtslos. Mit dem gegenwärtigen Verlust aller Perspektiven verlieren auch die vergangenen an Wert. Es gibt einen fließenden Übergang zwischen dem in Kapitel 4.2 nachgezeichneten Leerlaufen des Verfahrens als Methode, dem *Ausssichtslosen Verfahren* vom Frühjahr 1920 (cf. Kapitel 2) sowie dem im Brief vom 4./5. Juli angesprochenen Wandel der Bedeutung von Grillparzers SPIELMANN. Es wandelt sich – oder genauer: es kehrt sich um – die Beurteilung des Verfahrens als Methode und, damit einhergehend, das Verfahren selbst. Was dereinst gelungen schien, verbietet sich beim literarischen Schreiben im Frühjahr/Sommer 1920. Die 180°-Wendung sei verdeutlicht an zwei Zitatpärchen:

> Heute schicke ich Dir den „Heizer". Nimm den kleinen Jungen freundlich auf, setze ihn neben Dich nieder und lob' ihn, wie er es sich wünscht.
>
> (10. Juni 1913, BaF 397)

> [J]edenfalls ist es eine abgründig schlechte Geschichte [DER HEIZER, M.K.], mit einer Leichtigkeit, wie nichts sonst, könnte ich liebe Frau Milena Ihnen das fast Zeile für Zeile nachweisen, nur der Widerwille dabei wäre noch ein wenig stärker als der Beweis.
>
> (Ende April 1920, BaM 9)

> Der „arme Spielmann" ist schön, nicht wahr? Ich erinnere mich, ihn einmal meiner jüngsten Schwester vorgelesen zu haben, wie ich niemals etwas vorgelesen habe. Ich war so davon ausgefüllt, dass für keinen Irrtum der Betonung, des Atems, des Klangs, des Mitgefühls, des Verständnisses Platz in mir gewesen wäre, es brach wirklich mit einer unmenschlichen Selbstverständlichkeit aus mir hervor, ich war über jedes Wort glücklich, das ich aussprach. Das wird sich nicht mehr wiederholen, ich würde niemals mehr wagen, es vorzulesen.
>
> (15. April 1914, BaF 551)

> [T]atsächlich setzt sie [die Geschichte DER ARME SPIELMANN, M.K.] falsch ein und hat eine Menge Unrichtigkeiten, Lächerlichkeiten, Dilettantisches, zum Sterben Geziertes (besonders beim Vorlesen merkt man es, ich könnte Dir die Stellen zeigen) [...].
>
> (13. Juli 1920, BaM 108)

Aus einer (über)kritischen, Mittelpunkt und Umkreis konstituierenden Distanz betrachtet sind die einzelnen Worte, ihr besonderer Klang, die Kafka 1914 glücklich machten, geziert und dilettantisch.

Der durchdringende, bisweilen allzu schonungslose Blick des Verfahrens als Methode lässt nichts in seiner Grundsubstanz bestehen, durchschaut das jeder Kunst eigene Gemachte[7] und damit auch die Bindung von Literatur und Sprache an ein Außer- oder Vorsprachliches.[8] So kommt der Erzähler aus JOSEFINE, DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE zur Charakterisierung ihres Gesangs auf das Nüsseknacken (zurück),[9] das Kafka bereits im „nechápu“ (cf. 30. Mai, BaM 28) begegnete:

> Eine Nuss aufknacken [durch Sprache, durch den Klang der Sprache bestimmte performative Wirkungen (zu) erzeugen, M.K.] ist wahrhaftig keine Kunst, deshalb wird auch niemand wagen, ein Publikum zusammenzurufen und vor ihm, um es zu unterhalten, Nüsse knacken. Tut er es dennoch und gelingt seine Absicht, dann kann es sich eben doch nicht nur um blosses Nüsseknacken handeln. Oder es handelt sich um Nüsseknacken, aber es stellt sich heraus, dass wir über diese Kunst hinweggesehn haben, weil wir sie glatt beherrschten und dass uns dieser neue Nussknacker erst ihr eigentliches Wesen zeigt, wobei es dann für die Wirkung nützlich sein könnte, wenn er sogar etwas weniger tüchtig im Nüsseknacken ist als die Mehrzahl von uns. (NSF II 654)

---

[7] Unangenehm wird es, wenn das Gemachte allzu deutlich hervortritt, wie Kafka es anlässlich der Lektüre des Romans MARIE DONADIEU von Charles Louis Philippe beschreibt: „Und es sieht mich wirklich [...] bei aller Lieblichkeit ein gewisses hartes Schema an, so als sei dieses was hier erzählt wird nicht wirklich geschehn, sondern nur das spätere und dieses sei nur als Ouvertüre nach musikalischen Gesetzen nachträglich erfunden und auf das Wirkliche abgestimmt.“ (Jan./Feb. 1923, BaM 314). Zum Verhältnis der Kunst zu ihrem Gemachtsein cf.: WERGIN, Ulrich: DIE WAHRHEIT DES GEMACHTEN, Zum poetologischen Aspekt von Heideggers Hölderlin-Deutung, in: Wolfgang Wirth / Jörn Wegner (Hrsg.): Literarische Transrationalität: für Gunter Martens. Würzburg 2003. S. 99-121.

[8] Zur Präzisierung des Verhältnisses von Literatur, Sprache und einem Außer- oder Vorsprachlichen, einem Gestischen, in Kafkas Texten wären Überlegungen Werner Hamachers heranzuziehen. Dabei könnte sich herausstellen, dass sogar der bereits zitierte „Stoss vor die Brust“ (cf. 30. Mai, BaM 28) in gewisser Weise nur Geste ist (cf. HAMACHER, Werner: DIE GESTE IM NAMEN. Benjamins und Kafka, in: Ders.: Entferntes Verstehen. Frankfurt am Main 1998. S. 280-324).

[9] Von den vielen Texten, die Kafkas JOSEFINE, DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE untersuchen, sollen zwei erwähnt werden, die sich mit dem für dieses Kapitel wichtigen Verhältnis von Klang, Stimme und Literatur beschäftigen: Cf. MENKE, Bettine: PROSOPOPOIIA. Stimme und Text bei Brentano, Kleist und Kafka. München 2000. S. 729-765. / SCHULLER, Marianne: GESANG VOM TIERLEBEN. Kafkas Erzählung „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“, in: Dies. und Strowick, Elisabeth (Hrsg.): Singularitäten. Literatur Wissenschaft Verantwortung. Freiburg im Breisgau 2001. S. 209-218.

Unmusikalisch ist Kafka, sind seine Texte seit je, insofern der Ausgriff auf ein harmonisches Ganzes nie so recht gelingen mag. Die Bezauberung durch die besonderen Klänge von Grillparzers SPIELMANN oder die Begeisterung für das erste Kapitel von Kafkas Fragment gebliebenem VERSCHOLLENEN gründen nicht auf der Faszination für eine harmonisch-melodiöse Totalität, sondern für eine bestimmte Klanglichkeit, eine dem Moment verschriebene Musik des Unmusikalischen. Jene paradoxe Musik des Augenblicks, die den Paradoxa des Junggesellendaseins verhaftet ist (cf. Kapitel 3.2), sei verdeutlicht an der Musik des unmusikalischen armen Spielmanns; während auf der Straße ihm niemand zuhören will, wird er vom Erzähler zuhause besucht und beim (un)musikalischen Musizieren beobachtet:

> Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen und zwar immer derselbe Ton mit einer Art genußreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. [...] ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. - Und das nannte der alte Mann Phantasien! - Obgleich es im Grunde allerdings ein Phantasieren war, für den Spieler nämlich, nur nicht auch für den Hörer. (SPIELMANN 155)

Des Spielmanns schöpferischer Umgang mit Musik erschöpft sich in der Wiederholung bestimmter Klänge, Töne und Tonintervalle. Ein solches Phantasieren ist für den Hörer gar keines, ist ein Phantasieren nur für den Spieler selbst.[10]

Gleich dem Erzähler schrieb Kafka im Sommer 1922 an Max Brod, dass sein Roman DAS SCHLOSS „zum Geschrieben-, nicht zum Gelesenwerden" da sei (cf. Brief vom 20.7.22, BaB 389). Sicherlich gehen Lesen und Schreiben ineinander über, insofern Kafka als der Schreibende auch erster Lesender ist und jeder Leser und jede Leserin bei der Lektüre um- und sich ins Gedächtnis einschreibt. Es bleibt als Unterschied ein Akzent, und der Akzent beim Schreiben liegt auf den

[10] Eine solche Musik mag sich auch hinter folgender virulenter W-Alliteration verbergen: „[...] vielleicht gelingt es mir die nächsten Wochen durchzubringen, aus denen mich schon jetzt jede Stunde angrinst mit der Frage: ‚Du warst also wirklich nicht in Wien? Bekamst diesen Brief und warst nicht in Wien? Warst nicht in Wien? Warst nicht in Wien?' Ich verstehe nicht Musik aber diese Musik verstehe ich leider besser als alle Musikalischen" (31. Juli, BaM 167).

schöpferischen Aspekten der Textbegegnung. Ein Satz, der gerade von einem Selbst geschrieben wurde, wird bei einem ersten Wiederlesen nicht zuletzt auch auf den Klang hin überprüft. Die kurze, prüfende Konzentration auf den Klang kann – für einen Moment zumindest – alle Leiden dieses Werks, alle größeren Struktur- und Konzeptionsprobleme vergessen machen. Das kurze, in sich gebrochene Glück einer auf eigentümliche Art und Weise klingenden Sprache kehrt in einem der letzten Texte Kafkas als der Gesang von Josefine, der Sängerin wieder, die zum Gesang bzw. zum Pfeifen „zwischen den niedlichen Vorderzähnen die Luft ausstösst" (cf. NSF II 667); in ihrem Pfeifen ist

> etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit. (cf. NSF II 668)

Die Flucht in den Augenblick des Klangs mag für das Werk und seine Figuren, die dadurch aus dem Blick geraten – „Josefine ist verschwunden" (cf. NSF II 677) –, dramatische, womöglich sogar tödliche Konsequenzen haben; versprochen wird trotz alledem ein nahezu unerklärbares Glück. Denn ist es zu erklären, das vermeintliche Glück, das im Gesicht des Verurteilten erscheint, wenn er in der Strafkolonie horchend die Schrift entziffert? Ist außerdem des Spielmanns beständiges verzücktes Außerachtlassen von Sinn und Rhythmus zugunsten eines willkürlich wiederholten Klanges zu erklären?

> Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja weiter nichts, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er. (DzL 219)

> Statt nun in einem Musikstücke nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohltuenden Noten und Intervalle, ja nahm keinen Anstand, sie willkürlich zu wiederholen, wobei sein Gesicht oft geradezu den Ausdruck der Verzückung annahm. (SPIELMANN 157)

So schwer das Glück zu erklären ist,[11] so leicht ist es als dilettierende Schwärmerei abzulehnen. Mit der Faszination für die „ewige Wohltat

[11] Schwerlich auch zu klären, ob überhaupt ein Glück es ist, das auf dem Gesicht des Verurteilten erscheint, denn die zitierte Passage schildert nur die Sicht des

und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen, zerlechzenden Ohr" (cf. Spielmann 163) gerät so gut wie alles andere Wichtige in den Hintergrund, selbst die Musik selbst. Nicht wirklich für das Lied, das die Tochter des Fleischhauers so betörend singt,[12] interessiert sich der arme Spielmann, sondern für den „Ton, in dem mans singt." (cf. Spielmann 166) Leicht ist dabei zu dechiffrieren die auf den Klang verschobene heimliche Liebe für die Tochter des Fleischhauers.

Ebenso steckt hinter der Bedeutung des Klangs beim Verfahren als Methode das Begehren von etwas anderem, von geglückter Begegnung mit dem Gesetz, von geglückter Vermittlung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, dem Deutschen und dem Tschechischen beispielsweise, und nicht zuletzt und immer wieder und in unendlich vielen Facetten das Begehren vom *Du*, von Milena. Verschoben wird das Begehren von seinen eigentlichen Fluchtpunkten abgebracht, nimmt stattdessen andere als Ersatz; so wird der Klang im Verfahren als Methode zum Fetisch und so nimmt es nicht wunder, dass „wirkli-

---

Offiziers, auf dessen Gesicht, als er sich später in den Apparat begibt, „kein Zeichen der versprochenen Erlösung" zu entdecken war (cf. DzL 245). Erlösung und Glück sind in Kafkas Texten stets mit einem großen Fragezeichen zu versehen. Meist werden sie doch von irgendeiner Seite her gebrochen, zaghaft zugelassen höchstens in paradoxen Konstellationen wie jenen von Tod und Erlösung, und selbst dort wird, wie beim Offizier, das Versprochene nur selten gehalten.

[12] Ist es angesichts der so überaus schön singenden Tochter des Fleischhauers wieder nur ein versteckter, dummer Spaß, wenn Kafka zum Beweis der Unmusikalität die Vererbung durch seinen väterlichen Großvater anführt, der den *unmusikalischen* Beruf des Fleischhauers ausübte (cf. 25. Juni, BaM 79)? Die Beantwortung der Frage ist so einfach nicht, denn wer weiß überhaupt, ob sich das Singen der Tochter besser angehört hat als das Spielen des armen Spielmanns? Wie uns das verführerische Gesicht des Verurteilten nur durch die Beschreibung des Offiziers näher gebracht wird (cf. DzL 218ff.), so das Singen der Fleischertochter durch den Spielmann. Viel näher liegt es da, auch die Tochter des Fleischhauers als eine unmusikalische Musikantin anzusehen. An markanter Stelle in einem späten Brief nach Gmünd kommt Kafka auf den Beruf des Fleischhauers zurück. Er benutzt ihn, um in einer der Strafkolonie nachempfundenen Szenerie die eigentliche Vorlage für den eigentümlichen Apparat zu lokalisieren: „An der Säule lehnt der Erfinder und tut mit übereinandergeschlagenen Armen und Beinen sehr gross, so als ob das Ganze eine Originalerfindung wäre, während er es doch nur dem Fleischhauer abgeschaut hat, der das ausgeweidete Schwein vor seinem Laden ausspannt" (24./25. Okt., BaM 272). Die Szenerie wird in einem späteren Brief noch mal als einem Brief beigelegte Zeichnung dargestellt, bei der sich das „ausgeweidete Schwein" als das verzweifelte, in Streichungen und Zerteilungen mündende Bemühen um Literatur verstehen lässt (cf. Kapitel 5.3/6.1 / Abb. 19/20).

che Sorgen“ den Unmusikalischen „eher schlafen“ lassen „als anderes“ (27. Juli, BaM 149), als falsche, als Fetisch gewordene Sorgen beispielsweise. Nichts anderes als ein falsches, Fetisch gewordenes Verfahren ist das verfahrene.

Je ernster es wird, desto gewichtiger wird die Falschheit, das Verfahrene des Verfahrens, desto mehr des Falschen wird für wahr genommen. Mit der Zeit fällt es immer schwerer, spielerisch die Spielerei zu nehmen. Mehr und mehr nimmt die Fülle von Ansichten, die als dummer Spaß gedacht waren, bedrohliche Züge an. Nicht der Ernst selbst ist das Bedrohliche, sondern die unmittelbaren Konsequenzen eines spielerisch entschränkten Verfahrens, das seiner sinnenthobnen Spielerei nicht sicher sein kann. Dem Verfahren als einem vermeintlich schrankenlosen wird die zur Schau gestellte Beliebigkeit zum Verhängnis. Verhängnisvolle Verwirrung droht, wenn nicht alles nur spaßig genommen werden kann; es droht das Verirren des *Du*. Während die Untersuchung des *Du* in diesem Abschnitt zurückstehen musste hinter dem durchs *Du* bewirkten spielerischen Entschränken des Verfahrens als Methode, dreht sich der nächste Abschnitt taumelnd fast um eben jenes verfahrene, verirrte.

5.2 *Du* und Frank und Schrank (Zwischen Wien und Gmünd)

> [...] die Briefe richtig zu beurteilen, ist ja unmöglich, sie wechseln selbst fortwährend ihren Wert, die Überlegungen, zu denen sie Anlass geben sind endlos und wo man dabei gerade Halt macht, ist nur durch den Zufall bestimmt, also auch die Meinung eine zufällige.
>
> (SCHLOSS 363)

Alles neu macht das *Du*. Das Verirren des *Du* löst Fixierungen, beispielsweise die auf die Aussichtslosigkeit des Verfahrens vom Frühjahr 1920. Mit dem Raum zum Verfahren gibt das Verirren eine Fülle von Ansichten preis, die sich letztlich bloß in der fragwürdigen Ordnung des Verirrens selbst zusammenfassen ließen.

> Wohin wollte ich Sie mit dem allen führen? Ich habe mich ein wenig verirrt, aber es tut nichts, denn Sie sind vielleicht mitgegangen und nun sind wir beide verirrt. (30. Mai, BaM 26)

In der Verirrung hat alles mit allem zu tun; da sind die Übergänge immer wieder, wieder und wieder wurde im letzten Abschnitt darauf

hingewiesen, fließend; in der Offenheit der Briefe, der Offenheit des *Du* kann alles und nichts Thema werden; seine Weite ist wie die sprichwörtliche Weite Amerikas und die sich dort ausbreitende Weite von Kafkas VERSCHOLLENEM schier unbegrenzt.[13] Ist die Unendlichkeit sowohl dem Verfahren als Prozess, dessen Abschluss stets aufgesetzt wirkt, als auch dem sich unaufhörlich perpetuierenden Verfahren als Methode eigen, so ist sie dem Verfahren als Verirren bereits qua Bezeichnung eingeschrieben. Auf der Suche nach weiteren Konsequenzen und Fluchtpunkten des Verfahrens als Verirren drängt sich eine Untersuchung des wechselvollen Umgangs mit „Milena" auf, dem Namen des *Du* in den Briefen an Milena. Es beginnt mit einer Wortbetrachtung, die derjenigen von „nechápu" und „jste žid" in nichts nachsteht:

> [W]as für ein reicher schwerer Name vor Fülle kaum zu heben und gefiel mir anfangs nicht sehr, schien mir ein Grieche oder Römer nach Böhmen verirrt, tschechisch vergewaltigt, in der Betonung betrogen und ist doch wunderbar in Farbe und Gestalt eine Frau, die man auf den Armen trägt aus der Welt, aus dem Feuer ich weiss nicht und sie drückt sich willig und vertrauend dir in die Arme, nur der starke Ton auf dem i ist arg, springt dir der Name nicht wieder fort? Oder ist das vielleicht nur der Glücksprung, den du selbst machst mit deiner Last? (13. Juni, BaM 59)

Hervorgehoben ist die Fülle des *Du* und die Fremdartigkeit und wieder kommt es zu einer überraschenden Bewegung. Was beim „jste žid" der „Stoss vor die Brust" war und beim „nechápu" der Versuch und das Gelingen, die Nuss zu knacken (cf. 30. Mai, BaM 28), ist bei „Milena" der durch den starken Ton, die Betonung auf dem „i" provozierte (Glücks-)Sprung. Das beschriebene *Aus-der-Welt-Tragen* liest sich als Beförderung ins glücksversprechende Verirren. Kurz vor ihrem Wiener Zusammentreffen wird die Fülle von „Milena" darauf reduziert, dass „Milena" der Name des nicht nur begehrten, sondern, so steht es deutlich zwischen den Zeilen, des geliebten *Du* ist, dass „Milena" die geliebte Milena ist. So scheint es nicht zufällig, dass „Milena" bereits als Name seiner Anführungszeichen verlustig geht:

---

[13] Die Weite des Verfahrens als Verirren ist im VERSCHOLLENEN auf grandiose Weise in einen selbst nie enden wollenden Satz gebannt, dessen – hier unterlassene – Wiedergabe und Kommentierung uns direkt ins Verirren stoßen würde (cf. DER VERSCHOLLENE 55).

> Und was Milena betrifft, so hat das mit Deutschtum und Judentum gar nichts zu tun. Am besten verstehen tschechisch (abgesehen von den tschechischen Juden natürlich) die Herren von Naše řeč, am zweitbesten die Leser der Zeitschrift, am drittbesten die Abonnenten und Abonnent bin ich. Als solcher sage ich Dir, dass an Milena tschechisch eigentlich nur das Diminutiv ist: milenka [Geliebte, M.K.]. Ob es Dir gefällt oder nicht, das sagt die Philologie.
>
> (24. Juni, BaM 78)

Direkt nach ihrem Zusammentreffen in Wien ist die Omnipräsenz des *Du*, das Überall von „Milena" fast schon übermächtig:

> Heute Milena, Milena, Milena - ich kann nicht weiter anderes schreiben. Doch. Heute also Milena nur in Eile, Müdigkeit und Nicht-Gegenwart (letztere allerdings auch morgen).
>
> (4. Juli, BaM 81)

Selbst wenn eigentlich andere Namen niederzuschreiben wären, drängt „Milena" sich auf. Die Liebe zu Milena reicht Anfang Juli nach den vier gemeinsam in Wien verbrachten Tagen so weit, dass sie nicht haltmacht vor einer Liebe zu „Milena", dass selbst das beiläufige Streichen ihres Namens Tränen provoziert:

> [...] ~~Mile~~ (ich hatte „Max" schreiben wollen, habe „Milena" geschrieben, den Namen durchgestrichen, verdamme mich nicht deshalb, es tut mir wirklich zum Weinen weh) (5. Juli, BaM 90)

Die Unendlichkeit des *Du* ist zugleich die Unendlichkeit der Beschäftigung mit dem *Du*, die Lust am Versuch, zu verstehen das vielleicht nie zu Verstehende. Bei den Versuchen verwindet der Mut Milenas selbst die fürs *ich* konstitutive (cf. 9. Aug., BaM 201) Angst. Ein endloses Lesen ist das, ein rastloses, sprunghaftes Verweilen am „i":

> Du schreibst: „Ano máš pravdu, mám ho ráda. Ale F., i tebe mám ráda" [Ja, du hast recht, ich habe ihn gern. Aber F., auch dich habe ich gern, M.K.] – ich lese den Satz sehr genau, jedes Wort, besonders beim i bleibe ich stehn, es ist alles richtig, Du wärst nicht Milena wenn es nicht richtig wäre und was wäre ich wenn Du nicht wärest und es ist auch besser dass Du das in Wien schreibst als dass Du es in Prag sagtest, alles das verstehe ich genau, vielleicht besser als Du und doch, aus irgendeiner Schwäche kann ich mit dem Satz nicht fertig werden, es ist ein endloses Lesen und ich schreibe ihn schließlich hier noch einmal auf, damit auch Du ihn siehst und wir ihn zusammenlesen, Schläfe an Schläfe. (Dein Haar an meiner Schläfe) (14. Juli, BaM 112)

Die bereits angesprochene, durch den starken Ton auf dem „i" hervorgerufene Ruhelosigkeit von Milena (cf. 13. Juni, BaM 59) erklärt sich womöglich auch dadurch, dass „i" im Tschechischen „auch" heißt. Jedenfalls eröffnet das „i" den Raum für „ein endloses Lesen"; es gleicht das Verglichene, Ernst Pollak und Kafka, ebenso einander an wie mögliches anderes, das mit „auch" oder „i" angefügt wird. Ins Endlose reichen die Fragen, ob Milena noch jemand anderen oder etwas anderes gleich gern habe und ob das Gernhaben Kafkas das gleiche ist wie jenes von Milenas Mann. Es zeigt sich, dass die Fülle im Verfahren als Verirren nicht zuletzt eine Fülle des Gleichens von Gleichem ist. So flüchtet sich auch die dem Gleichen entgegengesetzte Angst, die, vor der Welt zurückweichend (cf. 13. Juni, BaM 60) und unfähig, das *Du* oder sich selbst zu enträtseln (cf. Nov. 1923, BaM 320f.), normalerweise allen relativierenden Vergleichen flieht, selbst in einen Vergleich. Um die Bedeutung des Gernhabens herabzusetzen, um der durch das endlose Lesen bewirkten Schlaflosigkeit zu begegnen, rückt die Angst auch Milena in einen großen, beschwichtigenden Vergleichszusammenhang:

> So habe ich niemanden niemanden hier, als die Angst, gegenseitig in einander verkrampft wälzen wir uns durch die Nächte. Es ist doch etwas sehr Ernstes um diese Angst ~~(die merkwürdiger Weise nur immer gegen die Zukunft gerichtet war, nein, das ist nicht richtig~~ [lesbar gestrichen, M.K.], die in gewissem Sinn auch dadurch verständlich wird, daß sie mir fortwährend die Notwendigkeit des großen Zugeständnisses vormalt: auch Milena ist nur ein Mensch.
>
> (15. Juli, BaM 115f.)

Tatsächlich war die Angst „nur immer gegen die Zukunft", gegen die Zeit des *Du* und des Verirrens, gerichtet, aber mit der vorgemalten Notwendigkeit des vergleichenden Zugeständnisses ist das eben nicht mehr richtig, wenngleich das andere, wie die Streichung dokumentiert, auch nicht so richtig richtig ist. Da nimmt es nicht wunder, dass die solcherart verrückte Angst, die ansonsten die Unverständlichkeit schlechthin meint, auf einmal – kann Verständlichkeit unverständlicher sein? – „**auch** dadurch verständlich wird".

Der Fluchtpunkt des Zusammenlesens vom 14. Juli (cf. BaM 112) – ist das Zusammenleben nicht mitzulesen darin? – reiht sich ein in eine den Juli zwischen Wien und Gmünd bestimmende Reihe durch den Briefverkehr initiierter, imaginierter Zusammenkünfte (cf. BaM 83, 86, 104, 107, 111, 112, 174). Dieser vielleicht wichtigste Fluchtpunkt des Verirrens ist in Kafkas Romanen in den vielen mehr oder

minder ausgeführten Beischlafszenen dargestellt. Nicht von ungefähr kommt es, dass der Beischlaf häufig beim oder gar – der Eindruck drängt sich auf – vor dem ersten Kennenlernen stattfindet wie bei Frieda im SCHLOSS (SCHLOSS 59ff.), denn der Verkehr, das wohl wichtigste Wort des Verirrens in Kafkas Texten, findet eher – wir werden im nächsten Abschnitt noch genauer darauf zu sprechen kommen – zwischen Entindividualisierten, zwischen Gespenstern statt als zwischen vollwertigen Individuen. Nachzuzeichnen ist die Reduktion der Individualität an der Entwicklung von Kafkas Unterschriften.[14] Sie verkümmern mehr und mehr, werden kürzer und kürzer. Eine solche zum „Dein" verkümmerte Unterschrift kommentiert Kafka mit den Worten:

> (nun verliere ich auch noch den Namen, immerfort ist er kürzer geworden und jetzt heisst er: Dein) (15. Juni, BaM 67)

Vielleicht am Höhepunkt seiner Liebe zu Milena mündet die Verkürzung seiner Unterschriften in eine wahre Streichorgie, um schließlich anzukommen am wichtigsten Ort der imaginierten Zusammenkünfte, im Wald (cf. BaM 110, 116, 119, 131, 135), dessen Bedeutung nicht zuletzt von den Waldspaziergängen in Wien herrührt (cf. BaM 332f.):

> ~~Franz~~ falsch, ~~F~~ falsch, ~~Dein~~ falsch, nichts mehr, Stille, tiefer Wald"
> (cf. Abb. 4 / 29. Juli, BaM 158)

Sechs Tage vorher widerfuhr Milena bereits die implizite Streichung ihres Namens. Das Vertrauen in das traditionelle Gewährswort der Singularität scheint erschüttert:

> Du bist doch weder „Milena" noch „sie", das ist blanker Unsinn, also kann ich gar nichts sagen. (23. Juli, BaM 139)

Einerseits zeigt sich im „nichts sagen" die Stille, die dem Fluchtpunkt des Verirrens eigen ist, andererseits deutet sich darin eine gewisse Unstimmigkeit an. So scheint jener Ort weniger Fluchtpunkt der Entindividualisierung als – ganz im Gegenteil – Fluchtpunkt der Individualität. Aller Stimmigkeit zum Trotz und nicht unbedingt überraschend angesichts des kniffligen Verhältnisses von Individuum und (kapitalistischer) Gesellschaft stimmt beides. Traditionelle Zugriffe

[14] Mark Anderson verfolgte bereits in einem Artikel die Verschränkung von Subjektivität und Kafkas Unterschriften in den Briefen an Milena (cf. ANDERSON, Mark M.: KAFKA'S UNSIGNED LETTERS: A Reinterpretation of the Correspondance with Milena, in: Modern Language Notes. Volume 98 / No. 3. Baltimore April 1983. S. 384-398).

auf das Individuum, wie beispielsweise jene durch Namen („Milena") oder Personalpronomina („sie") verbieten sich, und so ist der Rest des Individuums bei Kafka ebenso fast kein Individuum mehr wie dessen letztmögliches Residuum.

Um das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft und damit auch das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft im Verirren weiter zu präzisieren und eine neue Facette des *Du* einzuführen, kommen wir jetzt zu Frank und Schrank. Kein zerknirschendes Abarbeiten an fast nicht mehr Verstehbarem kennzeichnet das Verfahren im *Du*, sondern ein fröhliches, ein schöpferisches Drauflosverstehen; der Mut Milenas ist auch ein Draufgängerinnentum; so wird aus Kafkas Erzählung DER MORD, die später leicht verändert unter dem Titel EIN BRUDERMORD bekannt wurde (cf. DzL App. 297 und 354), die von Milena aus einem Katalog nicht richtig erinnerte Novelle MÖRDER, die Kafka nur mit dem Hinweis kommentiert, dass er eine solche Novelle „nicht geschrieben" habe und dass es ein „Missverständnis" sein müsse (cf. April 1920, BaM 5). Dem Verstehen Milenas ist wohl trotz aller ihr von Kafka zugesprochenen Treue, die das Deutsche und das Tschechische zuweilen zu vermitteln scheint (cf. Ende April 1920, BaM 9), eine Tendenz zur Deterritorialisierung inne;[15] da verschmelzen Kafkas PROCESS und die ihm entnommene Erzählung VOR DEM GESETZ in Milenas Nachruf auf Kafka zum überaus fiktiven Roman VOR DEM GERICHT (cf. BaM 380) und da wird aus einer anfangs von Kafka mehrmals verwendeter Unterschrift, aus seinem „Ihr Franz K.", in der Lesart Milenas „Ihr Frank" (cf. BaM 326). „Wo Franz war, soll Frank werden", so lautet das Gesetz des *Du* in den Briefen an Milena. Der Unterschied zwischen Franz und Frank ist indes größer und gewichtiger, als es auf den ersten Blick ausschaut, wie sich an Kafkas Kommentar zu Milenas Übersetzung von DAS UNGLÜCK DES JUNGGESELLEN zeigt (cf. 338):

> Mit Deiner Übersetzung bin ich natürlich ganz einverstanden. Nur verhält sie sich eben zum Text wie Frank zu Franz, wie Dein Bergsteigen zu meinem[16] u.s.w. Und wenn der Mann die Kraft für nutno und abych [„(es ist) notwendig" und „damit ich", M.K.] aufbringt,

[15] Der Begriff stammt natürlich von Deleuze/Guattari, die ihn ebenso zur Charakterisierung des Kapitalismus verwenden wie zur Beschreibung einiger Tendenzen bei Kafka (cf. bspw. DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: KAFKA. FÜR EINE KLEINE LITERATUR. Frankfurt am Main 1976. S. 24ff.).

[16] Es geht dabei um die Unterschiede bei ihren gemeinsamen ausgedehnten Waldwanderungen, auf denen Kafka des Öfteren die Puste ausging (cf. BaM 338).

> hätte es doch überhaupt nicht so weit kommen müssen und er hätte doch eigentlich auch heiraten können, der dumme, dumme Junggeselle. (20. Juli, BaM 133)

Das Verhältnis von Franz und Frank steht, wie sich am „usw." zeigt, Pate für eine Reihe von nicht unerheblichen Unterschieden im Verhältnis von Kafka und Milena, die wohl alle auf den grundlegenden Unterschied zwischen Kafkas Angst und Milenas Mut (cf. 13. Juni, BaM 60) zurückgehen und die zugleich prägend für die Differenz von Kafkas deutschen Texten und Milenas Übersetzung ins Tschechische sind. Mit dem *Du* brechen Zufall und Willkür in ein mehr oder minder stabiles System von Bezeichnungen ein. So stark werden die althergebrachten Ordnungen erschüttert, dass selbst das Unwahrscheinliche oder fast Unmögliche auf einmal möglich oder zumindest ansprechbar wird:

> Jetzt kamen doch Briefe (von Mittwoch und Freitag) (Auch ein Brief von der „Woche", adressiert an Frank K.; woher wissen sie, daß ich Frank heisse?)[17] (6. Sep., BaM 255)

Zur Deterritorialisierung gehört des Weiteren eine gesteigerte Mobilität. Imaginiert Kafka Milena unzählige Male neben sich ins Zimmer, so liegt der imaginierte Sprung in Milenas Zimmer nicht fern, mag er auch mehr noch Wunschtraum sein als die überaus wirkliche Anwesenheit Milenas beim Lesen der Briefe:

> Warum bin ich nicht z. B. der glückliche Schrank in Deinem Zimmer, der Dich voll anschaut, wenn Du im Lehnstuhl sitzt oder beim Schreibtisch oder Dich niederlegst oder schläfst (aller Segen über deinen Schlaf!). (15. Juli, BaM 117f.)

Der Wunsch spricht aus der Frage nicht weniger als der Neid; das Privileg des Schranks weckt Kafkas Eifersucht, die er gegen den Schrank voll ausleben kann, als dieser wenige Tage später in einem Brief Milenas zum Gegenstand der Klage wird:

> Nur der Schrank bleibt in seiner Schwerfälligkeit und manchmal ist das Schloß verdorben und er gibt nichts heraus, krampfhaft hält er sich zu und besonders das Kleid das Du am „Sonntag" hattest, verweigert er. Das ist ja kein Schrank [Was sonst? Ein Frank vielleicht? M.K.]; solltest Du Dich einmal neu einrichten, werfen wir ihn hinaus.
>
> (22. Juli, BaM 137)

[17] Diese Aufzeichnung nach Gmünd ist nicht nur eine Spätwirkung des Verfahrens als Verirren, sondern sie ist auch der gesteigerten Bedeutung des Gespenstischen geschuldet, das in Kapitel 5.3 Thema sein wird.

So leicht lässt sich der Konkurrent aber nicht aus dem Feld schlagen. Milena hält an ihm fest, dem Beneideten, und so wird ein weiteres Gefecht geschlagen in den Briefen an Milena.[18] Unter Aufbietung aller literarischen Fähigkeit versucht Kafka, den Gegner zu besiegen, indem er dessen Sieg umschreibt:

> Ja, der Schrank. Um den wird wohl unser erster und letzter Streit gehn. Ich werde sagen: „Wir werfen ihn hinaus." Du wirst sagen: „Er bleibt." Ich werde sagen: „Wähle zwischen mir und ihm." Du wirst sagen: „Gleich. Frank und Schrank, es reimt sich. Ich wähle den Schrank." „Gut" werde ich sagen und langsam die Treppe (welche?) hinuntergehn und – wenn ich den Donaukanal noch nicht gefunden habe, lebe ich noch heute. (27. Juli, BaM 149)

Was Kafka ums „i" herum endlos lesen ließ (cf. 14. Juli, BaM 112), die allumfassende Vergleichbarkeit, hier ist ihr befürchteter Zielpunkt ausgestaltet: die Ausbootung Kafkas. Wenn Milena Kafka nur „i", nur „auch" gern hat, kann sie ihn ohne weiteres *auch* aus dem Boot werfen, um ihre Beziehung zum anderen Gerngehabten nicht zu gefährden. Bei der Entscheidung für den Schrank und gegen den Frank prallen zudem Methode und Verirren frontal aufeinander. Die verhängnisvolle Gleichheit von Frank und Schrank wird hergeleitet aus dem gleichen Klang, ihrer Vergleichbarkeit qua Reim.

Lassen wir die Entwicklung vom Franz zum Schrank noch einmal Revue passieren: Milena nimmt Kafka seinen alten Vornamen, indem

[18] Möglicherweise waren die aggressiven Gefühle gegen den Schrank auch mitmotiviert durch dessen Rolle in Grillparzers SPIELMANN, der, wie bereits zitiert, am 13. Juli von Kafka eingehend kritisiert worden war (cf. BaM 108f.). Denn der arme Spielmann kam am Ende der Erzählung dadurch ums Leben, dass er bei einer Überschwemmung nicht nur seine ganze Kraft für die Rettung der Nachbarskinder aufbrachte, sondern dass er seine Gesundheit sogar für die dürftigen Habseligkeiten seiner Nachbarin, die sich in einem verschlossenen Wandschrank befanden, aufs Spiel setzte: „[...]als sich ganz zuletzt zeigte, daß mein Mann seine Steuerbücher und die paar Gulden Papiergeld im Wandschrank vergessen hatte, nahm der Alte ein Beil, ging ins Wasser, das ihm schon an die Brust reichte, erbrach den Schrank und brachte alles treulich. Da hatte er sich wohl verkältet, und wie im ersten Augenblicke denn keine Hilfe zu haben war, griff er in die Phantasie und wurde immer schlechter, ob wir ihm gleich beistanden nach Möglichkeit und mehr dabei litten, als er selbst. Denn er musizierte in einem fort, mit der Stimme nämlich, und schlug den Takt und gab Lektionen. Als sich das Wasser ein wenig verlaufen hatte und wir den Bader holen konnten und den Geistlichen, richtete er sich plötzlich im Bette auf, wendete Kopf und Ohr seitwärts, als ob er in der Entfernung etwas gar Schönes hörte, lächelte, sank zurück und war tot" (SPIELMANN 184f.).

sie ihm durch unwillkürlichen Austausch eines Buchstabens einen neuen gibt. Der Name, mit dem üblicherweise Kafka als Individuum angesprochen und bezeichnet wurde, erfährt durch Milena eine leichte Verschiebung. In demselben Maße, in dem „Franz" an Wert verliert, gewinnt „Frank" an Bedeutung. Insofern „Frank" der durch die Eltern geprägten Benennungstradition enthoben ist, scheint er fast noch individueller als sein althergebrachtes Pendant; der Frank scheint – wie die Stille oder der Wald – eigentlicher Zufluchtspunkt der Individualität.

Der Schein trügt nicht, obzwar der Ort, an dem Zuflucht gesucht wird, letztlich keine Zuflucht bietet, sondern ganz im Gegenteil ebenso von fortschreitender Deterritorialisierung wie von einer Vereinnahmung und Ausbeutung durch Tauschzusammenhänge bedroht ist.[19] Im Austausch durch den Schrank kehren die Tauschzusammenhänge wieder, denen sich *ich* und *Du* zu entziehen suchten, die in der Stille sie verdrängten. Kann Verdinglichung zugleich grausamer und lustiger dargestellt werden als in der kleinen Geschichte zu Frank und Schrank? Die grausame Entscheidung für den Schrank und gegen den Frank wird noch im selben Brief zurückgenommen,[20] um sich mit fast allem, was in Milenas Zimmer steht, mit allen möglichen Konkurrenten um ihre Gunst, in Liebe zu versöhnen:

> Und dem Schrank hast Du doch die dummen Spässe nicht vorgelesen? Ich liebe doch ganz ohnmächtig fast alles was in Deinem Zimmer steht. (27. Juli, BaM 151)

[19] Insofern ist auch den imaginierten Zusammenkünften im Wald wie fast allem in den Briefen an Milena ihr *fast* eingeschrieben: „Solche kleine fröhliche oder zumindest selbstverständlichen Briefe, wie die beiden heutigen, das ist schon fast (fast fast fast fast) Wald, und Wind in Deinen Ärmeln und Blick auf Wien. Milena, wie gut ist es bei Dir!" (20. Juli, BaM 131).

[20] Natürlich waren auch die vorangegangenen Überlegungen zum Schrank nie ganz ernst gemeint und hingeschrieben bereits zurückgenommen. So antwortet Kafka am 15. Juli auf seine eifersüchtige Frage, warum er nicht der „glückliche Schrank" in Milenas Zimmer sei, zwei Sätze später: „Weil ich zusammenbrechen würde vor Leid, wenn ich Dich im Jammer der letzten Tage gesehen hätte, oder gar wenn – Du von Wien wegfahren solltest" (BaM 118). Das wiederum kann nicht – zumindest nicht ausschließlich – spaßig gemeint gewesen sein, weil zugleich die überaus ernste, die Briefe zwischen Wien und Gmünd bestimmende Frage nach ihrem nächsten Wiedersehen angesprochen ist.

Die Versöhnung hält indes nur drei Tage, dann imaginiert sich Kafka zum letzten Mal in den Schrank, um ihn auf solche Weise aus dem Zimmer herauszukomplementieren:

> Wenn ich wirklich der Schrank wäre, würde ich mich bei hellem Tag plötzlich aus dem Zimmer schieben. (cf. Abb. 9 / 30. Juli, BaM 159)

Dabei erscheint aus der unendlichen Menge möglicher Konkurrenten um die Gunst Milenas mit einem Strauß Blumen ein neuer Nebenbuhler auf der vexierenden Bildfläche. Wenige Sätze später im gleichen Brief wiederholt sich die imaginierte Rausschmiss-Szene vom Schrank bei den Blumen; fast besinnungslos wütet der Eifersüchtige, schickt in Gedanken die geliebte Milena aus dem Zimmer, um die Konkurrenten herauszureißen und in den Hof hinunterzuwerfen:

> [...] man darf nicht einmal zwischen sie fahren, weil es doch Deine „liebsten Blumen" sind. Wartet, wenn Milena einmal aus dem Zimmer geht, reisse ich euch heraus und werfe euch in den Hof hinunter. (30. Juli, BaM 160)

Die Identifikation mit dem Frank hat wie die Idylle der Stille oder des Walds als Fluchtpunkt eine alles andere und alle anderen ausgrenzende singuläre Beziehung von *ich* und *Du*, wird dabei aber eingeholt vom Ausgegrenzten. In jener Doppelbewegung dekonstituiert sich auch die Literatur oder eben das Verfahren als Verirren gegenüber der Gesellschaft. Vor allem sind es Mittelpunkt und Umkreis, die dabei Konturen gewinnen, um sogleich unterzugehen ineinander. Im *Aussichtslosen Verfahren* vom Frühjahr 1920 wurden die kollabierenden Konturierungen nur ansatzweise zugelassen, wurden abgebrochen, bevor sie Gestalt gewinnen und verlieren konnten. In den Briefen an Milena wird das abgebrochen Unterbrochne fortgesetzt bis zum bitteren konturierten Kollaps von Stille und Wald. Scheint der „Frank" als vom *Du* gegebener und dem *ich* als Mittelpunkt verliehener Name noch alle auszuschließen, die von dem besonderen Namen nichts wissen, so ist die schmerzliche Reintegration in Tauschzusammenhänge der umkreisenden Gesellschaft, wie sich bei der kleinen Geschichte von Frank und Schrank offenbarte, bereits darin angelegt, womöglich sogar beschlossen.

Die Stagnation im Verhältnis von Mittelpunkt und Umkreis im *Aussichtslosen Verfahren* fand dadurch Unterstützung, dass mit dem stetig wiederkehrenden *er* in gewissem Sinn der Mittelpunkt schlechthin im Mittelpunkt stand; Mittelpunkt war das *er* im Frühjahr 1920, insofern sich in ihm die Bemühungen der Literatur um die Literatur

bündelten, die sich des Öfteren und – gerade wenn es nicht so recht zu ihr kommen will – gezwungenermaßen in den Mittelpunkt stellt. Demgegenüber wird die verhängnisvolle Entwicklung im Verhältnis von Mittelpunkt und Umkreis beim Frankieren des Verfahrens dadurch befördert, dass mit dem *Du* der Umkreis schlechthin immer wieder ins Zentrum gerückt wird. Mit jedem Brief Milenas erscheint das Ungewisse, Überraschende, Ansichtspralle, bis zur Unverständlichkeit Unübersichtliche des *Du* auf dem Tableau, um zu voller Stärke zu kommen zwischen allen Briefen, in den Spekulationen um den jeweils nächsten (cf. bspw. 10. Juli, BaM 103), um das Kommende, Mögliche, Zukünftige. Das Verirren des und im *Du* gibt den Bestrebungen zur Abschottung ebenso Raum wie den Möglichkeiten zum Einbruch ins Abgegrenzte. Zu verfolgen ist die unschlüssige Dialektik zwischen Mittelpunkt und Umkreis – das meint in den Briefen an Milena: zwischen *Du* und Gesellschaft – an einer Randfigur der Briefe, einem Briefmarken sammelnden Arbeitskollegen Kafkas; immer wieder ist der Rand der Briefe, die Grenze zwischen Mittelpunkt und Umkreis, sein Erscheinungsort.

5.2$_{\text{Rand}}$ *Du* im eingeschränkten Markenverbot (Exkurs am Rand vor Gmünd)

In manchen Zimmern, an denen sie vorüberkamen, waren die Türen geöffnet um eine erstickende Luft herauszulassen und aus dem rauchigen Dunst, der wie durch einen Brand verursacht die Zimmer erfüllte, trat nur die Gestalt irgendjemandes hervor, der im Türrahmen stand und entweder durch seine stumme Gegenwart oder durch ein kurzes Wort die Unmöglichkeit eines Unterkommens in dem betreffenden Zimmer bewies.

(DER VERSCHOLLENE 198)

Aller Rand ist beschreibbar.[21] Die Unabschließbarkeit des Verfahrens als Verirren zeigt sich nicht zuletzt an der exzessiven Vernutzung aller beschreibbaren Räume auf dem Briefpapier. Es ist da immer noch ein weiterer Gedanke, der nach einem vorläufigen Abschluss erwähnt werden will, und es ist da meist auch noch irgendwo eine Stelle auf dem Papier, an der dem Drängen nachgegeben werden kann. Kein Zwischenraum, kein Rand, kein unbeschriebenes, weißes Brachland ist, das nicht beschrieben, das nicht für den Briefverkehr kultiviert werden könnte. Alles ist verwertbar für den Austausch in Briefform.

[21] „*Treten Sie näher*. – Der Bruch von außen und innen, als welchen das einzelne Subjekt die Herrschaft des Tauschwerts zu spüren bekommt, affiziert auch den vermeintlichen Bezirk der Unmittelbarkeit, selbst solche Beziehungen, die keine materiellen Interessen einschließen." (ADORNO, Theodor Wiesengrund: MINIMA MORALIA, in: Ders.: Gesammelte Schriften (hrsg. v. von Rolf Tiedemann). Bd. 4. Darmstadt 1998. S. 294).

Es ist da also auch im Brief vom 24. Juli noch Platz für eine Figur, die wie keine zweite für eine restlose Verwertung aller Briefbereiche steht. Quer zur Schriftrichtung zwischen dem letzten Satz des Briefes und dem Nachsatz am unteren Briefrand steht geschrieben:

> Es ist da [beispielsweise in einem ungenutzten Zwischenraum des Briefes, M.K.] ein grosser Briefmarkensammler, er reisst mir die Marken aus der Hand. Nun hat er von diesen 1 K Marken schon genug, aber er behauptet dass es noch andere gibt, breitere, schwarzbraune 1 K Marken.[22] Ich denke ich bekomme die Briefe, soll ich ihm nicht die Marken zu verschaffen suchen? Wenn Du also diese andern Kronenmarken oder auch irgendwelche breitere 2 K Marken verwenden könntest.
> (cf. Abb. 5 / 24. Juli, BaM 144f.)

Ganz wie die Erwähnung seiner speziellen Markenbitte nur einen ungenutzten Zwischenraum in Anspruch nimmt, beansprucht die Sammelleidenschaft des Arbeitskollegen nur die für Kafka (vorläufig) wertlosen Marken.

Gäbe es den Sammler und seine in den Briefverkehr hineindrängenden Wünsche nicht, wäre es überhaupt der Erwähnung wert, dass die Briefe zumeist mit K-Marken frankiert wurden? Wahrscheinlich nicht, und selbst angesichts der mehrmaligen Erwähnung der K-Marken in Kafkas Briefen an Milena stellt sich die Frage nach einer weiteren Erwähnung in einer Arbeit zu Kafkas Verfahren. Die große Bedeutung des Buchstabens „K" in Kafkas Verfahren – es sei nur an den gleichermaßen verkürzten Nachnamen der Protagonisten von PROCESS und SCHLOSS erinnert – steht sicherlich außer Zweifel. Welche Bedeutung hat aber die Wiederkehr des Buchstabens auf vielen der verwendeten Briefmarken? Eine verschwindend geringe, so ist zu vermuten.

Hätte es den Briefmarkensammler nicht gegeben, wäre die Bedeutung des wiederkehrenden Buchstabens kaum größer gewesen als die Bedeutung der Briefmarken selbst für Kafka. Mit dem Briefmarkensammler gewinnen die Marken zwar – wie noch zu zeigen sein wird – dramatisch an Bedeutung, wird damit aber nicht allein der Bedeutungsvorsprung zur Wiederkehr des Buchstabens „K" vergrößert? Schwerlich könnte die Frage nicht mit „Ja" beantwortet werden, wenn mit dem Briefmarkenverkehr der Unwert von vermeintlich Bedeutungslosem nicht grundsätzlich in Frage gestellt würde.

Der Einbruch des Briefmarkensammlers in den Briefzusammenhang und die Wertsteigerung von vermeintlich Bedeutungslosem sind symptomatisch für einen grundsätzlichen Zug des Verfahrens als Verirren. In den Zusammenhängen des *Du* gibt es keine Gewissheit, wenn es um die Bedeutung geht; jedes Unscheinbare, das wertlos und unbedeutend scheint, kann unvermutet an Wert gewinnen – wie das „i" in „Milena", das Knacken in „nechápu" oder anderes, von Kafka beiläufig Erschwätztes. Als wären es Äußerungen dessen, was als Un- oder Vorbewusstes alle Schrift durchkreuzt, so muten die überaus schwankenden Bewertungen von Kafka und Milena – Spaß oder Ernst? – an, ebenso wie die von außen einbrechenden extravaganten Markenwünsche.

[22] Die breiteren, schwarzbraunen 1K-Marken gibt es tatsächlich. Eine davon wurde am Anfang dieses Unter- oder Nebenabschnittes hineinkopiert.

Im Verirren stößt das Unwillkürliche, Ohnmächtige, Triebhafte von Kafkas Verfahren an seine natürliche Grenze, die Abhängigkeit von etwas, das außerhalb seines direkten Macht- und Einflussbereichs liegt. Dort zeigt sich so deutlich wie selten: Der Bestimmungsgrund des Verfahrens liegt außerhalb.[23] Mit dem unvermeidlichen Einbruch von außen geraten die mehr oder minder stabilen Bedeutungsverflechtungen durcheinander, alle Zusammenhänge, auch die Welt ausgrenzenden, sich in Stille und Wald flüchtenden, um Singularität bemühten Zusammenhänge des *Du* sind gefährdet.

Setzt die von Kafka geäußerte Markenbitte nicht den Wert der für ihn so überaus wichtigen Briefe[24] herab? „Briefe“ und „Marken“ erscheinen im Brief von 24. Juli als die beiden einzigen unterstrichenen Worte fast gleich gewichtet nebeneinander. Die Ahnung jener möglichen, zersetzenden Wirkungen des Eindringlings mag mit ein Grund für die Vorwürfe, die er zwei Tage später am Rand des Briefes vom 26. Juli erwähnt, gewesen sein:

> Gut, dass Du Marken willst, zwei Tage mache ich mir Vorwürfe wegen meiner Markenbitte, schon als ich sie aufschrieb machte ich mir Vorwürfe.
> (Abb. 8 / 26. Juli, BaM 148)

Mal wieder zeigen sich die Zusammenhänge des Du als Zusammenhänge des „auch“, denn überraschenderweise bittet *auch* Milena für einen Bekannten um bestimmte Briefmarken. Auf einmal scheint nicht mal mehr sicher, ob Kafka überhaupt zuerst die Markenbitte äußerte, ob der besänftigende Markenwunsch Milenas ihm nicht schon bekannt war am 24. Juli. Oder haben etwa beide gleichzeitig, unabhängig voneinander dem Drängen Briefmarken sammelnder Bekannter nachgegeben? Eine Reaktion Milenas auf Kafkas Markenbitte scheint aufgrund der kurzen Zeitspanne – obgleich möglich – eher unwahrscheinlich. Unbestreitbar ist die kuriose, fast ein wenig gespenstische Doppelung der Wünsche,[25] die Kafka in einem weiteren Brief vom 26. Juli zu einer emphatischen Gleichsetzerei inspiriert:

> Und eigentlich schreiben wir immerfort das Gleiche. Einmal frage ich ob Du krank bist und dann schreibst Du davon, einmal will ich sterben und dann Du, einmal will ich Marken und dann Du, einmal will ich vor Dir weinen wie ein kleiner Junge und dann Du vor mir wie ein kleines Mädchen. Und einmal und zehnmal und tausendmal und immerfort will ich bei Dir sein und Du sagst es auch. Genug, Genug. (26. Juli, BaM 148)

[23] Jedem Verfahren seine Frankierung; die Fremdbestimmung als ein wichtiger Zug in Kafkas Verfahren wird in den Briefen oder in den Tagebüchern besonders deutlich. Was in den Briefen das Frankieren des Verfahrens ist, könnte in den Tagebüchern das Datieren des Verfahrens genannt werden. Nähere Ausführungen müssten in einem eigenen Kapitel vorgenommen werden, das in der Konzeption dieser Arbeit nicht vorgesehen ist. Das Jahr 1911 und die heimliche Liebe zur Schauspielerin Maria Tschissik („Frau T.“) könnten dabei im Zentrum stehen (Tb 79-352).

[24] Cf. bspw.: „Heute ist also, und überdies unerwartet, der solange schon gefürchtete brieflose Tag“ (5. Aug., BaM 186).

[25] Es ist übrigens nicht das erste Mal, dass zwei Briefmarkensammler aus dem Briefverkehr Kafkas Kapital schlagen, wie sich in einem Brief an Brod aus dem Herbst 1911 zeigt: „Wenn Dir Dein Markensammler nicht lieber ist als mir der meine, dann hebe mir das Kouvert auf“ (BaB 96).

Wie bei der die Stille des Waldes evozierenden Streichung des Namens vom 29. Juli (cf. Abb. 4 / BaM 158) und der kleinen Geschichte um Frank und Schrank vom 27. Juli (BaM 149) kommt hier die gleichmacherische, die alles in einen Vergleich ziehende Tendenz des Verfahrens als Verirren zu einem Höhepunkt. Auf dem Gipfel des Verfahrens als Verirren gibt es keine beständigen Grenzen mehr. Selbst der eigentlich schon verwertete, vollgeschriebene Raum einer Doppelseite aus dem Brief vom 26. Juli, an dessen Rand die Markenbitte das zweite Mal erwähnt wird (cf. Abb. 8 / 26. Juli, BaM 148), kann beschrieben werden – noch einmal. Über beide Hälften der Doppelseite hinweg kommentiert der Brief sich selbst und offenbart das Verirren auf ihrer Akme als Schwätzerei:

> So schwätze ich nur weil mir bei Dir gut ist trotz allem.
> (cf. Abb. 6/7 / 29. Juli, BaM 147)

Das schwätzerische Kulminieren aller „i"-Vergleiche („und" oder „auch" – tsch. „i" / cf. BaM 59, 112) zeigt sich auch im Satzbau. Im zweiten Brief vom 26. Juli und im Brief vom 27. Juli, in dem die Geschichte von Frank und Schrank erdichtet wird, drängt sich Kafka zehnmal das Wort „und" als Satzanfang auf (cf. BaM 148-151).[26] Fast zwangsläufig gelangt der eigentlich randständige Markenverkehr in jenen nomadischen Tagen in den unmittelbaren Textfluss von Kafkas Briefen. Nicht nur der bereits zitierten, mit „Und" beginnenden Beschwörung ihrer, Kafkas und Milenas, Gleichheit vom 26. Juli (cf. BaM 148) glückt der Sprung ins Innere der Briefe. Mit dem Markensammler drängen auch dessen Begierden und Bewertungen ins Innere:

> [...]Besondere Kongressmarken gab es nicht, ich glaubte auch, es hätte solche gegeben. Zu meiner Enttäuschung bringt man mir heute die „Kongressmarken", es sind gewöhnliche Marken nur mit dem Kongresstempel; trotzdem sollen sie eben wegen dieses Stempels recht kostbar sein, aber das wird ja der Junge nicht verstehn. Ich werde immer nur eine Marke beilegen, erstens wegen ihrer Kostbarkeit und zweitens um jeden Tag einen Dank zu bekommen. [...] Du siehst den Markensammler öfters? Keine hinterlistige Frage, trotzdem es so aussieht. Wenn man schlecht geschlafen hat, fragt man und weiss nicht was.
> (27. Juli, BaM 150f.)

Nicht zur wahrscheinlichen Enttäuschung des Sammlers werden Kafka keine wirklichen Kongressmarken gebracht, sondern zu seiner eigenen. Als hätte Kafka schon seit je das Ohr in den Wind philatelistischer Gerüchte gehalten, so bekundet er in jener Passage den Glauben, es hätte solche Marken gegeben. Tatsächlich sind die ersten Kongressmarken in der Tschechoslowakei erst fünf Jahre später erschienen.[27]

[26] Und so werden tatsächlich noch einige Verwendungen der für das Verirren charakteristischen Konjunktion „und" zusammengezählt (cf. Kapitel 5.2 / 21. Juni, BaM 70).

[27] Diese Information mitsamt allen folgenden Einschätzungen zu den philatelistischen Hintergründen stammen vom österreichischen Briefmarkenexperten und Chefredakteur der BRIEFMARKE, OStR Prof. Richard Zimmerl. Für seine überaus detaillierten Antworten auf meine vielen Fragen, für die Seite aus einem alten Briefmarkenalbum, die ich für den Umschlag verwendete, und nicht zuletzt für einige im Fließtext abgebildete Exemplare der von Milena verwendeten Marken sei ihm auch an dieser Stelle aufs Allerherzlichste gedankt.

Wie auch bei allen zukünftigen philatelistischen Bewertungen von Kafka, Milena oder einem der beiden Sammler zeigt sich als Grundlage ein schwer zu entwirrendes Geflecht aus fundiertem Wissen und Gerüchten, aus mehr oder minder begründeten Fehleinschätzungen und erstaunlichem Spezialwissen, wie es beispielsweise bei den weiter unten noch erwähnten Legionärsmarken angenommen werden könnte (cf. 2. Aug., BaM 278).[28] Der Wert, die Bedeutung im Verfahren als Verirren tritt hinzu vor allem durch Gerüchte, die *schwaflig* in alle Richtungen zerstreut werden. Am Höhepunkt des Verirrens ist der randständige Briefmarkensammler so weit integriert, dass seine Einstellungen, Bewertungen und Wünsche fast kritiklos übernommen und verinnerlicht werden. Wie ein sammelnder Markenhändler geriert sich Kafka bei seinen dosierten Markenbeigaben.

Es zeigt sich darin die im Kapitalismus unlösbare Verflechtung von einerseits Expansion, Deterritorialisierung, Globalisierung des Kapitals, von allumfassender Ausbreitung der Tauschzusammenhänge zur Lockerung bestehender, einengender sozialer Verhältnisse (beispielsweise ehedem feudaler) und von andererseits der gleichzeitigen Rückbindung an den je eigenen Profit, die Reterritorialisierung, die Wiederbelebung vermeintlich überkommener Machtstrukturen (beispielsweise staatlicher), die den rhizomartigen Strukturen des bloß für den freien Markt befreiten Individuums unterlegten Verordnungen.[29]

Kafka kündigt an, stets nur eine Marke beizulegen: „erstens wegen ihrer Kostbarkeit", die ihm nur als Gerücht zugetragen wurde – die Marken „sollen" „recht kostbar" sein –, und „zweitens um jeden Tag einen Dank zu bekommen" (cf. 27. Juli, BaM 150). Aus Eigennutz, um möglichst viele mit Dankesbekundungen angereicherte Briefe zu bekommen, schwingt sich Kafka zu einem Markenspekulanten auf: Für jede Marke erwartet er einen Dank.

Als bedrohliche Grenze scheint als ganz und gar nicht unwahrscheinliche Möglichkeit am Horizont der Markenspekulationen auf, dass der Dank nur eine Form des Geldes unter anderen ist, die nicht nur bedenkenlos ausgetauscht werden kann, sondern für die auch der Frank hingegeben werden kann, als wäre auch er nichts weiter als irgendein x-beliebiger Dank oder Kleider versagender

[28] Cf. MICHEL EUROPA OST 1996/97. München 1997. S. 1339.

[29] Es wäre zu fragen, ob die von Deleuze und Guattari emphatisch beschworene Deterritorialisierung für alle, die schizo-logische Loslösung aus überkommenen, beispielsweise ödipalen Strukturen (cf. bspw. DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix: ANTI-ÖDIPUS. Frankfurt am Main 1997. S. 496), tatsächlich für eine erfolgversprechende Subversion der bestehenden Verhältnisse taugt. Ist die Folge ungehemmten Verirrens nicht das allzu unvorbereitete Aufeinandertreffen von De- und unvermeidlicher Reterritorialisierung? Trotz ihrer überaus interessanten Einsichten in bestimmte, die kapitalistische Gesellschaft bestimmende Formationen geraten Deleuze und Guattari mit ihrer Feier des ungerichteten Werdens in gefährliche Nähe zu einer Postmoderne, die den Verlust universell gültiger Kategorien oder metaphysischer Einsichten für eine alle Realitäten und Verantwortlichkeiten leugnende Feier der Beliebigkeit missbraucht.

Schrank.[30] Die Identifikation mit den Interessen der Sammler, die Integration beider sammelnder Bekannter in den Briefzusammenhang wird unterbrochen durch den stets präsenten desintegrativen Zug des Verirrens, der im Streichen sich manifestiert, beispielsweise im mehr oder weniger endgültigen, Stille und Wald beschwörenden Streichen der Unterschrift vom 29. Juli (cf. Abb. 4 / BaM 158)[31] oder aber – näher noch am Markenverkehr – an der teils gestrichenen, teils exaltiert hervorgehobenen Randbemerkung vom 30. Juli:

> ~~Nein der Mann ist ein Sonderling, ihn interessieren nur österreichische Marken,~~ vielleicht verwendest Du, wenn Du jene ~~Kronenmarke nicht bekommen hast, kleinere Werte, etwa 25 h Marken und~~ dgl. Aber nein lass es überhaupt bitte, bitte lass es.
> (cf. Abb. 9 / 30. Juli, BaM 159f.)

Nicht endgültig oder vollständig kann die Abwehr der sich im Übergang zu kleineren Marken „und dgl." andeutenden Digression sein; das locker und unvollständig Gestrichene, das erneut an den Rand Gedrängte kann in den Zusammenhängen des *Du* nicht restlos verschwinden, bleibt präsent und – nicht nur das – muss lesbar bleiben, um als Gestrichenes gebrandmarkt werden zu können; die Verstehbarkeit des emphatisch hervorgehobenen, zum Abbruch des Markenverkehrs aufrufenden Kommentars zum Streichen ist gebunden an die Lesbarkeit des Gestrichenen.

Das Pong zum ausgrenzenden Ping ist drei Tage später zu lesen, wenn sich Kafka im Briefinnern wieder zum Markenhändler aufspielt und den zu bemitleidenden Sammler in den Mittelpunkt rückt, als hätte es die Aufforderung zum Abruch des Markenverkehrs nie gegeben:

> Ja, mit den Marken machst Du es ausgezeichnet (leider habe ich die Expressbriefmarken irgendwo verlegt, der Mann hat fast zu weinen angefangen, als ich es ihm sagte). Den Dank für meine Marken hast Du Dir allerdings ein wenig leicht gemacht, aber mich freut auch das undzwar so, dass ich Dir noch, denke, Legionärsmarken schicken werde.
> (2. Aug., BaM 176)

Im fließenden Mittelpunkt des Briefes wird dem Sammler aus dem Umkreis mitsamt seinen eingebrachten und von Kafka in wechselhafter Bereitwilligkeit übernommenen Markenwünschen Raum gegeben. Obgleich die nächsten Bemerkungen zum Sammler vom 4. und 6. August wieder in dessen Stammrevier, dem Rand, stattfinden, wird die Tendenz zur Integration fortgesetzt. Mittelpunkt und Umkreis nehmen sich aus, als wären sie zu einem Zusammenhang des *Du* verschmolzen, in dem alle Ausgrenzung ad acta gelegt ist; die randständige Freude des Markensammlers scheint die Herzen aller zu erwärmen:

> Der Markensammler ist entzückt, eine so aufrichtige Freude.
> (cf. Abb. 10 / 4. Aug., BaM 181)

Und wie ein Vater umsorgt Kafka die schutzbedürftigen, wertvollen Marken, die lebendig

---

[30] An markanter Stelle, beim Auslaufen oder Verirren von Kafkas Roman DAS SCHLOSS, rückt wieder ein Schrank in den Mittelpunkt. Es ist der Schrank der Wirtin, der „Schrank voller Kleider" (SCHLOSS 493). Die Literatur, das Kleid aus unzähligen Kleidern ist dabei, dem unvermuteten Modeexperten K. ihr Geheimnis preiszugeben, als sich K. bei Gerstäckers Mutter verläuft (SCHLOSS 494f.).

[31] Nach dem Streichen unterschreibt Kafka im Jahr 1920 nur noch knapp eine Hand voll Briefe.

scheinen in seinen Worten am Rand:

> Die 6 Legionärsmarken sind beigeschlossen, ein Dank genügt, aber im Briefinnern, weil dort wärmer ist.
> (cf. Abb. 11 / 6. Aug., BaM 187)

Wie sich bereits in den Überlegungen zu Individuum und Gesellschaft, zu De- und Reterritorialisierung andeutete, setzen desintegrative Ausgrenzung oder Individuation einen Prozess in Gang, der im Verirren zu keinem beruhigten oder beruhigenden Fluchtpunkt findet. Stattdessen kommt es eher zu einer Oszillation des Widerstrebenden. Dementsprechend wiederholt sich die erste Ausgrenzung, wiederholt Kafka die Aufforderung zur Beendigung des Markenverkehrs vom 30. Juli (cf. Abb. 9 / BaM 159f.):

> Zwei Bitten Milena eine kleine und eine grosse. Die kleine: höre mit dem Markenverschwenden auf, auch wenn Du die Marken weiter schickst, ich werde sie dem Mann nicht mehr geben. Ich habe doch diese Bitte rot-blau unterstrichen, das bedeutet, damit Du es für später weisst, die allergrösste Strenge, die ich aufbringe.
> (cf. Abb. 12 / 7. Aug., BaM 193)

Wiederum durchkreuzt die Ausgrenzung sich selbst. Durfte am 30. Juli zur Festigung der Ablehnung das Abgelehnte nicht restlos durchgestrichen werden, musste es lesbar bleiben, so ist die gegenläufige Tendenz am 7. August ungleich subtiler. Die „allergrösste Strenge", die Kafka meint aufzubringen, indem er die Bitte rot-blau unterstreicht, ist bloße performative Ankündigung, denn keine Unterstreichung ist zu erkennen, die der Bitte ein größeres Gewicht zuweist. Dezente Absicht oder Unabsichtlichkeit? Letztlich nicht entscheidbar. Indes währt auch die mit gezügelter allergrößter Strenge vorgetragene Ausgrenzung kaum einen Tag. Dann kommt es wieder zu integrierenden Gleichsetzereien am Rand:

> Dank für die Marken, so ist es wenigstens erträglich, aber der Mann arbeitet nichts schaut nur entzückt die Marken an, wie ich ein Stock tiefer die Briefe, z. B. die 10 h Marken gibt es auf steifem und auf dünnem Papier, die auf dünnem sind seltener, Du hast heute, Gute, die dünnen geschickt.
> (Abb. 13 / 8./9. Aug., BaM 195)

Unverhohlen der „Dank für die Marken", die eigentlich nicht verschwendet werden sollten durch ungenutztes Schicken (cf. Abb. 11 / 7. Aug., BaM 193). Und es ist fast, als würde zugleich für die Briefe gedankt, so gleich ist die Entzückung über Marken wie Briefe. Und alles, das Schicken der Briefe wie der Marken scheint noch besser, noch dankenswerter dadurch, dass Milena, die „Gute", die selteneren „10 h Marken" auf dünnem Papier schickte. Ganz gleich einem alten Sammlerhasen klärt Kafka Milena über die Seltenheit der Marken auf.

Dabei verschweigt er allerdings, dass der größere Wert, die größere Seltenheit nur auf einem Gerücht beruht, dass er wahrscheinlich eins zu eins die fragwürdige Einschätzung seines sammelnden Kollegen wiedergab. Denn die 10 Heller Marken auf dünnem Papier waren in der Tat ganz und gar nicht selten, waren in einer Auflage von über 22 Millionen[32] – zum Vergleich: eine heutige Sondermarke in Österreich hat eine Auflage von

[32] Cf. STEYER, Christine (Hrsg.): AUSTRIA NETTO KATALOG. Wien 1997. Marke Nr. 260x.

3 Millionen – ausgegeben worden.

Wie steht es aber grundsätzlich um die Seltenheit, die Bedeutung der Marken? Inwiefern lassen die sich feststellen? Wechseln Seltenheit wie Bedeutung nicht von Sammlerin zu Sammler, von Leser zu Leserin und von Mal zu Mal? Können die Entzückung des Sammlers über die Marken und „ein Stock tiefer" die Entzückung Kafkas über die Briefe (cf. Abb. 13 / 8./9. Aug., BaM 195) überhaupt erklärt oder widerlegt werden, indem auf wahrscheinliche Bedeutungen oder nackte Auflagenzahlen rekurriert wird? Ist die Seltenheit, ist die Bedeutung nicht stets auch eine je eigene, durch den Zufall mitbestimmte? Vielleicht war die Entzückung zwei Tage später wieder verschwunden, vielleicht wirkte sie aber trotz besseren Wissens, trotz der Akquirierung unzähliger weiterer Exemplare derselben Marke noch ewig nach. Wer kann das wissen?

Unwahrscheinlich ist sicherlich die Beständigkeit des Werts, der Bedeutung, die von so vielen veränderlichen, sich stets verändernden Faktoren, Indices und Kontexten abhängt. Mensch könnte fast meinen, das Einzige, was gewiss ist im Verirren, sei die stete Veränderung. Kein Erstes und kein Letztes gibt es, das nicht vom Strudel unzähliger Supplemente begehrter, signifikanter Orientierungspunkte aufgesogen wird. Jede Marke ist Muster zugleich und jedes noch so einzigartige Muster hat weitere Muster und Marken neben sich am Rand:

> Der Mann ist glücklich, er hatte mir nämlich schon vor langer Zeit ein Muster dieser 1 K Marke gegeben, nein, geborgt, es war sein einziges, ich hatte aber keine Lust es dir zu schicken. Er hat mir leider noch ein Muster gegeben, auch eine 1 K Marke aber schmal und rotbraun und die habe ich verloren.
> (cf. Abb. 14 / 10. Aug., BaM 204)

Einzige werden die Marken und Muster erst durch die Bewertung, durch Geschwätz und Gerüchte, die bisweilen, so scheint es zumindest, anderes vor Augen haben als das Angesehene, sei es die Erzählung MÖRDER (cf. BaM 5) oder den Roman VOR DEM GERICHT (cf. BaM 380) oder eben eine schmale und rotbraune Marke, die es nicht gegeben hat. Es gab nur breitere, tief- oder schwarzbraune oder aber schmale blaue oder rote.[33] Eine Verwechslung scheint ausgeschlossen; wahrscheinlicher als Ursache ist, wie auch bei den verschiebenden Eingriffen Milenas in Kafkas Vornamen oder Werktitel, ein ungenauer, ein allzu flüchtiger Blick, der gleichwohl für die jeweils nächste Zukunft bestimmend wird, der Wert setzt und Bedeutung verleiht.

Der wertsetzende, bedeutungsgebende Akt ist so sehr fremdbestimmt, abhängig von vermittelnden Dritten, wie der Post in Kafkas Fall oder dem Marken verlierenden Kafka im Falle des Briefmarken sammelnden Kollegen, dass er sich kaum von der Fremde abschirmen kann, um in einem singulären Akt Selbstbewusstsein oder traute Zweisamkeit zu stiften. So ist Kafka Frank und doch nie frei. Selbst die vermeintlich unbeteiligten Dritten mischen beim Verkehr von Briefen und Marken, von Werten und Bedeutungen mit und entlarven die Aus- und Abgrenzungen als eine sich in unendlichen Ketten von

[33] Cf. STEYER, Christine (Hrsg.): AUSTRIA NETTO KATALOG. Wien 1997. Marke Nr. 255-283 (schmal) und Marke Nr. 312-320 (breit).

Zitaten und Zitaten von Zitaten verlierende Geste:

> Meine Drohung, dass ich dem Mann die Marken nicht geben werde, hat die Post zu wörtlich genommen. Die Marke vom Expressbrief war schon abgeklebt, als ich ihn bekam.
> (cf. Abb. 15 / 11. Aug., BaM 210)

Eine tiefere Einsicht in die Situation, in das Verirren als Verfahren und eine wenngleich schale und auf den Augenblick fixierte Befriedigung verspricht allein das Verfahren selbst als ein literarisches, das sich positioniert inmitten von *ich*, *Du* und *er*, inmitten seiner eigenen Widersprüche. Vom Versprechen und den unheilbaren Gebrechlichkeiten des Versprechens zeugt die folgende, an die eben zitierten zwei Sätze anschließende Beschreibung des Arbeitskollegen, die für ein besseres Verständnis seiner Sammelleidenschaft zu werben scheint:

> Du musst übrigens den Mann richtig verstehn, er sammelt nicht von jeder Art etwa eine Marke. Er hat für jede Art grosse Blätter und für alle Blätter grosse Bücher und wenn ein Blatt einer Art voll ist, nimmt er ein neues Blatt u.s.f. Und darüber sitzt er alle Nachmittage und ist dick und fröhlich und glücklich.
> (cf. Abb. 15 / 11. Aug., BaM 210)

Was für ein Bild! Was für ein unglaubliches, eigentlich unverständliches, unsinniges Bild von einem Sammler skizziert Kafka hier?! Nicht das Besondere, das wie auch immer Bedeutungs- oder Wertvolle scheint der Arbeitskollege Kafaks in jener literarischen Miniatur zu sammeln, sondern auch das aller Bedeutung, allen besonderen Werten verlustig Gegangene. Wie groß mag der Sammelwert einer Marke sein, von welcher der Sammler bereits ein Album voll besitzt? Kaum größer als verschwindend gering. Lächerlich wirkt der Sammler in Kafkas Karikatur, ohne dabei allerdings mit der Schärfe ausgegrenzt zu werden wie bei den vorangegangen Versuchen. Viel eher hält sich das Bild vom Sammelwütigen irgendwo zwischen Ausgrenzung und Integration. Aller Unsinn des Verfahrens als Verirren ist da, unverleugnet, aber präziser, pointierter gefasst als auf seinem Höhepunkt. Es entpuppt sich der Sammler hier als sein eigenes Zerrbild, als eine Abart der geläufigen Vorstellung vom Briefmarkensammler. Nicht um Qualität, um die Frage, wie selten die Marke ist, geht es dem Sammler, wie in der Philatelie allgemein üblich, sondern um schnöde Masse.

Ganz wie Onkel Dagobert will der Sammler immer mehr und mehr. Wie ein unermüdlich schatzbildender Kapitalist, „dick und fröhlich und glücklich“ (cf. Abb. 15 / 11. Aug., BaM 210), kann der Sammler den Hals nicht voll genug bekommen. Die Unterschiede der Marken, ihre unterschiedliche Wertigkeit und Seltenheit, sind in Kafkas Skizze zusammengeschrumpft auf blosse Andersheit. Eine Art wird mit anderen ihrer Art auf den gleichen Blättern gesammelt, genauso wie eine andere Art mit anderen ihrer Art auf anderen gleichen Blättern. Letztlich gilt beim Onkel aus Entenhausen: Allein die Menge machts. Und wenn der eine Speicher voll ist, dann baut er halt ’nen neuen.

Am Morgen scheint auch dem reichsten Entenhauser ganz wie am Nachmittag dem Sammler der genaue Wert der Münzen oder Marken egal zu sein. Hauptsache, es lässt sich gut schwimmen darin, in den Münzen, wie es sich sich sitzen lässt „darüber“, über den Blättern und Büchern voller Marken. Und

über den Marken sitzt der Sammler „wie ich ein Stock tiefer“ (cf. Abb. 13 / 8./9. Aug., BaM 195) über den Briefen? So fern liegt die Vermutung nicht. Kafkas Versessenheit auf die Briefe von Milena neigt dazu, den Inhalt hinter dem bloßen Bekommen der Briefe zurückzustellen. Solches deutete sich in den Überlegungen zur Akquirierung möglichst vieler obligarotischer – ja, was? – *Dänke*(?) an; die Perversion zeigt sich bereits im Wort, denn den „Dank“ – wie übrigens auch den „Frank“ – gibt es eigentlich nicht im Plural.[34] Kafkas zum Wahn neigende Versessenheit auf die Briefe wird nicht zuletzt in folgender Passage offenbar:

> Gestern riet ich Dir mir nicht täglich zu schreiben, das ist noch heute meine Meinung und es wäre sehr gut für uns beide und ich rate es Dir heute noch einmal und noch nachdrücklicher - nur bitte Milena folge mir nicht und schreibe mir doch täglich, es kann ja ganz kurz sein, kürzer als die heutigen Briefe, nur 2 Zeilen, nur eine, nur ein Wort, aber dieses Wort würde ich nur unter schrecklichen Leiden entbehren können. (20. Juli, BaM 133)

Früh hat er bereits – natürlich im Spaß – überdeutliche Worte für sein Verhältnis zu Milena Briefen gefunden:

> Hoffentlich bekomme ich heute noch eine Nachricht von Dir. Man ist übrigens ein Kapitalist der gar nicht von allem weiss, was er hat. (9. Juli, BaM 102)

Die entlarvende Einebnung der Werte und Bedeutungen bei der Charakterisierung des Sammlers mitsamt des literarischen Versprechens auf eine tiefere Einsicht in das Verfahren als Verirren ist allerdings nicht von Dauer. Kaum, dass sie niedergeschrieben und zur Tagesordnung übergegangen wurde, durchkreuzt sie bereits von hinten ein verwässernder, Bedeutung und Wert etablierender Kommentar. In den Raum, der durch einen Absatz nach dem letzten Wort der kleinen Karikatur des Sammlers gelassen wird, drängt sich hinein ein „Und“:

> Und bei jeder Art hat er einen neuen Grund zur Freude, z. B. heute bei den 50 h Marken: jetzt wird das Porto erhöht werden (arme Milena!) und die 50 h Marken werden seltener werden! (cf. Abb. 15 / 11. Aug., BaM 210)

Die Kommentare zum Markenverkehr wie auch das Verirren selbst laufen kurz vor Gmünd in trotziger Affirmation aus. Allen Bedenken gegenüber dem Masse sammelnden, sich in den Briefverkehr hineindrängenden Arbeitskollegen zum Trotz lässt Kafka den Sammler am 12. August mitten im Fließtext des Briefes seinen Markenjubel wiederholen:

> Also damit Du es weisst, diese überdruckten Marken, die sind sein eigentlicher Wunsch (er hat lauter „eigentliche“ Wünsche. To je kràsa, to je kràsa! [Das ist herrlich, das ist herrlich! M.K.] sagt er. Was er dort für Dinge sehn muss! (12. Aug., BaM 213)

Die Freude über die überdruckten Marken ist als Freude über die Markenoberfläche, wie sich in Kafkas Kommentar zeigt, zugleiche eine oberflächliche; richtet sich sein eigentlicher Wunsch auf die überdruckten unter den Marken, so wird im gleichen Satz noch die Eigentlichkeit des Wunsches dekonstruiert; „lauter ‚eigentliche‘“ Wünsche hat er, womöglich

[34] Oder vielleicht doch? Wenn es ein Kuss wäre, gäbe es den Dank im Plural: „Und ich danke Dir dafür (das ist Dank?) durch einen Kuss genau so wie auf dem Bahnhof“ (cf. Abb. 14 / 10. Aug., BaM 204).

sogar eine solche Menge von eigentlichen Wünschen, dass sie von den uneigentlichen nur schwerlich sich unterscheiden lassen – wenn überhaupt. Der kritischen Ausgrenzung und Streichung leerer Zeichen, Namen und hohler Markenwünsche folgt hier und immer wieder im Verirren die Feier der spannungsgeladenen Oberflächen, bei der intensiv genutzt wird, was kaum noch Extension besitzt.[35]

Verwahrte sich Kafka am 23. Juli noch dagegen, auf Milena mit den ungenügenden Zeichen „Milena“ oder „sie“ zu referieren (cf. BaM 139), strich er am 29. Juli noch seinen eigenen Namen und mit ihm die singuläre Spur in der Unterschrift zugunsten von Stille und Wald, feiert er Mitte August im Brief der Sammler-Karikatur wie ein unverbesserlicher Narr den Namen „Milena“:

> Es ist übrigens nicht richtig, dass ich gern von Dir erzählen höre, gar nicht, nur Deinen Namen möchte ich immer wieder hören, den ganzen Tag.
>
> (11. Aug., BaM 211)

Nicht an Erzählungen aus Milenas Vergangenheit ist Kafka interessiert, sondern in aller schwärmerischen Oberflächlichkeit nur an ihrem Namen. Sind die ominösen Dinge, die der Sammler einen Tag später in den überdruckten Marken sieht (cf. BaM 213), und jene, die Kafka ein Stock tiefer in den Briefen zu erblicken vermeint, womöglich die gleichen? Nicht Milena, die Einzigartige, sondern „Milena“, der ewig wiederholbare Name, scheint Kafka zu-

weilen in Verzückung zu versetzen.

[35] Cf. bspw. DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: KAFKA. FÜR EINE KLEINE LITERATUR. Frankfurt am Main 1976. S. 29ff.

5.2$_{\text{Schluss}}$ Und trotzdem *Du* (Schlüsse vor Gmünd)

> Und so weit ist alles und doch habe ich
> die Klinke Deiner Tür so nah vor den
> Augen wie mein Tintenfass.
>
> (cf. Abb. 9 / 30. Juli, BaM 159)

Trotz Rand und Band. Ordnung stiftet im Verirren allein die kontinuierlich wiederkehrende Missachtung aller Verordnungen. Gesetz ist die trotzige Missachtung nur im Bereich zwischen Selbst und Gesetz, im Sprung über den gerade selbst errichteten Genzzaun. Es hängt in der Luft, das Gesetz im Verfahren als Verirren, in der Luft über dem Grenzzaun, der gerade übersprungen wird. Das Signalwort des sprunghaften Gesetzes ist nicht nur in Kafkas Briefen an Milena, aber gerade dort das dutzende Male wiederholte „trotzdem".

Am Höhepunkt des Verirrens, am höchsten Punkt des Sprunges über das Gesetz, ist das Gesetz ebenso fern wie nötig. In der Luft, dem konturlosen Kontinuum des Verirrens, reihen sich, wenn das Verfahren in die Irre in Fahrt gekommen ist, Geschichte an Geschichte, ohne dass ihnen eine eindeutige Botschaft oder irgendeine zugrunde liegende Struktur zu entnehmen wäre. Nach Unterbrechung dürstet das ungebremste Verirren, um zumindest für einen Brief Kontur gewinnen zu können, um dem Konturlosen eine Ordnung zu geben, die eine Einordnung des Verwirrenden ermöglicht. Nur am Rande eines Briefes in der Verirrung von Ende Juli wird folgende hellsichtige Einschätzung zugelassen:

> Auf diesen Briefen war das Trotzdem wirklich nötig;
> (cf. Abb. 16 / 28. Juli, BaM 152)

Die Formulierung legt nahe, dass die Briefe tatsächlich zum Wort des Gesetzes zurückfanden. Und doch wehrten sie sich zumeist erfolgreich gegen die Unterbrechung.[36] In dem Brief vom 26. Juli beispielsweise findet das „Trotzdem" nicht ins Innere des Briefes, bleibt am Rand. Bezeichnenderweise vermag es selbst am Rand nicht seine volle unterbrecherische Wirkung zu entfalten. Nach einem Semikolon kommt es zu keinem Schranken setzenden Trotz, sondern zu einer allem Trotz enthobenen Betrachtung der Schranke „Trotzdem". Im

[36] Markante Ausnahme ist der bereits zitierte riesige Kommentar wenige Tage vorher: „So schwätze ich nur weil mir bei Dir gut ist trotz allem" (cf. Abb. 6/7 / 30. Juli, BaM 147).

Flug über die Schranke, im Flux aller möglichen Kontexte, offenbart das *Trotzdem* beim Blick nach unten all seine Schönheit als Wort, die durch seine Wirkung als grenzziehendes und –überspringendes, als konturierendes stets in den Hintergrund gerät.

> [...] ist es aber nicht auch als Wort schön? Im „trotz" stößt man zusammen, da ist noch „Welt" da, in „dem" versinkt man, dann ist nichts mehr. (cf. Abb. 16 / 28. Juli, BaM 152)

Die Grenzen im Verirren und damit auch das *Trotzdem* als die Grenze schlechthin sind Grenzen nur als übersprungene; im *Trotzdem* ist der Zusammenstoß nicht weniger als der Sprung; die trotzige Konfrontation mit der „‚Welt'" im Sprung kommt am nächsten vielleicht einem leichten Touchieren der Schranke; dem weltverlorenen Versinken hinter der Schranke, dem Versinken „in ‚dem'", folgt, was dem *Trotzdem* im Verirren eben folgt, ein alle Schranken missachtendes Verirren.

Durch das *Trotzdem* wird das unendliche Feld des Verirrens erschlossen und – zumindest für den Augenblick des Überspringens – markiert. Dadurch werden nicht zuletzt immer wieder die bedrohlichen Ernst-Schranken errichtet und übersprungen. Welche Zukunft hatte die Beziehung zur Frau von Ernst Pollak? Eigentlich fast keine. Und trotzdem hatte sie die Unendlichkeit aller möglichen – und seien es auch bloß gedachte. Wen wundert es angesichts der besonderen Stellung des *Trotzdem*, dass Kafka es als ein „Zauberwort" ansah, das ihm „direkt ins Blut" ging (cf. 23. Juli, BaM 140)? Und wen wundert angesichts dessen die ans *Trotzdem* gerichtete Bitte „komm immer wieder von Zeit zu Zeit, gutes Wort" (cf. 1. Aug., BaM 170)?

Im Verirren nimmt sich das T-Gesetz in Kafkas Verfahren, das Gesetz der Türen, der Türhüter, der Richter und der Tische, aus wie die zu verschmerzende Interruptur eines *Trotzdem*.[37] Die Ordnungen des *Trotzdem* sind indes, wie fürs Verirren charakteristisch, äußerst unübersichtlich, sind schwerlich in eine andere Ordnung zu bringen als ihre eigene, die sich aller Ordnungen im Sprunge wieder enthebt.

---

[37] Das *Trotzdem* ist auch in den Romanen ein wichtiges Wort, an dem sich des Öfteren mehrere durch den Text gezogenen Fäden bündeln. Stellvertretend für andere sei eine Stelle vom Anfang des SCHLOSSES zitiert: „‚Auf wen wartet Ihr?' – ‚Auf einen Schlitten, der mich mitnimmt', sagte K. ‚Hier kommt kein Schlitten', sagte der Mann, ‚hier ist kein Verkehr.' – ‚Es ist doch die Strasse, die zum Schloss führt', wendete K. ein. ‚Trotzdem, trotzdem', sagte der Mann mit einer gewissen Unerbittlichkeit, ‚hier ist kein Verkehr.'" (SCHLOSS 27).

Mehr Fragen wirft sie auf, als dass sie Antworten gibt. Was hat es zu bedeuten, wenn Kafka Milena in einer Klammer warnt:

> Unterscheide das grosse Trotzallem vom grossen Trotzdem
> (cf. 9. Aug., BaM 201)

Was ist der Unterschied zwischen dem großen *Trotzallem* und dem großen *Trotzdem*, und gibt es vielleicht sogar noch einen oder mehrere Unterschiede zwischen dem kleinen und dem großen *Trotzdem* und dem kleinen und dem großen *Trotzallem*? Der Unterschiede sind unendlich viele, doch alle Versuche zu fixieren skizzieren nichts weiter als irgendwelche fixen Ideen: Ist die Aufforderung zur Unterscheidung vom großen *Trotzallem* und vom großen *Trotzdem* letztlich nicht viel mehr als ein großer Spaß? Und doch könnte das *Trotzallem* so etwas wie die Schranke aller Schranken sein, die allen anderen Schranken enthoben scheint. Welche Konsequenzen hat das aber für das einem „trotz allem" – ist *Trotzallem* gleich *trotz allem*? – Folgende? Ist es deswegen wirklicher oder bestimmender oder – im Gegenteil – unbestimmter, weltverlorener? Im Verirren gibt es keine abschließenden Antworten, sondern allein vorläufige Beschlüsse in der formalen Unbestimmtheit des T*rotzdem*.

5.3 *Du*, *Gesp*enst, Du (Gmünd und danach)

> Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,
> dran dein Blick mit einem Klange stößt;
>
> (Rainer Maria Rilke)[38]

Alles nur bubácké dopisy.[39] Weder erwächst das Ende des Verirrens gleichsam organisch aus dem Verirren – jedes Ende ist dem Verirren Neuanfang –, noch kommt es im Verirren zu einigermaßen beständigen, resümierenden Schlüssen. Während die Unendlichkeit bei Prozess

[38] RILKE, Rainer Maria: SCHWARZE KATZE, in: Ders.: Sämtliche Werke (besorgt von Ernst Zinn). Frankfurt am Main 1976. Band 2. S. 595. Verse 1-2.

[39] Es ist unklar, welche Briefe gemeint waren, als Milena in Anlehnung an das in einem anderen Brief erwähnte Gespensterbuch „bubácká kniha" (Gespensterbuch) (cf. wohl 20. Okt., BaM 282) von „bubácké dopisy" (Gespensterbriefen) schrieb. Unklar ist demnach auch, welche ebenso gespenstischen wie wirklichen Briefe gemeint waren, als Kafka schrieb: „Bubácké dopisy – Du hast recht. Aber es sind wirkliche, sie haben nicht bloss Leintücher an" (Mitte Oktober, BaM 281). Möglicherweise handelt es sich dabei um die gefälschten Briefe Jarmilas, die im Folgenden eine große Rolle spielen werden (s.u. / cf. BaM 194, 219).

Und warum „mischt Du Jílovský [cf. BaM 335, M.K.] auch in die Geschichten? Ich habe da vor mir auf dem Fliessblatt noch eine Dich betreffende Zeichnung mit Blaustift von ihm." (cf. 28. Juli, BaM 154). Tja, warum nur mischt sich diese gar nicht von Kafka stammende, von ihm nur reproduzierte Zeichnung, die nicht mal ihn, sondern allein Milena betrifft, immer wieder in diese Arbeit? Wahrscheinlich ist das „schwere[s] Bilderrätsel" (ebd.), das neben der kleinen Kopie im Brief vom 28. Juli noch auf einem losen Blatt aus dem Konvolut der Briefe an Milena überliefert ist (cf. Abb. 18, abgerissene Hälfte des letzten Bogens im Brief vom 13.8.), bloß der Nachtrag zu einer verqueren Skizze der Lage von Milenas Zimmer (cf. 20. Juli, BaM 133) Trotzdem, trotz allem springen dem verirrten Betrachter zwei Buchstaben, K und T, ins Auge, die sich in dieser Zeichnung gegenseitig durchkreuzen (cf. Abb. 17/18). Ist es nicht etwa so, dass sich im exaltierten Verirren des *Du* K und T als Statthalter für Selbst und Gesetz in gewisser Weise gegenseitig durchstreichen? Vielleicht. Und trotzdem kann es in einer wissenschaftlichen Arbeit nicht geduldet werden, wenn ein von Kafka bloß abgezeichnetes Vexierbild emphatisch mit Bedeutung aufgeladen wird – und mag der Wert (welcher auch immer) dem verirrten Gemüt noch so unbezweifelbar erscheinen. Was bleibt, ist ein loses Blatt mit Zeichnung und keine Deutung am Rand.

und Methode ebenso schwer zu überwinden ist – beim Verfahren als Methode neigt das Ende zu einer bloßen Repitition des Vorhergehenden, beim Verfahren als Prozess zur Drehung und zu Wendungen des Altbekannten –, liegen die mehr oder weniger beständigen, resümierenden Schlüsse näher als im Verfahren als Verirren. Im Verfahren als Methode ereignen sich resümierende Schlüsse, Entwicklungsschritte zwangsläufig, fast naturgesetzlich, gleichwohl der zyklische Charakter des Verfahrens als Methode jedem Fortschritt sein „Rück-" in den Rücken zeichnet. Beim Verfahren als Prozess, der nach dem Treffen in Gmünd und also in diesem Abschnitt zur bestimmenden Tendenz wird, gehört das Resümieren sogar zum Alltagsgeschäft. Die Ermöglichung eines mehr oder weniger beständigen Resümees im Verfahren als Prozess gründet auf der Distanz zwischen Mittelpunkt und Umkreis, die im entfesselten Verirren mit seinen explodierenden Umkreisen, mit seinen unendlich vielen, übersprungenen, notdürftigen Schranken nicht gegeben ist. Im Verfahren als Prozess, das vom hypothetischen Setzen des begehrten und gesuchten Mittelpunktes bestimmt wird, kann es dementsprechend, wenn alle Hemmung fahren gelassen wird, zu einer Implosion der Mittelpunkte kommen, wie sie beispielsweise am BERICHT FÜR EINE AKADEMIE nachzuzeichnen wäre.

Der Einschnitt im Verfahren als Verirren, der zugleich den Schwenk zum Verfahren als Prozess bewirkt, ist eng verbunden mit dem zweiten Zusammentreffen von Kafka und Milena Mitte August in Gmünd. Mögen sich auch noch weitere Gründe für die Distanzierung finden lassen, so ist die Bedeutung der Zäsur von Gmünd unbestreitbar (cf. Kafka-Hb1 551ff.). Bereits im ersten Brief nach Gmünd diagnostiziert Kafka eine gewisse Distanzierung:[40]

> Nun das ist natürlich nicht zu Dir gesprochen, sondern zu einem schwachen Schein von Dir, wie ihn ein müder, leerer (nicht unglücklicher oder aufgeregter, es ist fast ein Zustand für den man dankbar sein könnte) Kopf gerade noch erkennen kann.
>
> (17./18. Aug., BaM 218)

Fern vom Verirren, zu einem schwachen Schein vom *Du* gesprochen und nicht verfangen in dessen aus unzähligen Maschen geknüpftem Netz, lässt sich endlich in Ruhe resümieren. Erst im Rückblick zeigt

[40] Sicherlich spielte dabei auch der Erholungsurlaub Milenas in St. Gilgen eine Rolle, durch den der Briefverkehr eingeschränkt wurde (cf. 17./18. Aug., BaM 217).

sich, dass die oft beschworene Stille „niemals wahr" war (cf. 25. Sep., BaM 267), und das träumerische Sich-Einrichten in der Unmöglichkeit von Zukunft und der gleichzeitigen Ermöglichung unendlich vieler Zukünfte, „Möglichkeiten", „Aussichten", „Zukunfts-Leben" (cf. 19. Juli, BaM 129) wird explizit verworfen und ad acta gelegt:

> Wir müssen jetzt aufhören uns zu schreiben und die Zukunft der Zukunft überlassen. (10. Sep., BaM 259)
>
> Warum Milena schreibst du von der gemeinsamen Zukunft, die doch niemals sein wird, oder schreibst du deshalb davon? (ca. 6. Okt., BaM 275)[41]

Kein träumerisches Spekulieren mit der Zukunft wird geduldet; die unwiderrufliche Diagnose lautet: Keine Zukunft, „im weitesten Umkreis nicht" (cf. 6. Okt., BaM 276).[42] Wie in einem nüchternen Abschlussbericht resümiert Kafka Briefwechsel und -verkehr mit Milena:

> Du kennst den, der Dir jetzt schreibt, aus Meran. Dann waren wir eines, da war vom Sichkennen keine Rede mehr und dann sind wir wieder gespalten worden. (27. Okt., BaM 285)

Das Einsseins ist keineswegs beschränkt auf die Tage in Wien, sondern kennzeichnet insbesondere die Zeit zwischen Wien und Gmünd, die Zeit des Verirrens. Der Kafka aus Meran, der vor Wien, ist also derselbe wie jener nach Gmünd. Beide halten sich im Verfahren als Methode oder im Verfahren als Prozess in einer gewissen Distanz zum *Du*, gehen nicht auf noch unter in dessen Fängen. Der Unterschied zwischen Verirren und Prozess in den Briefen an Milena gestaltet sich aus in der detaillierten Beschreibung eines Traums vom 1. Oktober. Es beginnt mit einer für das Verirren charakteristischen Beobachtung:

> Was im einzelnen geschehen ist, weiss ich kaum mehr, nur das weiss ich noch, dass wir immerfort ineinander übergingen, ich war Du,

---

[41] Hier wie auch bei einigen anderen Briefen – insbesondere den pauschal auf „September" datierten – wurden gegenüber den Vorschlägen von Jürgen Born Korrekturen oder Präzisierungen vorgenommen, die auf den ausführlichen und ertragreichen Artikel von Jost Schillemeit zurückgehen (cf. SCHILLEMEIT, Jost: MITTEILUNGEN UND NICHT-MITTEILBARES. Zur Chronologie der „Briefe an Milena" und zu Kafkas „Schreiben" im Jahr 1920, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902-1940. Tübingen 1988. S. 253-303).

[42] Im direkten Anschluss an die Diagnose erleidet Kafka allerdings einen kleinen, wenig ernsten Rückfall ins Verirren, wenn er die Gewissheit über die Unmöglichkeit einer gemeinsamen Zukunft gleichsetzt mit der Gewissheit darüber, dass er morgen nicht aufstehen werde (cf. um den 6. Okt., BaM 276).

> Du warst ich. Schließlich fingst Du irgendwie Feuer, ich erinnerte mich, daß man mit Tüchern das Feuer erstickt, nahm einen alten Rock und schlug Dich damit. (1. Okt., BaM 274)

Das Feuerfangen eignet sich vor allem zur Verbildlichung der unaufhörlichen Veränderungen, die den Verirrten im Verirren widerfahren. So zeigt sich, dass die mit dem Begehren einhergehende briefliche Identifizierung oder Inbesitznahme[43] die Identifizierten, die in Besitz Genommenen, nicht unbeschadet lässt. Des Weiteren kehren im Bild des Feuerfangens – ein Blatt Papier fängt meist vom Rand her Feuer – die mitunter bedrohlichen Randeffekte wieder, die sich in der kleinen Geschichte zu Frank und Schrank oder in den Kommentaren zum Markenverkehr materialisierten.

Die Löschmaßnahmen sind Versuche, dem unkontrollierten Verzehren Einhalt zu gebieten. Bezeichnenderweise steht dabei ein Ordnung schaffendes T-Wort im Mittelpunkt, die gewebten „Tücher". Wie sich an den Konturierungsversuchen des T-Wortes „trotzdem" zeigte, ist den Löschversuchen im Verirren kein dauerhafter Erfolg beschert. Die Verwandlungen in den expansiven Tuchzusammenhängen nehmen kein Ende:

> Aber wieder fingen die Verwandlungen an und es ging so weit, dass Du gar nicht mehr da warst, sondern ich war es, der brannte und ich war es auch, der mit dem Rock schlug. Aber das Schlagen half nichts und es bestätigte sich nur meine alte Befürchtung, dass solche Dinge gegen das Feuer nichts ausrichten können.
>
> (1. Okt., BaM 274f.)

Erst die Feuerwehr[44] markiert einen Einschnitt im Verfahren als Verirren, insofern statt des Feuers die Frage in den Mittelpunkt rückt, wer überhaupt wer ist:

---

[43] Symptom der Inbesitznahme mögen die immer wieder auftretenden Besitzformeln sein, die Kafka zur Charakterisierung ihres Verhältnisses gebrauchte, beispielsweise „Du gehörst zu mir" (12. Juni, BaM 57) oder „das Glück, dass Du da bist und doch auch mir gehörst" (13. Juli, BaM 108). Die Dekonstruktion dieser als Liebe getarnten Einverleibungsversuche geschieht erwartungsgemäß nach Gmünd: „Ich wollte immer wieder einen andern Satz hören, als Du, diesen: jsi můj. [Du bist mein, M.K.] Und warum gerade den? Er bedeutet doch nicht einmal Liebe, eher Nähe und Nacht" (19. bis 23. Aug., BaM 223).

[44] Auch im SCHLOSS markiert die Feuerwehr einen Einschnitt, insofern sich auf dem Feuerwehrfest die Geschichte zutrug, die in die Ausgrenzung der Barnabas'schen Familie aus dem unübersichtlichen Dorf-Schloss-Gefüge mündete (cf. SCHLOSS 295ff.).

> Inzwischen aber war die Feuerwehr gekommen und Du wurdest doch noch irgendwie gerettet. Aber anders warst Du als früher, geisterhaft, mit [ein Wort unleserlich gemacht, M.K.] Kreide ins Dunkel gezeichnet und fielst mir, leblos oder vielleicht nur ohnmächtig aus Freude über die Rettung in die Arme. Aber auch hier wirkte die Unsicherheit der Verwandelbarkeit mit, vielleicht war ich es, der in irgendjemandes Arme fiel. (1. Okt., BaM 275)

Mit dem Verfahren als Verirren hören die Verwandlungen also nicht auf, sie werden allerdings zunehmend unheimlich, „vielleicht war ich es, der in irgendjemandes Arme fiel"; „geisterhaft" die Verwandelnden. Mit der Vergespenstung geht eine gravierende Perspektivverschiebung einher. Statt des *Du*, das als Mittelpunkt denkbar ungeeignet ist, wie sich bei den Untersuchungen in Kapitel 4.2 zeigte, wird nach Gmünd das *ich* und sein geisterhaftes Wesen in den Mittelpunkt gerückt. Es, das *ich*, fächert sich auf in eine Reihe von mehr oder weniger wirklichen Gespenstern, die, wenn gerade ihre jeweilige Geisterstunde schlägt, unaufhaltsam wiederkehren nach Gespensterart:

> Ich frage deshalb, ob Du dich nicht fürchten wirst, weil nämlich der, von dem Du schreibst, nicht existiert und nicht existiert hat, der in Wien hat nicht existiert, der in Gmünd auch nicht, aber dieser letztere noch eher und er soll verflucht sein. Das zu wissen ist deshalb wichtig, weil wenn wir zusammenkommen sollten, wieder der Wiener oder gar der Gmünder wieder auftreten wird, in aller Unschuld, als sei nichts geschehn, während unten der Wirkliche, allen und sich selbst unbekannt, noch weniger existierend als die andern, aber in seinen Machtäusserungen wirklicher als alles (warum steigt er denn nicht endlich selbst herauf und zeigt sich?) hinaufdrohen und wieder alles zerschlagen wird. (24./25. Okt., BaM 272)

Auch und gerade „der Wirkliche", der sich stets zurückhält beim Erscheinen, ist „noch weniger existierend als die anderen". Das Verhältnis der drei präzisiert und verrätselt Kafka in dem einzigen Brief an Milena, den er nachweislich vorgeschrieben hat, und zwar in einem seiner Schreibhefte vom Herbst 1920 (cf. NSF II 342), die in Kapitel 6.1 noch näher beleuchtet werden:

> In meinem Fall kann man sich 3 Kreise denken, einen innersten A, dann B, dann C. Der Kern A erklärt dem B, warum dieser Mensch sich quälen und sich misstrauen muss, warum er verzichten muss (es ist kein Verzicht, das wäre sehr schwer, es ist nur ein Verzichten-müssen) warum er nicht leben darf. (War nicht z. B. Diogenes in diesem Sinn schwer krank? Wer von uns wäre nicht glücklich gewesen unter dem, endlich einmal auf ihn hochstrahlenden Blick

> Alexanders? Diogenes aber bat ihn verzweifelt, die Sonne, diese schreckliche, griechische, unveränderlich brennende, verrücktmachende Sonne freizugeben.[45] Dieses Fass war von Gespenstern voll.) C, dem handelnden Menschen wird nichts mehr erklärt, ihm befiehlt bloss B. C handelt unter strengstem Druck, in Angstschweiss (gibt es sonst solchen Angstschweiss der auf Stirn, Wange, Schläfe, Haarboden, kurz rund herum auf dem ganzen Schädel ausbricht? Bei C ist es so). C handelt also mehr in Angst, als in Verständnis, er vertraut, er glaubt, daß A dem B alles erklärt und B alles richtig verstanden und weitergegeben hat. (ca. 20. Okt., BaM 293f.)

Wer ist wer in „meinem Fall"? Lassen sich *ich*, *Du* und *er* zur Klärung auf die Buchstaben verteilen? Wie wäre es mit dem „A" als *ich*, dem „B" als *Du* und dem „C" als *er*? Für die Verteilung spricht das Verhältnis von A und B insofern, als sich beide in einem Zusammenhang versuchter Verständigung befinden, in dem das (oder ein) *ich* dem *Du* die Ausgangssituation in „meinem Fall" zu erklären versucht. Zwischen *ich* und *Du* wird der Rahmen verhandelt, in dem sich die Handlungen des *er* bewegen werden. Das Befehlen des *Du*, das im Schreibheft noch ein schreckliches ist (cf. NSF II 342), muss nicht unbedingt ein explizites Befehlen sein; es kann auch von der Art des stoßenden „žid" oder des dreimal knackenden „nechápu" sein (cf. 30. Mai, BaM 28), dessen Wirkung nur mittelbar aus der wahrscheinlichsten Bedeutung herzuleiten wäre; beide erklären weniger als sie befehlen oder bewirken.[46]

---

[45] Auch Kafkas Begehren begnügte sich nicht mit dem Blick, der Leben für ihn war: „Ich lebte von Deinem Blick (das ist noch keine besondere Vergöttlichung Deiner Person, in solchem Blick kann jeder göttlich sein) ich hatte keinen eigentlichen Boden unter mir" (25. Sep., BaM 268). Gleich dem Ikarus wollte das Begehren näher noch zur Sonne, von Prag nach Gmünd beispielsweise, und erlitt damit dasselbe Schicksal wie jener: „Ein Wort Wahrheit, ein Wort unvermeidbarer Wahrheit genügte und riss mich schon ein Stück herunter und wieder ein Wort und wieder ein Stück und schliesslich gibt es kein Halten mehr und man stürzt hinunter und es ist dem Gefühl nach noch immer zu langsam" (ebd.).

[46] Zur näheren Untersuchung des nicht erklärenden Befehls des B, der vielleicht auch so etwas ist wie das Schweigen des Wächters aus dem Fragment, das sich im Schreibheft an die Erklärung von „meinem Fall" anschließt (cf. NSF II 343), wäre es sicherlich fruchtbar, ihn in Verbindung zu setzen mit dem Ruf des Gewissens aus SEIN UND ZEIT (cf. HEIDEGGER, Martin: SEIN UND ZEIT. Tübingen 1993. S. 274ff.). Die Voraussetzungen wie die Folgen einer solchen Vertiefung würden ein eigenes, in dem konzeptuellen Rahmen dieser Arbeit nicht vorgesehenes Kapitel erfordern. Im besten Falle würden darin blinde Flecken wie der Tod in den Briefen an Milena oder das Gespenstische in SEIN UND ZEIT sehend werden.

So geeignet das Verhältnis von A, B und C erscheint, um das Verhältnis von *ich*, *Du* und *er* zu fassen und damit einen Überblick über Kafkas Verfahren zu gewinnen, so fragwürdig ist eine einfache Gleichsetzung von A, B und C und *ich*, *Du* und *er*. Scheint es aus einer anderen Perspektive – vergessen wir nicht, dass die Briefe an Milena nach Gmünd vom Verfahren als Prozess bestimmt werden – nicht so, als würden mit A, B und C nur Facetten des *ich* beleuchtet, „drei Kreise" eben, die „man" sich in „meinem Fall" denken kann? Scheint es demgegenüber aus einer zweiten Perspektive nicht, als würden die Konturen von A und C gegenüber dem allmächtigen B förmlich verschwinden, als wären es bloß sich im Verirren des mehr oder minder vermittelnden *Du* verlierende Bilder des *ich*? Das unhintergehbare, unwillkürliche Übergehen der drei Facetten des Verfahrens, die Wiederkehr der jeweils anderen im Schillern einer jeden, ist ausgestellt in einem Fragment, das wenige Seiten vorher im gleichen Heft wie die Fallerläuterung niedergeschrieben wurde:

> Ich war dieser Figur gegenüber wehrlos, ruhig sass sie beim Tisch und blickte auf die Tischplatte. Ich gieng im Kreis um sie herum und fühlte mich von ihr gewürgt. Um mich gieng ein dritter herum und fühlte sich von mir gewürgt. Um den dritten gieng ein vierter herum und fühlte sich von ihm gewürgt. Und so setzte es sich fort bis zu den Bewegungen der Gestirne[47] und darüber hinaus. Alles fühlte den Griff am Hals. (NSF II 331)

In einer unendlichen Reihe von Umkreisungen verschwinden die Konturen von *ich*, *Du* und *er*. Muss nicht der Umkreiste stets wie der erste Mittelpunkt aussehen, wie einer, der ruhig am Tisch sitzt und auf die Tischplatte blickt und der doch oder gerade deswegen den, der ihn umkreist und anschaut, würgt? Wie sonst ist das sich fortpflanzende Gefühl des Gewürgtwerdens zu erklären? Wer fühlte sich schon gewürgt von einem, der sich, im Kreis laufend, gerade gewürgt fühlt? Es wäre ganz und gar nicht verwunderlich, wenn sich auch die erste Figur gewürgt fühlte und wenn sie sogar von sich denken würde, sie würde gerade denjenigen, von dem sie sich gewürgt fühlt, umkreisen. Mal als Mittelpunkt schlechthin, als *ich*, mal als *schlechthinniger* Umkreis, als *Du*, und mal als die *schlechthinnigste* Figur zwischen Mittelpunkt und

[47] Der unendlich große Umkreis, der mit der Bewegung der Gestirne angedeutet ist, verweist in der Wortwahl – „Gestirne" statt „Sterne" – auf den kleinstmöglichen Umkreis, die Stirn, die für Kafkas Texte als eines der Knast-Worte zwischen Selbst und Gesetz, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits ausgeführt wurde, von besonderer Bedeutung ist.

Umkreis, als *er*, sind *ich*, *Du* und *er* niemals nur *ich*, *Du* und *er*, sondern auch die jeweils anderen. Am alles übergreifenden Zwang zerschellen alle Versuche von *ich*, *Du* und *er*, jeweils nur als *ich*, *Du* oder *er* Kontur und Identität zu gewinnen. Als gesellschaftliche Wesen können sie sich lediglich in dem beschränkten Entwicklungsraum entwickeln, der ihnen von der Gesellschaft zugestanden wird. In kapitalistischen Zusammenhängen sind *ich*, *Du* und *er* fast nicht mehr diesseits von Individualität. Der Prozess ums *ich*, die Ergründung der Individualität, fördert das Gespenstische aller vermeintlichen Individuen zu Tage:

> Du vergisst Milena dass wir doch nebeneinander stehn und dieses Wesen auf dem Boden anschauen, das ich bin; aber ich der dann zuschaut, bin dann allerdings wesenlos. (Mitte Oktober, BaM 281)

Das angeschaute Wesen, „das ich bin", und das schauende, im Schauen wesenlose „ich der dann zuschaut", sind beide in gewisser Weise wesenlos und Wesen, wesenlose Wesen, nichts als Gespenster.[48] Liegt das angeschaute Wesen nicht womöglich „auf dem Boden" eines Fasses, das auch die Schauenden umfasst, in einem Fass, das wie jenes von Diogenes „voll von Gespenstern" ist (cf. BaM 293)? Als Gespenster sind alle, *ich*, *Du* und *er*, nur Mittler wie der Jäger Gracchus, sind Untote, die ruhelos kurz vor der ewigen Ruhe längst jenseits aller selbstgenügsamen Lebendigkeit einen Abgesang aufs Leben anstimmen. Ein solcher Abgesang mag in der tschechischen Übersetzung eines chinesischen Gespensterbuchs, „bubácká kniha",[49] zu hören sein, das Kafka sowohl im Brief der wesenlosen Wesensschau zitiert als auch im Schreibheft kurz vor dem vorgeschriebenen Brief über A, B und C (cf. NSF II 340). Im Brief zitiert und kommentiert Kafka das ewige Reden vom Tod ohne zu sterben folgendermaßen:

> Ich lese ein chinesisches Buch, bubácká kniha, deshalb erinnere ich mich daran, es handelt nur vom Tod. [...] Dann lacht ein Schüler einen Lehrer aus, der nur vom Tode spricht: „Immerfort sprichst Du vom Tod und stirbst doch nicht." „Und doch werde ich sterben. Ich

[48] Sie sind Gespenster, wie es Schmar und Wese sind, die beiden Wesen, von denen der eine auf den anderen, auf den Wese, der am Boden liegt, nach dem Brudermord herabschaut, wie das wesenlose *ich* auf das Wesen, *das ich bin* (cf. EIN BRUDERMORD, DzL 231).

[49] Leider konnte nicht ermittelt werden, um welches Buch es sich dabei handelt. Kafkas Begeisterung für chinesische Gespenstergeschichten ist nicht zuletzt belegt durch seine Begeisterung für die von Martin Buber herausgegebenen CHINESISCHEN GEISTER- UND LIEBESGESCHICHTEN (cf. BaF 252).

> sage eben meinen Schlußgesang. Des einen Gesang ist länger, des andern Gesang ist kürzer. Der Unterschied kann aber immer nur einige Worte ausmachen."
> Das ist richtig und es ist unrecht über den Helden zu lächeln, der mit der Todeswunde auf der Bühne liegt und eine Arie singt. Wir liegen und singen jahrelang. (Mitte Oktober, BaM 282)

Was ist das für ein Liegen und Singen, das demjenigen „mit der Todeswunde auf der Bühne" vergleichbar ist? Ein alltägliches zumindest im Verfahren als Prozess, in dem immer neue Unheil kündende Gestalten auftreten, im PROCESS neben dem Kaufmann und dem Advokaten noch viele weitere, wenn nicht alle; jenes Liegen und Singen ist aber vielleicht auch im Verfahren als Verirren, in dem mit der Angst eine Nähe zum Tod einhergeht, alltäglich. Nicht zuletzt die regressive, unaufhörlich wiederkehrende Angst (cf. 13. Juni, BaM 60) deutet auf eine Nähe zum Todestrieb hin. Letztlich neigen alle dem Verirren eingeschriebenen Tendenzen zur bedrohlichen Reterritorialisierung, zur irgendwie gespenstischen, wenn nicht gar tödlichen Bedrohung. Der Entscheidung für den Schrank und gegen den Frank folgt die verzweifelt-komische Suche nach den Donaukanal, um sich dort das Leben zu nehmen, wenn er ihn denn dann gefunden hat (27. Juli, BaM 149f.). Im Folgenden sollen bei der Verfolgung des Gespenstes par excellence in den Briefen an Milena, Jarmila Ambrožová (spätere: Haas), einige Facetten des Gespenstischen eingesammelt werden.

Alles beginnt mit der Geschichte, die Max Brod Kafka in seinem Brief vom 9. Juni (BaB 278ff.) nacherzählt. Völlig gebannt von ihr, liest Kafka die Geschichte, wie er in seiner Antwort an Brod schreibt, zehnmal hintereinander, um ebenso oft über ihr zu zittern.[50] Noch am gleichen Tag zitiert er sie fast wortwörtlich in einem Brief an Milena:

> Gleichzeitig mit Deinen heutigen Briefen kam ein Brief von Max Brod, in dem er unter anderem schreibt: „Eine merkwürdige Geschichte hat sich zugetragen, die ich Dir wenigstens andeutungsweise ‚referiere'. Der junge Redakteur Reiner der Tribuna (wie man sagt, ein sehr feiner und wirklich übertrieben junger Mensch - vielleicht 20 Jahre) hat sich vergiftet. Das war, als Du noch in Prag warst - glaube ich. Jetzt erfährt man den Grund: Willy Haas hatte mit seiner Frau (einer geb. Ambrožová, Freundin der Milena Jesenská) ein Verhältnis, das aber in geistigen Grenzen sich bewegt

[50] „Auch die Geschichte war zu rechter Zeit erzählt, ich habe sie zehnmal gelesen und zehnmal über ihr gezittert, sie auch mit Deinen Worten wiedererzählt" (Mitte Juni 1920, BaB 280).

> haben soll. Es kam zu keinem Ertappen oder so etwas, sondern die Frau hat den Mann, den sie vor der Ehe Jahre lang kannte, so gequält mit Worten hauptsächlich und ihrem Benehmen daß er sich in der Redaktion tötete. Früh kam sie mit Herrn Haas in die Redaktion zu fragen warum er aus dem Nachtdienst nicht zurückgekommen ist. Er lag schon im Krankenhaus und starb ehe sie hinkamen. Haas der vor der letzten Prüfung stand, brach das Studium ab, überwarf sich mit dem Vater und leitet in Berlin eine Filmzeitung. Es soll ihm nicht gut gehn. Die Frau lebt auch in Berlin und man glaubt er würde sie heiraten. [...]." (12. Juni, BaM 58)

Ist Jarmila das Gespenst par excellence in den Briefen an Milena, so ist diese auch von Brod bloß „andeutungsweise ‚referier[t]e'" Geschichte das Gerücht par excellence. Eigentümlicherweise fasst Kafka die durch so viele Münder schon verformte Geschichte nicht in seinen eigenen Worten zusammen, sondern übernimmt die brodschen Formulierungen Wort für Wort, als hätten diese selbst schon einen Wert. Tatsächlich ist Kafka die Geschichte so unheimlich, dass er sich weder getraut, sie mit seinen Worten wiederzugeben noch sie durch einen begleitenden Kommentar in einen erklärenden Rahmen zu fassen. Sie soll durch keinerlei Eingriffe ihrer unheimlichen Wirkung, die als einzige in einer Art Kommentar von Kafka hervorgehoben wird, beraubt werden.[51]

Was ist das Unheimliche dieses Gerüchts? Was ist, mit Freud gedacht, das verdrängte Heimliche? Das Dreiecksverhältnis Reiner-Jarmila-Haas ist unheimlich als vom Tod gezeichnetes déjà vu des Dreiecksverhältnisses Pollak-Milena-Kafka.[52] Die einzige Veränderung, die Kafka an der referierten Geschichte vornimmt, ist die Streichung eines allzu deutlichen Hinweises auf die mögliche Parallele der beiden Verhältnisse. Statt „(einer geb. Ambrožová, Freundin der Milena Jensenská)" steht im Brief von Brod:

> (einer geb. Ambrožová, Christin, Freundin der Milena Jensenská und ihr ähnlich, so sagt man) (BaB 279)

Knapp drei Wochen später gibt Kafka zu, dass er tatsächlich auf die Wirkung der zitierten Geschichte rechnete, dass er quasi mit ihr spekulierte und sie in gewisser Weise zur „Warnung" (cf. 5. Juli, BaM 90)

---

[51] Anhand eines sich in den Boden stürzenden Maulwurfs versucht Kafka zu illustrieren, wie man sich vor der Geschichte verstecken müsste (cf. 12. Juni, BaM 58f.).

[52] Die Verbindung der Dreiecksverhältnisse wird noch etwas ausführlicher in einer Fußnote von Hartmut Binders KAFKA IN NEUER SICHT erkundet (cf. BINDER, Hartmut: KAFKA IN NEUER SICHT. Stuttgart 1976. S. 602f.).

gebrauchte. Die „Warnung“ wäre folgendermaßen zu verstehen: „Die ganze Geschichte mit Reiner und Jarmila und Haas könnte sich womöglich wiederholen, wenn Du, Milena, in Wien bleibst.“ Kafka versuchte Milena immer wieder davon zu überzeugen, dass es nicht gut wäre, wenn sie in Wien bleiben würde, und so ist es nicht verwunderlich, dass der letzte Satz vor der ominösen Geschichte in Kafkas Brief der folgende ist:

> Wenn Du zu meinen Antwortbriefen „Ja“ sagst, darfst Du in Wien nicht weiter leben, das ist unmöglich. (12. Juni, BaM 58)

Knapp drei Wochen später erläutert Kafka, inwiefern das Zitieren der Geschichte vielleicht doch, zumindest in gewisser Weise als Warnung gemeint gewesen sein könnte. Kurze Zeit nach Wien, am Beginn des Verirrens kommt es zwar schon zum Changieren der Konturen, sie werden aber – wie bereits zitiert – von einer emphatischen Bezugnahme auf Milenas Namen in Schach gehalten:

> Du fragtest einmal erschreckt, ob die Reiner-Geschichte in ~~Mile~~ (ich hatte „Max“ schreiben wollen, habe „Milena“ geschrieben, den Namen durchgestrichen, verdamme mich nicht deshalb, es tut mir wirklich zum Weinen weh) Maxens Brief als Warnung gemeint sei. Ich hatte nun nicht geradezu geglaubt, daß es eine Warnung sei, aber doch etwas wie eine Musik zum Text, [...]. (5. Juli, BaM 90)

Näher waren Musik und performative Wirkung selten in Kafkas Überlegungen zur Musik; unzweifelhaft ist die hier angeführte Musik nicht jene melodiöse, harmonische, die Kafka dem armen Spielmann ebenso wie dessen Autor abspricht (cf. 13. Juli, BaM 108f.), sondern die für Kafkas Verfahren als Methode kennzeichnende unmusikalische Musik. Statt „Musik zum Text“ hätte Kafka sicherlich auch von einem „Beiklang zum Text“ schreiben können; einem unheimlichen wohlgemerkt, dem der Grenzstrich zwischen Erzähltem und denjenigen, denen erzählt wird, als ein Grenzstrich neben vielen anderen zwischen Literatur und Gesellschaft nur dazu dient, um auf eine für beide bedrohliche Art und Weise überschritten zu werden (cf. Kapitel 4.1). Kafkas vermeintliche Einsicht vom 5. Juli, „dass wirklich jede Beziehung“ zwischen der zitierten Geschichte und Kafkas Verhältnis zu Milena „gefehlt hat“ (cf. BaM 91), ist aus der durch Wien bewirkten Euphorie zu erklären, kann aber angesichts der noch folgenden Verwicklungen des und Überlegungen zum Gespenstischen nicht ganz ernst genommen werden.

Eine Woche nach Kafkas Wiedererwähnung von Maxens Brief schickt Milena Kafka zwei Fotos: eines von sich und eines von Jarmila. Kafka sieht dort die im Brief von Max herausgestrichene, durch Gerüchte belegte Ähnlichkeit widerlegt und damit seine vermeintliche Einsicht vom 5. Juli bestätigt – mit einer kleinen, unscheinbaren Ausnahme:

> Vielen Dank für die Bilder, aber Jarmila sieht Dir doch nicht ähnlich, höchstens in irgendeinem Licht, irgendeinem Schein, der über ihr Gesicht geht wie über Deines. (12. Juni, BaM 58)

Der Schein, der unscheinbare, erscheint direkt nach Gmünd als der bereits zitierte schwache „Schein von Dir" wieder und gibt sich dort unschwer zu erkennen als Symptom von Milenas Milena in die Ferne rückender Vergespenstung (cf. 17./18. Aug., BaM 218).[53] Bereits im Verirren offenbart die Deterritorialisierung beisweilen ihre gespenstische Seite. So steht ganz alleine, durch zwei kurze waagerechte Striche oben und unten vom Text abgetrennt, als wäre es eine Notiz in irgendeinem Schreibheft, der befremdliche Satz:

> Und wieder sitzt ein Fremder an meinem Tisch (16. Juli, BaM 120)

Und im selben Brief kurz danach kommt Kafka zu folgender Überlegung:

> Was Du über Jarmila sagst, ist eben eine jener Schwächen des Herzens, einen Augenblick lang hört Dein Herz auf, mir treu zu sein und dann kommt Dir ein solcher Gedanke. Sind wir denn noch zwei Menschen in diesem Sinn? (16. Juli, BaM 120f.)

Was immer Milena über Jarmila gesagt haben mag – vielleicht hatte es etwas mit der „Eifersucht" – von wem auch immer – zu tun, die später einmal erwähnt wird (cf. 19.-23. Aug., BaM 223) –, es bewirkt jedenfalls einen Zweifel darüber, ob Kafka und Milena noch „Menschen in diesem Sinn" sind. Aber was den sonst? Vielleicht schlicht und einfach wie Jarmila „nicht mehr nur ein Mensch sondern noch etwas anderes"

---

[53] Im Schein, im Scheinen zeigt sich noch an zwei weiteren Stellen die gespenstische Seite des Verhältnisses von Kafka und Milena. Einmal „scheint" es Kafka, „dass wir statt zusammenzuleben, uns nur gut und zufrieden zu einander legen werden, um zu sterben" (14. Juli., BaM 113). Ein anderes Mal, als es scheint, als hätten Kafka und Milena in Kafkas Sicht „nur den einen Wunsch [...], dass Du hier wärst und Dein Gesicht irgendwo so nahe bei mir als nur möglich", drängt sich sogleich der gemeinsame Sterbewunsch auf: „Und natürlich auch den Sterbe-Wunsch" (cf. 26. Juli, BaM 145f.).

(cf. 22. Juli, BaM 137)? Zu jener Einschätzung über das besondere Wesen Jarmilas gelangt Kafka durch einen an Milena gerichteten Brief Jarmilas. Gleich dem Sammler drängt sich Jarmila in den Briefverkehr zwischen Kafka und Milena – mit dem gravierenden Unterschied, dass sie selbst Briefe schreibt[54] und darin wohl auch zu Dingen sich äußert, die mittelbar das Verhältnis von Kafka und Milena berühren, womöglich sogar, aber das ist reine Spekulation, auch die unheimliche (Nicht)Beziehung zwischen dem Verhältnis von Kafka und Milena und dem Selbstmord von Jarmilas erstem Mann. Jedenfalls kommt Kafka zu dem Schluss „vielleicht ist sie wirklich verwirrt oder irrsinnig", nicht ohne sie sogleich in Schutz zu nehmen, da sie ebenso unter dem Schock des Selbstmords steht wie Kafka und Milena:

> Wie sollte ein solches Schicksal sie nicht verwirrt haben da es ja auch uns verwirrt [...]. (22. Juli, BaM 137)

Jarmilas eigentümlicher Brief, ihre Verwirrtheit sind ebenso durch die unheimlichen Ereignisse erklärbar wie zumindest ansatzweise charakteristisch für alle, die mit den unheimlichen Ereignissen in Berührung kommen. So charakterisiert das Gespenstische eben Menschen in jenen Momenten oder Lebensphasen, in denen sie nicht mehr „Menschen in diesem Sinn" sind:

> Man spricht ja oft Dinge aus, die eines fremden Wesens Rede sind, aber nun immerfort so reden müssen wie vielleicht Jarmila!
> (22. Juli, BaM 137)

Eine der wichtigsten Facetten des Gespenstischen ist also die Fremdbestimmung, das Unwillkürliche, die dunkle Kehrseite aller allzu ungebrochen erscheinenden Autonomie. Im Verfahren als Methode wird die Fremdbestimmung als fremde Stimme oder als Stimme des Fremden, als fremder Klang aus der unmöglichen Mitte zwischen Mutter- und Vatersprache, zwischen dem Deutschen und dem Tschechischen (cf. BaM 327), hörbar. Die Fremde, die in manchen Briefen unwillkürlich ihre Feder schwingt, schillert als einer der wichtigsten Fluchtpunkte des Begehrens nicht selten in den unzähligen Farben des Begehrens selbst. So ist der Dämon, von dem Max Brod schreibt, als er

[54] Die überaus gespenstische Natur einiger ihrer Briefe wird direkt nach Gmünd zu einem wichtigen Thema werden.

sich fragt, warum er die Geschichte referiert hat, der Dämon des versagten Begehrens oder der verhinderten Liebe selbst.[55] Kafka zitiert:

> „[...] – Ich weiss nicht warum ich Dir diese grausame Geschichte erzähle. Vielleicht nur weil wir unter demselben Dämon leiden und so gehört die Geschichte uns, wie wir ihr gehören."
>
> (12. Juni, BaM 58)

Im Verirren ist das Gespenstische von Jarmila nicht viel mehr als das vermeintliche Klopfen des Windes aus dem bereits besprochenen Fragment vom Sommer 1916 (cf. NSF II 20 / Kapitel 4.1), als ein Klopfen, das in dem weitläufigen Bereich des *Du* untergeht. Bezeichnenderweise gelangt Jarmila wieder in die Briefe an Milena, als Laurin, der Gerüchtekoch par excellence in den Briefen an Milena, ins Erzählen kommt. Laurin erzählt, dass er vor einiger Zeit von zwei Frauen zur Heirat gedrängt wurde, von seiner jetzigen Frau und von Jarmila, die sogar damit gedroht haben soll, aus dem Fenster zu springen (cf. 18. Juli, BaM 124f.). Am Ende versteht Kafka nicht, „warum es so langweilig ist." (cf. BaM 125) Nur beiläufig ist Jarmila von Interesse:

> Was hat eigentlich Jarmila auf Deine Einladung geantwortet?
>
> (23. Juli, BaM 140)

Und wenn sie dann doch mal wieder richtig Thema wird, dann nur lustlos, wiederholend die alte Einschätzung, was sie schreiben würde, sei irrsinnig:

> Jarmila. Du hast wohl recht. Schon was sie über M. sagte, der „wiedergeboren werden soll", ist irrsinnig.
>
> (cf. 27. Juli, BaM 150 / gestrichen vom Herausgeber)

Der kleine Exkurs zu Jarmila wird bereits nach zwei Sätzen mit den lapidaren Worten wieder beendet:

> Aber das weiss ich: über Jarmila zu urteilen habe ich gar kein Recht, ich wage nicht mehr zu sagen und was ich gesagt habe, streiche ich.
>
> (ebd.)

Wie beim Briefmarkensammler die Unterstreichung der Bitte, mit der Markenverschwendung aufzuhören, nicht ausgeführt wird (cf. Abb. 12 / 7. Aug., BaM 193), so verbleibt auch hier die Streichung in der Unentscheidbarkeit zwischen einem Vorhaben und der Nichtverwirkli-

[55] Das wird aus dem Rest des Briefes ersichtlich, in dem Brod von seiner unglücklichen Romanze erzählt und sie in Verbindung bringt mit Kafkas Beziehung zu Milena (cf. BaB 278ff.).

chung.[56] Korrespondierend mit der letzten Erwähnung des Briefmarkensammlers, der Feier überdruckter Markenoberflächen im Brief vom 12. August, (cf. BaM 213) erscheint Jarmila im Brief vom 11. August in einem erzählerischen Flickenteppich, bei dem es lediglich auf die Oberfläche ankommt, einem Teppich, in dem Kafka, wie bereits zitiert, den Wunsch äußert, statt von Milena nur „Milena", nur ihren Namen hören zu wollen (cf. BaM 211).

Im ersten Brief nach Gmünd, nach dem Einschnitt im Verfahren als Verirren und kurz nachdem Kafka, wie bereits zweimal zitiert, statt Milena nur einen schwachen Schein von ihr zu erkennen vermag (cf. 17./18. Aug., BaM 218), schildert er ausführlich die erste Begegnung mit Jarmila. Bei der Schilderung bekommt eben jener Schein Konturen, zu dem Milena im ersten Brief nach Gmünd verkommen war und auf dem einen Monat vorher eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Milena und Jarmila beruhte (cf. 12. Juli, BaM 106); es ist der Schein des Todes, dem einzigen Signifikanten, dem Jarmila, als sie Kafka gegenübertritt, noch zu ähneln scheint:

> Ich erkannte Jarmila sofort, trotzdem sie der Photographie kaum, Dir aber gar nicht ähnlich ist, sie ist vielleicht überhaupt nur dem Tod ähnlich. Das bleiche (nicht gerade magere) Gesicht, das zur Hälfte goldene zur Hälfte brüchige verdorbene Gebiss, die wie bei einer augenlosen Statue ausdruckslosen und in der Unmöglichkeit einer solchen Ausdruckslosigkeit wieder sehr ausdrucksvollen Augen, ein wenig entzündete Lider (sie weint gewiss), die starken Backenknochen (einmal ist es russisch, einmal dirnenhaft, einmal verbrecherisch, man kommt dem Sinn nicht bei).
>
> (cf. 17./18. Aug., BaM 218)[57]

In der Beschreibung Jarmilas, die sich zugleich als eine Beschreibung des verkörperten Todes lesen lässt, zeigt sich eine weitere, wenig überraschende Facette des Gespenstischen: die Nähe zum Tod. In den be-

---

[56] Ausgeführt wird die Streichung schließlich etliche Jahre nach Kafkas Tod: Willy Haas, der zweite Mann von Jarmila und erste Herausgeber von Kafkas Briefen an Milena, streicht aus Persönlichkeitsrecht diese Passage mitsamt drei weiteren Passagen zu Jarmila, von denen noch die Rede sein wird (cf. BaM 218, 221, 256). Der spätere Herausgeber, Jürgen Born, hat die vier oben angegebenen Streichungen übernommen, die anderen, hier nicht gesondert hervorgehobenen indes nicht.

[57] Mitten im ersten zitierten Satz, kurz bevor Jarmilas Ähnlichkeit mit dem Tod zur Sprache kommt, beginnt der zweite Mann von Jarmila „aus Gründen des Persönlichkeitsrechtes", wie er schreibt, zu streichen und streicht damit auch Kafkas Annäherung an den Tod und das Gespenstische, die er, Kafka, in Jarmila zu erblicken glaubte.

drohlich schillernden Backenknochen, deren Sinn nicht beizukommen ist, schillert der Tod als die letztlich unfassbare, radikale Abwesenheit, die wiederkehrt in der Sprache der Dohlen und bei den sich durch Dohlensprache verständigenden Nomaden oder deren Verwandten aus dem Norden, den Schakalen,[58] die allesamt Verwandte des *ich* sind (cf. Kapitel 4.1). Die Ausdrucks- und Augenfülle der ausdrucks- und augenlosen Statue, die zum Vergleich am Abgrund aller Vergleiche herangezogen wird,[59] scheint so unverstehbar wie die Sprache der Dohlen (cf. NSF I 359 / Kapitel 4.1). Wie nah die rätselhaften, augenlosen Augen dem Tod, einem tödlichen Befehl, einer tödlichen, performativen Wirkung sind, zeigt sich in einer späteren, von Haas und Born gestrichenen Passage aus dem Brief über den Besuch bei Jarmila:

> Wie kann sie jemanden getötet haben, die selbst wie tot ist? [...] Hat sie das Kommando: „Jetzt vergifte Dich!“ in ihre Augen geschrieben oder ist es, fast ohne dass sie es wusste, hingeschrieben worden? Dass es dort stand, ist gewiss, so erschöpft, so leer sind die Augen davon (cf. 17./18. Aug., BaM 221)

Eingeleitet wird die gestrichene Passage also mit dem generellen Zweifel an ihrer Schuld, was den Selbstmord ihres ersten Mannes angeht. Das für alle Moral unerlässliche Selbstbewusstsein, das Bewusstsein von eigenen Taten und eigenen Wirkungen, kann bei ihr nicht vorausgesetzt werden. Als Symptom der Fremdbestimmtheit ließe sich darüber hinaus Jarmilas „Gesprächigkeit, die eine gewisse von der Sprecherin unabhängige Selbstständigkeit hat“ (cf. 17./18. Aug., BaM 219), verstehen.

Die eigentliche Bedrohung, das eigentlich Gespenstische alles Gespenstischen ist in diesem wie in anderen Briefen die Missachtung be-

---

[58] Bei den Nomaden wie bei den Schakalen spielt das von Kafka bei Jarmila hervorgehobene Gebiss eine zentrale Rolle. Bei den Nomaden wird deren blutrünstiges Verlangen nach lebendigem Fleisch hervorgehoben und eingehend beschrieben, wie sie „mit den Zähnen Stücke aus“ dem „warmen Fleisch“ eines ihnen zum Fraß geworfenen Ochsen reißen (cf. NSF I 360). In der Selbstbeschreibung der Schakale ist die große Bedeutung des Gebisses noch unbezweifelbarer: „‚[W]ir haben nur das Gebiss; für alles was wir tun wollen, das Gute und das Schlechte, bleibt uns einzig das Gebiss.‘“ (NSF I 320).

[59] Hinter der Ausdrucksfülle der augenlosen Augen mag sich nicht zuletzt auch eine Fülle von Augen gefährdenden Wirkungen verbergen, wie sie beispielsweise einem weißen Blatt Papier eigen sind: „[D]ieses weisse Papier, das kein Ende nehmen will, brennt einem die Augen aus und darum schreibt man“ (31. Mai, BaM 33).

stimmter Grenzen, die traditionell Literatur, Individuum und Gesellschaft stiften. Im Zentrum des Briefes, im Zentrum des Besuchs von Kafka steht ein solcher ungehöriger Grenzübertritt Jarmilas. Jarmila, die es schon als Kind liebte, Milena nachzuahmen,[60] hatte sehr wahrscheinlich an verschiedene Menschen in Prag – unter anderem auch Kafka, der sich danach grämt, dass er den Brief, obwohl er nach eigener Aussage die falsche Handschrift erkannt hatte, beantwortete (cf. 8. Aug., BaM 194) – Briefe in Milenas Handschrift geschickt.[61] Die Briefe Jarmilas liefen also nicht nur parallel zum Briefverkehr zwischen Kafka und Milena, sondern sie drängten sich als täuschende Doppelgänger mitten hinein. Jarmila fälschte Milenas Unterschrift und ahmte ihre Handschrift nach, um wahre Gespensterbriefe zu schreiben.[62] So nimmt das Gespenstische Jarmilas in deren gefälschten Briefen Formen an, deren gespenstische Wirkungen außer Frage stehen, deren weitreichende Konsequenzen für die Wirklichkeit aus ihren Briefen wirklich gespenstische macht.

Die zweite Grenze, die in diesem Brief unmerklich überschritten bzw. unterlaufen wird, ist die zwischen Kafka als dem Erzählenden und Jarmila als derjenigen, von der erzählt wird. Die Ähnlichkeit von Jarmila und den Schakalen als den in sich gebrochenen Residuen von Individualität in Kafkas Texten kratzte bereits an der Grenze. Beim Blick in die an eine unheilvolle Vergangenheit gemahnenden Augen wird die Grenze zwischen Kafka und Jarmila ein weiteres Mal erschüttert. Die Gewissheit darüber, dass der tödliche Befehl in Jarmilas Augen hineingeschrieben worden sein muss, wird mit der Erschöpfung und Leere ihrer Augen belegt. War es nicht – wir zitierten es bereits zweimal – Kafkas müder, leerer Kopf, der am Anfang des Briefes nur noch einen schwachen Schein von Milena zu erkennen vermochte (cf. BaM 218)?

Wie in Rilkes berühmtem ARCHAÏSCHEN TORSO APOLLS bleibt die sichere Distanz zwischen Betrachtenden und Betrachtetem, zwischen Gedicht und Lesenden nicht konstant, kollabiert vielmehr in rätselhaften Wirkungen und Befehlen. Das Pendant zu Rilkes „Du

---

[60] Cf. BUBER-NEUMANN, Margarethe: KAFKAS FREUNDIN MILENA. München 1963. S. 48.

[61] Auch Hartmut Binder hält Jarmilas Urheberschaft für wahrscheinlich (cf. BINDER, Hartmut: KAFKA IN NEUER SICHT. Stuttgart 1976. S. 330 und 600).

[62] Möglicherweise sind jene Briefe die „bubácké dopisy“ (Gespensterbriefe), von denen Milena und Kafka schreiben (cf. Anfang von Kapitel 5.3 / wohl 20. Okt., BaM 281).

musst dein Leben ändern“[63] ist der von Milena an Jarmila wie an Kafka ergangene Auftrag, die gefälschten Briefe von Jarmila zu verbrennen. Zu diesem Zweck hatte Milena Kafka zu Jarmila geschickt. Jarmila, das *doppelgängerische* Gespenst, war Kafka nun zuvorgekommen, hatte den Auftrag bereits erfüllt, den Kafka zu erfüllen sich vorgenommen hatte:

> Mein Ehrgeiz allerdings war unbefriedigt, ich hatte - ohne allerdings die Wichtigkeit dessen ganz einzusehn, aber ich lebte eben vollständig in dem mir gegebenen Auftrag - die Briefe selbst verbrennen und die Asche selbst über das Belvedere streuen zu wollen.
>
> (17./18. Aug., BaM 220)

Kafka selbst blieb die Erfüllung des fremden, von Milena ergangenen Auftrags versagt, keine irgendwie Autonomie gründende Auftragserfüllung ist ihm möglich. Muss Kafka für Jarmila nicht wie ein Gespenst ausgesehen haben, das den längst erfüllten Auftrag „Verbrenne die Briefe!“ übermittelt, dem der Auftrag vielleicht sogar aus den Augen abzulesen war? Das Handeln in einem fremden, womöglich zerstörerischen oder gar tödlichen Auftrag ist kennzeichnend für das Gespenst[64] und so ist es nicht verwunderlich, dass Kafka zwei Wochen später nach einer zweiten Begegnung mit Jarmila schreibt:

> Merkwürdig ist das überzeugte Gefühl das man ihr gegenüber hat dass sie was sie tut nicht für ihre schwache arme Person tut, sondern in einem Auftrag, keinem menschlichen. (2. Sep., BaM 245)

Im langen, ersten Brief nach Gmünd sind der Ähnlichkeiten, der *Übergänglichkeiten* von Kafka und Jarmila viele. Wie sich Kafka im Verirren immer wieder in Milenas Nähe imgaginierte (cf. BaM 83, 86, u.v.a.m.), so auch Jarmila:

> [...] sie hätte sich in letzter Zeit doch sehr auf Dich gefreut und es wäre ihr so selbstverständlich notwendig vorgekommen, dass Du hier – sie zeigte mehrmals vor sich auf den Boden, wie überhaupt auch ihre Hände lebhaft waren – hier, hier wärest.
>
> (17./18. Aug., BaM 220f.)

---

[63] Cf. RILKE, Rainer Maria: ARCHÏSCHER TORSO APOLLS, in: Ders.: Sämtliche Werke (besorgt von Ernst Zinn). Frankfurt am Main 1976. Band 2. S. 557, Vers 14.

[64] In der Zeit nach Gmünd ist immer wieder Milena die mehr oder weniger Fremde, die sich hinter den diversen von Kafka zu erledigenden Aufträgen verbirgt (cf. Anm. zum Brief vom 6. Aug., BaM 343).

In einer unheimlichen, alles von Jarmila einklammernden Klammer kommt die unausgesprochene gespenstische Ununterscheidbarkeit von Kafka und Jarmila schließlich doch zur Sprache:

> Sonst sprach sie nur von Dir (oder war ich es, der von Dir sprach, das ist nachträglich schwer zu unterscheiden);
>
> (17./18. Aug., BaM 220)

Da nimmt es nicht wunder, dass Kafka (oder Jarmila?) am Ende des Briefes an die sich in ihrem Schein verlierende, an die vielleicht auch längst „auf dieser haltlosen Welt (wo man eben weggerissen wird, wenn man weggerissen wird, und sich nicht helfen kann)“ (cf. BaM 222) Gespenst gewordene Milena die vielleicht auch längst zum Gespenst gewordene Bitte richtet:

> [...] lass dich nicht abschrecken von mir [...] Übrigens ist das keine Bitte und richtet sich gar nicht an Dich, ich weiss nicht, wohin es sich richtet. (17./18. Aug., BaM 222)

Alle Begegnungen und Fast-Begegnungen von Kafka und Jarmila in den nächsten Tagen sind geprägt von einer gespenstischen Atmosphäre. Einmal besucht Jarmila Kafka, der sich darüber wundert, woher sie seine Adresse hat, und hinterlässt ihm nichts als einen Brief und einen Zettel, auf dem sie Kafka bittet, ihren Brief Milena zu schicken (cf. 19.-23. Aug., BaM 225), so als wäre das Begehren Kafkas, Milena Briefe zu schicken, auf einmal Schrift geworden. Ein anderes Mal, bei ihrem zweiten Treffen stellt Kafka ausdrücklich heraus, dass ihr „Beisammensein“ den „Charakter des Nichts“ hatte (cf. 1. Sep., BaM 241). Die Schwierigkeiten bei der Verabschiedung, von denen er im folgenden Zitat schreibt, mögen der Grund dafür gewesen sein, dass es in UNGLÜCKLICHSEIN zu keiner Verabschiedung des Gespensts kam (cf. 4°Ox2 16 / Kapitel 3.1):

> Zum Schluss wurde es allerdings schwieriger, denn ein Schluss ist immerhin schon etwas Wirklichkeit und vom Nichts abgegrenztes, aber es hielt sich doch möglichst noch vom Wirklichen weg, es hiess nur, dass ich unbestimmt einmal, unbestimmt wann, wenn ich beim Spazierengehn in ihre Gegend komme, nachschauen werde ob sie zu Haus ist, wegen eines kleinen Spaziergangs vielleicht.
>
> (1. Sep., BaM 241f.)

Am Ende des Briefes bei der Spekulation über den Anlass ihres Kommens versucht Kafka dann die Natur, das Wesen Jarmilas zu erfassen, das gespenstischer nicht sein könnte und doch Kafka zugleich so nah:

> Sie erwähnte auch - mit dieser merkwürdigen leisen schwachen Stimme - daß sie einen Brief von Dir bekommen hat. War dieser Brief vielleicht ein Anlass für ihr Kommen? Oder schwebt sie immerfort ihrer Natur nach so hin- und hertastend durch die Welt? Oder nur hinter Dir her? [Wie er selbst? M.K.] (1. Sep., BaM 242)

Im Hin- und Hertasten zeigt sich als eine weitere Facette die Flüchtigkeit,[65] die bereits in UNGLÜCKLICHSEIN thematisiert wurde:

> „Da sie aber vor der Erscheinung selbst keine Angst hatten, hätten Sie sie doch ruhig nach ihrer Ursache fragen können!"
> „Sie haben offenbar noch nie mit Gespenstern gesprochen. Aus denen kann man ja niemals eine klare Auskunft bekommen. Das ist ein Hinundher. Diese Gespenster scheinen über ihre Existenz mehr im Zweifel zu sein, als wir, was übrigens bei ihrer Hinfälligkeit kein Wunder ist." (DzL 39)

Die Flüchtigkeit geht in den Briefen an Milena – und nicht nur dort – direkt über in die Verwandelbarkeit, die, gleichwohl sie beim déjà vu Voraussetzung ist, bisher in der Arbeit an Kafkas Verfahren nicht eigens hervorgehoben wurde. Mit ihr macht Kafka Bekanntschaft, als er sich am Nachmittag des 3. Septembers zum Schlafen hinlegte:

> Nachmittag war ein Fräulein Reimann (nach Angabe der sehr namenunsichern Mutter) hier, die mich in irgendeiner Sache um Rat fragen wollte, nach der Beschreibung doch vielleicht Jarmila.
> (3./4. Sep., BaM 251)

Am nächsten Tag notiert Kafka in seinem Zweitagesbrief:

> Zu Jarmila gut sein, nun das ist ja selbstverständlich. Aber wie? Soll ich etwa heute zu ihr gehn, da das Frl. Reimann gestern sagte, sie wolle sich mit mir beraten? Vom Zeit- und Schlafverlust ganz abgesehn, ich habe Angst vor ihr. (3./4. Sep., BaM 252)

Kurze Zeit später stellt sich heraus, dass Fräulein Reimann niemand anderes als diejenige war und ist, vor der Kafka mittlerweile, wie eben zu lesen war, Angst hatte:[66]

---

[65] Überhaupt bestimmt die Flüchtigkeit die Beziehung zwischen Kafka und Jarmila. So stehen zweimal auf Zetteln von Jarmila für Kafka gerade mal drei Zeilen (cf. 26. Aug., BaM 229 / 2. Sep., BaM 246) und so dauerte ihre zweite Begegnung nach Kafkas Empfinden nur zehn Minuten (cf. 2. Sep., BaM 246) und so schreibt schließlich Kafka nach der letzten erwähnten Begegnung mit Jarmila, die „nur ein Weilchen" dauerte, nur „paar Zeilen" über Milenas Bitte, die er bei dem kurzen Treffen zu übermitteln vergaß (cf. 14. Sep., BaM 260).

> Sie war es also, die tags vorher bei mir gewesen war. Was sie gewollt hatte, habe ich eigentlich auch von ihr nicht erfahren: einen Brief wollte sie Dir schicken und mich wollte sie fragen, ob Du ihn dort vor Deinem Mann verwahren könntest (warum verwahren?) und jetzt habe sie es sich wieder überlegt und wolle den Brief nicht schicken, aber es sei möglich, daß sie ihn nächstens doch wieder werde schicken wollen und dann werde sie mir ihn schicken oder bringen - also so unklar war das alles. (6. Sep., BaM 254)

Die Verwirrung Jarmilas breitet sich rhizomartig auch auf ihre Briefe und den Briefverkehr mit Milena aus. Angesichts solch unklarer, flüchtiger und wandelbarer Nichtigkeiten fasst Kafka abschließend in einer symptomatischen Umschreibung alles in einer „Hauptsache" zusammen:

> Die Hauptsache aber war, dass ich (allerdings sehr gegen meinen Willen) endlos langweilig war, bedrückend wie ein Sargdeckel und sie, Jarmila erlöst war als ich weggieng. (6. Sep., BaM 254f.)

Was anderes als die Leiche, als der oder die Tote wird normalerweise vom Sargdeckel bedrückt? Vielleicht auch ein Todesengel, der sich verirrt hat, ein „Todesengel" wie beispielsweise Jarmila in der Charakterisierung Kafkas (cf. 3.-4. Sep., BaM 252). Es ist wohl der „Tod", in jenem Engel beispielsweise, das T-Wort, das nach Gmünd für die gespenstische Ordnung steht. Als großer Gleichmacher ist er es nicht zuletzt, der alle Gleichsetzungen im Verirren wie jene von Frank und Schrank heraufbeschwor und absegnete. Und so ist er denn das

---

[66] Bereits mitten im Verirren wird durch die Begegnung mit einem Gespenst Angst ausgelöst. Es handelt sich um Staša Jílovský. Sie ist in gewisser Weise das zweite Gespenst par excellence, denn ebenso wie Jarmila ist Staša eine gute Freundin und ehemalige Mitschülerin von Milena, die von Kafka häufig mit dem Tod in Verbindung gebracht wird. Eben diese vielen Parallelen, die unnötige Wiederholungen provozieren, sind der Grund dafür, dass es keine weiteren Überlegungen zu Staša geben wird. In der folgenden Textstelle jedenfalls sind sich die Angst, die Begegnung mit einem Gespenst und eine sowohl aus der Angst als auch der gespenstischen Begegnung resultierende Fremdbestimmtheit oder Willenlosigkeit so nahe beisammen wie selten: „Es ist einfach die ‚Angst'. Das ist wirklich etwas, was mich willenlos macht, mich herumwirft nach Belieben, ich kenne nicht mehr oben und unten, rechts und links. Es begann diesmal mit Staša. Tatsächlich steht ja über ihr geschrieben: ‚Gebet jede Hoffnung auf die ihr hier eintretet'" (15. Juli, BaM 115).

Fremde, Bestimmende,[67] dem nicht nur Jarmila gehört, die doch „so wenig sich selbst gehört wie Jarmila".[68]

Wir kommen jetzt, fast zum Schluss des Kapitels, zu einem der meistzitierten Briefe an Milena aus dem März 1922; es ist der erste Brief nach einer mehrmonatigen Unterbrechung des Briefkontakts. Der Brief liest sich wie ein Resümee zum Gespenstischen und damit auch zum Verfahren als Prozess in den Briefen an Milena, vielleicht sogar als eine Art verstecktes Resümee zum Verfahren überhaupt. In einer programmatischen Klarheit, die den Eindruck erweckt, es würde nicht Kafka, sondern etwas anderes die Feder führen, wird die wichtigste, oft zitierte These vorangestellt:

> Alles Unglück meines Lebens – womit ich nicht klagen, sondern eine allgemein belehrende [Wer soll hier belehrt werden? Vielleicht Kafka selbst, der hunderte von Briefen geschrieben hat? M.K.] Feststellung machen will – kommt, wenn man will, von Briefen oder von der Möglichkeit des Briefeschreibens her. Menschen haben mich kaum jemals betrogen, aber Briefe immer undzwar auch hier nicht fremde, sondern meine eigenen. (März 1922, BaM 301)

Flugs wird die Stufe genommen zu einer weiteren Verallgemeinerung:

> Es ist in meinem Fall ein besonderes Unglück,[69] von dem ich nicht weiter reden will, aber gleichzeitig auch ein allgemeines. Die leichte Möglichkeit des Briefeschreibens muss - bloss teoretisch angesehn - eine schreckliche Zerrüttung der Seelen in die Welt gebracht haben. (März 1922, BaM 301f.)

Es folgen die bekannten Passagen zur Bildung der Gespenster unter der Hand des oder der Briefeschreibenden, zum Briefe entleerenden

---

[67] Bereits im Brief vom 13. Juni, der im ersten Abschnitt eingehend untersucht wurde, drängte sich der „Tod" als alles Verbindender in eben jenem Moment hinein, da, vom kleinen „ernst" ausgehend, die Rede auf den großen „Ernst" kam. Es ist wohl als Nachhall des Briefs vom Vortag zu verstehen, in dem Kafka die Geschichte vom Selbstmord aus Brods Brief zitierte, wenn Kafka über Milenas Mann, Ernst Pollak, Folgendes schreibt: „Ich tue ihm vielleicht - ich kann darüber nicht nachdenken - schreckliches Unrecht, aber fast ebenso stark ist das Gefühl, dass ich nun mit ihm verbunden bin und immer fester, fast hätte ich gesagt: auf Leben und Tod" (13. Juni, BaM 61).

[68] Vollständig lautet der von Willy Haas bzw. Jürgen Born gestrichene Satz in der vorletzten Eintragung zu Jarmila: „Ich habe keinen Menschen gekannt, der so wenig sich selbst gehört wie Jarmila und doch nicht irrsinnig ist" (cf. 7. Sep., BaM 256).

[69] Möglicherweise ist es dasselbe Unglück, das sich bereits im Titel seiner frühen, in Kapitel 3.1 untersuchten Gespenstergeschichte UNGLÜCKLICHSEIN einnistete (cf. DzL 33ff.).

Durst der Gespenster und nicht zuletzt zur Verortung der Gespenster in bestimmten Formationen der Technik bzw. in bestimmten Medien. Alles das sei auch hier im Zusammenhang des Briefes zitiert:

> Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern undzwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt oder gar in einer Folge von Briefen, wo ein Brief den andern erhärtet und sich auf ihn als Zeugen berufen kann. Wie kam man nur auf den Gedanken, dass Menschen durch Briefe mit einander verkehren können! Man kann an einen fernen Menschen denken und man kann einen nahen Menschen fassen, alles andere geht über Menschenkraft. Briefe schreiben aber heisst, sich vor den Gespenstern entblössen, worauf sie gierig warten. Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken. Durch diese reichliche Nahrung vermehren sie sich ja so unerhört. Die Menschheit fühlt das und kämpft dagegen, sie hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten, und den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist soviel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funkentelegraphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrundegehn. (März 1922, BaM 301)

Statt, wie es häufig geschehen ist, die Überlegungen Kafkas zu nehmen, um eine Verbindungslinie zwischen Literatur und Medien- oder Technikgeschichte zu ziehen,[70] soll im Folgenden skizziert werden, welche Konsequenzen die hier vertretene These, dass Kafkas Abrechnung mit dem Briefeschreiben auch als eine Abrechnung mit dem Schreiben im Allgemeinen zu verstehen wäre, für Kafkas Verfahren hat.

Die anhand von Briefen, Telegrammen oder Telefongesprächen herausgestellte Bildung durstiger Gespenster im Kommunikationsmedium[71] gilt, so ist festzustellen, ebenso und ganz besonders für das

---

[70] Cf. KITTLER, Wolf: SCHREIBMASCHINEN, SPRECHMASCHINEN. Effekte technischer Medien im Werk Kafkas, in: Wolf Kittler / Gerhard Neumann: Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg im Breisgau 1990. S. 75-164.

[71] Die enge Verbindung zwischen dem Gespenstischen und der Kommunikation, bzw. den Kommunikationsmedien, zeigte sich bereits im „hin- und hertastend[en]“ Wesen Jarmilas (cf. 2. Sep., BaM 244) oder einen Tag später im Telefongespräch mit ihrer Doppelgängerin Staša, in dem es zu einem kleinen „Hin und Her des Missverstehns“ kam (cf. 3. Sep., BaM 245). Im SCHLOSS zeigt sich

literarische Schreiben Kafkas. Im Unterschied zum Brief ist beim literarischen Text lediglich der Adressat oder die Adressatin noch weniger fassbar, aber das heißt letztlich nur, dass die wirkliche Adressatin bereits ein Gespenst ist.[72] Ein weiterer Unterschied scheint zu sein, dass es in literarischen Texten weniger um Kommunikation geht als in Briefen.

Das stimmt allerdings bloß unter der zweifelhaften Voraussetzung eines sehr engen, traditionellen Begriffes von Kommunikation. Denn wird nicht in literarischen Texten eine ebensolche Unendlichkeit von Botschaften kommuniziert wie in den immer wieder neu misszuverstehenden Briefen? In literarischen Texten ist die Fraglichkeit von Absender(in) und Empfänger(in) und von übermittelter Botschaft nur offensichtlicher, womit das Fragliche selbst aber ganz und gar nicht verschwunden ist, sondern eben aufgefächert in eine Vielzahl von Gespenstern, die sich „unter der Hand" in einem Text „oder gar in einer Folge von Briefen" wie Texten entwickeln. Insofern soll mithilfe von *ich*, *Du* und *er* nur eine Vielzahl von Gespenstern aus den diversen Texten Kafkas in drei unscharf voneinander getrennte Gruppen unterteilt werden. Die Unschärfe erklärt sich sich nicht zuletzt aus der in diesem Kapitel nachgezeichneten Natur der Gespenster[73] und damit auch der aus Gespenstern gebildeten Gruppen.

> Es ist auch sehr schwer für Menschen, mit Gespenstern „Fangen" spielen. (31. Aug., BaM 240)

---

der gespenstische Telefonverkehr im Schloss außerhalb des Schlosses als „Rauschen und Gesang" (cf. SCHLOSS 116), womit ein Bogen von den Gespenstern zurück zur unmusikalischen Musik geschlagen wäre, die in Kapitel 5.1 behandelt wurde. Das Telefon wird im SCHLOSS sogar mit einem „Musikautomaten" verglichen (cf. SCHLOSS 115f.). Es zeigt sich darin die Relevanz des Gespenstischen auch und gerade für das Verfahren als Methode.

[72] Die durchs Schreiben hervorgelockten und beschworenen Gespenster bemerkte Kafka schon einmal im Herbst 1917 in einer kurzen Aufzeichnung: „Was trag ich auf meinen Schultern? Was für Gespenster umhängen mich?" (NSF I 428).

[73] Die Wirkung der Gespenster ist in Erinnerung der eingesammelten Facetten des Gespenstischen auch keine, die dem Brief bloß etwas wegnimmt. Durch eine unendliche Folge immer neuer Gespensterbildungen wird den Briefen und Texten auch immer wieder etwas Neues hinzugefügt. So werden Gespenster bei der folgenden steten Neuschreibung der Briefe in Kafkas Tasche ihre Finger mit im Spiel gehabt haben: „Z. B. man geht der Čechbrücke zu, zieht das Telegramm heraus und liest es (es ist immer neu; wenn man es aufsaugend überlesen hat, ist das Papier leer, aber kaum hat man es in die Tasche gesteckt, wird es dort wieder eiligst neu beschrieben)" (30. Juli, BaM 161).

Im Lichte der Briefe vom März 1922 wären *ich*, *Du* und *er* – um der unendlichen Folge möglicher Definitionen und Zuordnungen eine weitere hinzuzufügen – Adressat, Empfängerin, und Botschaft; die Botschaft als das Übermittelte oder der Kuss, der auf dem Weg, der auch und nicht zuletzt ein intratextueller ist, womöglich ausgetrunken werden kann. Am Trinken der Briefe lässt sich noch einmal der Einschnitt im Verfahren als Verirren, der mehr oder minder unwillkürliche Schwenk zum Verfahren als Prozess nachvollziehen:

> Die täglichen Briefe schwächen statt zu stärken; früher trank man den Brief aus und war gleichzeitig (ich rede von Prag nicht von Meran) zehnmal stärker und zehnmal durstiger geworden. Jetzt aber ist es so ernst, jetzt beisst man sich in die Lippen, wenn man den Brief liest und nichts ist so sicher, als der kleine Schmerz in den Schläfen.
> (26.-27. Aug., BaM 231)

Zwischen Wien und Gmünd war das Trinken der Briefe ebenso kräftigend wie dursterregend,[74] nach Gmünd war die Situation so ernst geworden, dass die Brieflektüre nur einen „Schmerz in der Schläfe" auslöst, einen Schläfenschmerz, der als Symptom für die Steigerung, die Intensivierung des Gespenstischen zu verstehen wäre; der Intensitätsgrad des Gespenstischen lässt sich, wie es sich für das auf Wirkung bedachte Gespenstische gehört, am Effekt ablesen. Selbst die Liebe oder gerade sie zeigt ihre gespenstische Seite. Der von Brod erwähnte und von Kafka zitierte „Dämon" (cf. 12. Juni, BaM 58) schießt seine Pfeile eben nicht ins Herz, sondern mitten in die für Kafkas Texte so wichtige Stirn:

> Das sind lauter verschlungene Dinge [...]. Ich gehe deshalb darauf nicht ein, weil der Schmerz in den Schläfen lauert. Wurde mir der Liebespfeil in die Schläfen geschossen, statt ins Herz?
> (28. Aug., BaM 234)

Wenige Zeit später gelangt Kafka sogar zu einer Definition von Liebe, die deren gespenstische Wirkungen in den Mittelpunkt stellt. Um noch einmal die Bedeutung des Gespenstischen für alle Facetten von

[74] Vor Wien war das Briefetrinken noch irgendwie unsinnig und damit auch aller möglichen Kräftigung enthoben. Spielerisch wird der Durst umspielt: „Was meinen Sie? kann ich noch bis Sonntag einen Brief bekommen? Möglich wäre es schon. Aber es ist unsinnig, diese Lust an Briefen. Genügt nicht ein einziger, genügt nicht ein Wissen? Gewiss genügt es, aber trotzdem lehnt man sich weit zurück und trinkt die Briefe und weiss nichts als dass man nicht aufhören will zu trinken" (29. Mai, BaM 23).

Kafkas Verfahren hervorzuheben, sei der Dekonstruktion traditioneller Liebes-Vorstellungen die berühmte Dekonstruktion traditioneller Vorstellungen von Literatur beigesellt:

> Auch ist es vielleicht nicht eigentlich Liebe wenn ich sage, dass Du mir das Liebste bist; Liebe ist, dass Du mir das Messer bist, mit dem ich in mir wühle. (22. Sep., BaM 263)[75]

> Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. [...] ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns[76]

Der immer wiederkehrende Schmerz in den Schläfen (cf. BaM 230, 231, 234, 261, 267, 281) resultiert aus der Fokusverschiebung, die mit der zunehmenden Verernstung und Vergespenstung nach Gmünd einhergeht. So sind es vor allem Gespenster des *ich*, die durch dasselbe Verfahren, mit dem sie in Schach gehalten werden sollen, zum Leben erweckt werden. Das Verfahren als Prozess schlägt eine Bresche in alle allzu ungebrochenen Vorstellungen von Selbstbewusstsein und Individualität.

Sollte die gegenseitige Durchkreuzung von K und T als unheimliches, kaum zu belegendes Signum für das Verfahren als Verirren zu verstehen sein, so wäre ihr Pendant im Verfahren als Prozess nach Gmünd die Verdoppelung, die gespenstische Spiegelung des K unter dem kaum sichtbaren Banne des T, des Todes. Hierfür mag die Zeichnung stehen, die Kafka einem Brief vom 24./25. Oktober beilegt, damit, wie er schreibt, „Du etwas von meinen ‚Beschäftigungen' siehst" (cf. Abb. 19 / 24./25. Okt., BaM 271), den Beschäftigungen, die im nächsten Kapitel abschließend Thema sein werden. Es ist eine Zeichnung vom exekutierenden Apparat aus der Strafkolonie, in dem unter den Augen des Offiziers gerade ein Verurteilter eingespannt ist. Bei genauerem Hinsehen ist zu erkennen, dass im Verurteilten zwei gespiegelte, auseinander klaffende Ks wiederkehren.

Symptomatisch für den Schwenk zum Verfahren als Prozess ist die immer wieder auflodernde Frage nach der Schuld (cf. BaM 223,

---

[75] Der gleiche Gedanke mag eine Rolle gespielt haben, als Kafka – wohl unabsichtlich – aus Milenas Nachnamen, „Jesenská", die in seinen Texten überaus selten vorkommende „Sense" herausschnitt und wahrscheinlich am 1. September (cf. NSF II App. 79) in ein Fragment einfügte: „Ich schärfte die Sense und begann zu schneiden" (NSF II 283).

[76] Cf. Brief an Oskar Pollak vom 27. Jan. 1904, in: KAFKA, Franz: BRIEFE (hrsg. v. Max Brod) Frankfurt am Main 1983. S. 27f.

243ff., 261, 270, 272, 284ff., 296), in der zuweilen auch der „ewig mundfertige jüdische Verteidiger“ (15. Sep., BaM 265) in Kafka das Wort ergreift. In einem Brief um den 1. Oktober 1920 herum liest sich die Beantwortung der Schuldfrage als Resümee zu dem Einfluss der vielen mehr oder minder vermittelnden Dritten in den Briefen an Milena:

> Ich werde aber, wenn es nur irgendwie möglich ist, nichts mehr über andere Menschen schreiben, ihre Einmischung in unsere Briefe hat alles verschuldet. (ca. 1. Okt., BaM 272)

Die Schuldzuweisung resultiert nicht zuletzt aus der im letzten Abschnitt herausgearbeiteten Unmöglichkeit, sich vor der Einmischung der Sammler, der Jarmilas und der Pollaks zu schützen; so gilt für die Briefe, was auch Kafkas anderen Texten eingeschrieben ist: Keine traute Zweisamkeit, keine Singularität ist, in der das Ausgegrenzte nicht wiederkehrt. Selbst im von der Gesellschaft Ausgegrenzten, im Abfall oder im „Schmutz“, mit dem sich Kafka nach Gmünd zunehmend identifiziert (cf. bspw. BaM 228, 262, 270), kehrt die Gesellschaft als das ausgegrenzte Ausgrenzende wieder. In der Zeit nach Gmünd erscheint als letzter Rest, um den herum sich Individualität zu konstituieren verspricht, eben jener „Schmutz“:

> Und was den Schmutz betrifft, warum soll ich ihn, meinen einzigen Besitz (aller Menschen einziger Besitz, nur weiss ich das nicht so genau) nicht immer wieder ausbreiten? (ca. 6. Okt., BaM 276)

Die Zeit, die sich im Verfahren als Prozess stets in den Mittelpunkt drängt, ist die Vergangenheit, die „eigene“, die „so nah und fern“ ist, so „[s]chrecklich“ und so „unverständlich“ (cf. Abb. 16 / 28. Juli, BaM 152). Selten stand die Eigentümlichkeit, der Statthalter der Individualität in Kafkas Texten (cf. Kapitel 4.1), so mittig in Kafkas Verfahren, wie in jenem Brief vom November, in dem Kafka als seine „Eigentümlichkeit, die mich von allen mir Bekannten nicht wesentlich, aber graduell sehr stark unterscheidet“, Folgendes hervorhebt:

> [N]ichts ist mir geschenkt, alles muss erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat, auch das muss erworben werden, das ist vielleicht die schwerste Arbeit, dreht sich die Erde nach rechts - ich weiss nicht, ob sie das tut müsste ich mich nach links drehn, um die Vergangenheit nachzuholen.
>
> (ca. 12. Nov., BaM 294)

Nicht nur die Gegenwart und die Zukunft, nicht nur *er* und *Du*, sondern auch die bezeichnenderweise in der Zeit nach Gmünd hervorgehobene Vergangenheit, das *ich*, muss erworben werden. Am Ende eines der letzten Briefe an Milena vom November 1923 wird im Angesicht der durstigen Gespenster die Angst, das Residuum des *ich* in den Briefen an Milena, abschließend mit dem Unvermögen, einen Überblick über sich selbst zu bekommen, zusammengefügt, als würde für immer und ewig gelten: Wo *ich* war, wird Selbstbewusstsein nie sein:

> Weiterhin wage ich nichts zu sagen, schon das Gesagte ist zu viel, die Luftgeister trinken es gierig ein in ihre unersättlichen Gurgeln. Und Du selbst sagst noch weniger in Deinem Brief. Ist der Gesamtzustand ein guter, ein erträglicher? Ich kann es nicht enträtseln. Freilich, man kann es ja bei sich selbst nicht; nichts anderes ist die „Angst". (Nov. 1923, BaM 320f.)

6. Einschränkendes Verfahren (Herbst 1920)

> Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. das erste ist Vollendung also Untätigkeit, das zweite Beginn, also Tat.
>
> (cf. NSF II 78)

Klein weiter. Das Frankieren des Verfahrens ebnet den Weg für ein Schranken setzen- und überschauendes Verfahren. Durch Einschränkung wird das übergroße, jede literarische Entwicklung blockierende Problem der Aussichtslosigkeit verwunden; was jede Sicht zu nehmen pflegte, eingeschränkt wird's überschaubar.

Bevor wir uns einigen Schlaglichtern des *Einschränkenden Verfahrens* zuwenden, soll beim Resümieren des vorangegangenen Kapitels noch einmal der in Kafkas Verfahren gründende Zusammenhang zwischen den Kapiteln 2, 5 und 6 herausgearbeitet werden. In gewisser Weise, in einer vereinfachenden Gesamtschau, sind es drei Schritte vom Aussichtslosen zum *Einschränkenden Verfahren*:

Der erste Schritt und zugleich der erste Abschnitt im *Frankieren des Verfahrens* bewirkt eine Lockerung der Komplexe, die den schweifenden Blick aus dem Fenster im Frühjahr 1920 stets zu verhindern verstanden. Die Assoziationsketten, die einer literarischen Entwicklung im Wege standen, wurden dabei nicht einfach verdrängt oder ignoriert, sondern in das assoziative Spiel mit mehr oder minder musikalischen Lauten integriert. Sind sich der „Stoss vor die Brust" durch Milenas „nechápu" (30. Mai, BaM 28) und der Strich durch das Fragment zur eigentümlichen Wohnungstür (cf. Tb App. 397) nicht unendlich nah? Wird das Spiel zwischen Ernst und Spaß in den Briefen an Milena nicht bereits auf allerengstem Raum in jedem einzelnen Abschnitt der REIHE ER zelebriert? Das Eingezwängte aus dem *Aussichtslosen Verfahren* wird in den Briefen an Milena vor Wien ausgebreitet wie ein nie enden wollender Spaß, der über Ernst und Angst, den Statthaltern von *er* und *ich*, hinwegzusehen vermag.

Der zweite Schritt ist der Schritt mitten hinein ins Verfahren als Verirren und damit der Schritt hinein ins Panorama aller möglichen An- und Aussichten. Das Verfahren als Verirren ist nun wie auch das Verfahren als Prozess oder das Verfahren als Methode in letzter Konsequenz kein literarisches mehr, transgrediert alle Grenzen, die Lite-

ratur gründen könnten.[1] Auf der Akme des Verirrens wird alles Singuläre zum austauschbaren Ding. Da wird das Aussichtslose eines von unendlich vielen anderen möglichen Verfahren, durch die es ohne weiteres ersetzt werden könnte. Keine Ersetzung wäre indes von Dauer, denn von Dauer ist in den Zusammenhängen des *Du* allein die fortwährende Veränderung. Ersetzt wird das *Aussichtslose Verfahren* folgerichtig durch ein Verfahren, das kaum als eigenständiges Verfahren sich konstituieren kann, das viel eher ein Verfahren im fortwährenden Wechsel ist: Jede Frankierung beim *Frankieren des Verfahrens* zieht eine neue Ausrichtung des Verfahrens nach sich. Nicht nur die unaufhörlichen Aus- und Eingrenzungen des Briefmarkensammlers intermittieren gleich Fieberschüben alle Regulierungsversuche. Das jedem Verfahren eigene Stocken äußert sich in den brieflichen Zusammenhängen des *Du* häufig als Intermezzo, als mal mehr mal weniger unbefangen-heitere Exkursion am Rand. Wie sich im Kapitel 5.2_{Schluss} zeigte, kommt – wie fast alles beim *Frankieren des Verfahrens* – auch und gerade der Schluss abrupt und unvermittelt von außen.

Zurück bleibt die fortwirkende Erfahrung – und es ist eine Erfahrung nicht weniger des Schreibens und der Texte als des Autors – vom Überspringen und Missachten einer jeden noch so hohen Schranke, auf deren Grund im Herbst 1920 kurz nach Gmünd, und das ist der dritte Schritt, ein mehr oder weniger eigenmächtiges, Schranken setzen- und überschauendes *Einschränkendes Verfahren* erwächst. Parallel zur Aktivierung des Verfahrens im *Einschränkenden Verfahren* findet die Erkundung und Erfahrung des Gespenstischen in den Briefen an Milena statt. Im Unterschied zum *Einschränkenden Verfahren* bleibt die Erkundung des Gespenstischen, das in Kapitel 5.3 untersucht wurde, dem durch das Frankieren gebeutelten und in die Passivität gedrängten Verfahren in den brieflichen Zusammenhängen des *Du* verhaftet. Gemeinsam ist der Erkundung und dem *Einschränkenden Verfahren* der grundsätzliche Perspektivwechsel vom *Du* zum *ich* und der damit einhergehende Bedeutungszuwachs der sich im *ich* widerspiegelnden Grenzen zwischen *ich* und *Du*; jene Grenzen markieren zugleich den Ort des Gesetzes. Was zwischen ihnen ist, sind auch sie selbst: Gespenster.

[1] Literatur indes gründet erst in der Überschreitung ihrer selbst gesetzten Grenzen, gründet in gewisser Weise in ihrer eigenen Verabgründung. So ist die Frage, ob eine Aufzeichnung Literatur sei, letztlich unentscheidbar. Literatur entscheidet sich in Nuancen und wird zugesprochen aufgrund von Indizien, nicht aufgrund von Beweisen.

Die Vergespenstung legt den Bann des Gesetzes bloß, unter dem Individuum und Gesellschaft Substanz zu gewinnen versuchen. Die Substanzlosigkeit des Gespenstischen ist ihnen per Dekret eingeschrieben. Damit haben sich die alles von Grund auf erschütternden Äußerungen des Gesetzes aber nicht erschöpft. Im *Aussichtslosen Verfahren* werden die unterbrecherischen Wirkungen des Gesetzes schmerzhaft spürbar als den Abschnitten der REIHE ER sich aufdrängende Schranken, die jeder Entwicklung im Wege stehen und jedem Blick aus dem Fenster die Sicht nehmen. Ganz und gar nicht verschwunden sind die Schranken im *Einschränkenden Verfahren*, nur kleiner sind sie, eingeschränkt ihr Wirkungsbereich.

Entsprechend der Verfahrensweise aus Kapitel 2 werden wir dieses Kapitel in die drei grundlegenden Facetten von Kafkas Verfahren unterteilen, um einige Schlaglichter des *Einschränkenden Verfahrens* herauszuarbeiten.

6.1 Das Verirren im Distrikt

Der Kampf mit der Zellenwand

———————

Unentschieden

(cf. NSF II 383)

Es bietet sich an, Überlegungen zum *Einschränkenden Verfahren* mit einem Abschnitt zum Verirren anzufangen, denn das Verirren des *Du* in den Briefen an Milena ist in doppelter Weise Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg vom Aussichtslosen zum *Einschränkenden Verfahren*. Einerseits, indem es mit einem unendlichen Horizont möglicher An- und Aussichten den Verlust der Aussicht vergessen machte; andererseits, indem selbst in der erzwungenen Abwendung bzw. Beschränkung des Verirrens der Möglichkeitsraum des *Du* dem *Einschränkenden Verfahren* Grund war. Jener ebenso gründende wie verabgründende Möglichkeitsraum des *Du* soll den Ausgangspunkt im ersten Abschnitt zum *Einschränkenden Verfahren* bilden.

Gründend ist der Raum vor allem, insofern er verabgründend ist, indem das Verirren als heillose Verabgründung seine Beschränkung provoziert. Nur gebannt ist das Verirren geduldet, nur als Verirren unter dem Joch und im Distrikt des Gesetzes. So liest sich selbst dieser Abschnitt zum Verirren, als wäre es ein Abschnitt zum Prozess, der dem Verirren üblicherweise gegenübergestellt wäre und der in den

Briefen an Milena in der Zeit nach Gmünd das Verfahren als Verirren zusehends verdrängte. Gerade in den Abschnitten zum Gesetz aber liegt der Bezug zum Verirren häufig näher als jener zum Prozess – und sei es auch nur ex negativo.

Nichts liegt angesichts des heillosen Verirrens näher als das Bemühen um Ordnung: In einer der ersten Aufzeichnungen vom Herbst 1920, wahrscheinlich noch aus dem August (NSF II App. 69ff.), wird die Notwendigkeit der Ordnung angesichts des Wirrwarrs im Verirren explizit gemacht:

> „es ist hier ein grosser Wirrwarr. Wir warten auf einen, der Ordnung macht. Bist Du es?" „Nein Nein", sagte ich. (cf. NSF II 228)

Wer anders als der **O**berst aus der STRAFKOLONIE könnte Ordnung schaffen? Natürlich auch jede andere für Ordnung stehende Vaterfigur, wie der „**O**nkel" beispielsweise (cf. NSF II 242). Letztlich ist es aber doch ein Oberst, der in der von Brod DIE ABWEISUNG betitelten Erzählung für Recht und Ordnung sorgt (cf. NSF II 262f.). Sein Herrschaftsgebiet, der ihm zugeteilte Distrikt, ist ein kleines Städtchen, das um ein Vielfaches kleiner ist als all die Städte, die durchquert werden müssten, um vom Städtchen zur Grenze zu gelangen (cf. NSF II 261). Dem Weg zur Grenze, der so weit ist, „dass vielleicht noch niemand aus dem Städtchen dort gewesen ist" (NSF II 261), ist – wie sollte es anders sein – das Verirren eingeschrieben:

> Verirrt man sich nicht auf dem Weg dorthin, so verirrt man sich in den Städten gewiss und ihnen auszuweichen ist wegen ihrer Grösse unmöglich. (NSF II 261)

Wäre das Städtchen die Heimat eines „er" vom *Aussichtslosen Verfahren*, würde nichts weiter als das Städtchen und mit ihm die Unfähigkeit zur Grenze, zum Umkreis zu gelangen, im Mittelpunkt stehen. Im *Einschränkenden Verfahren* dagegen ist es „noch viel weiter" als bis zur Grenze „von unserem Städtchen zur Hauptstadt" (cf. NSF II 261f.). Das Städtchen liegt mitten im Zwischen, dem bevorzugten Ort des Gesetzes bei Kafka (cf. Kapitel 2.2). Beherrscht wird dieses Zwischenreich nicht wie 1916/17 von irgendwelchen stets mobilen **B**oten oder **b**adischen Jägern (cf. Kapitel 4.1), sondern von den etwas gesetzteren, trotzdem unablässig zwischen Städtchen und Hauptstadt zirkulierenden und auf ihre Art und Weise vermittelnden **B**eamten; der höchste und mit Abstand wichtigste ist der bereits erwähnte O**b**erst, der als „Ober**st**" und „Ober**st**euereinnehmer" (cf. NSF II 262f.) zwischen den beiden in Kapitel 2.3 hervorgehobenen Aussprachemöglichkeiten der

Knastlaute – dem härteren „st“ und dem weicheren „ſt“ – changiert; bis auf das eben zitierte eine Mal wird der Oberst indes nur als „Oberst“ angeschrieben, dessen härteres „st“ eher dem Tschechischen, Kafkas Vatersprache (cf. BaM 327), zukommt (cf. Kapitel 2.3). Wen wundert es da, dass der Oberst dasteht „wie die Mauer der Welt“ (NSF II 264), als wäre er jene in der Arbeit an Kafkas Verfahren bereits mehrfach erwähnte, gesetzesnahe „**St**irn“, an welcher „mein Kutscher“ zuweilen entlangfährt?[2] Kaum könnte die privilegierte Beziehung des Obersts zum Gesetz deutlicher als in der folgenden Passage ausgesprochen werden:

> Wie bei allen feierlichen Gelegenheiten stand der Oberst aufrecht und hielt mit den nach vorn ausgestreckten Händen zwei lange Bambus**st**angen. Es ist eine alte Sitte die etwa bedeutet: So **st**üt**zt** er das Gese**tz** und so **st**üt**zt** es ihn. (NSF II 266)

Möglicherweise sind es dieselben Stangen, die den „‚Delinquenten‘“ auf der am Ende von Kapitel 5.3 erwähnten und faksimilierten, einem Brief an Milena vom November beigelegten Zeichnung auseinanderreißen, die aus einem Verurteilten zwei Ks machen (cf. Abb. 19 / Kapitel 5.3 / BaM 271). Wenn Kafka in dem Brief schreibt, er wolle ihr durch das Beilegen der Zeichnung etwas von seinen unzweifelhaft literarischen „‚Beschäftigungen‘“ zeigen, so zeigt er ihr nicht nur durch die Zeichnung etwas davon, sondern einerseits auch durch das Blatt als solches, insofern es nur die eine Hälfte eines Blattes ist, das wie der Delinquent auf der Zeichnung in der Mitte auseinandergerissen wurde; andererseits durch die Rückseite des Blattes, auf der einige Worte aus einem Erzählfragment unleserlich gemacht wurden (cf. Abb. 20 / NSF App. 73/83/93); das Blatt stammt aus einem seiner zu jener Zeit genutzen Schreibhefte.

Ausnahmslos alles wird unter dem Bann des Gesetzes im Herbst 1920 auseinandergerissen: Sei es das Blatt als Ganzes, das als solches zwar die Verbindung zwischen dem in den Briefen vorherrschenden *Du* und dem für die literarischen Texten wichtigeren *ich* herstellt, dessen eine Hälfte aber im Zusammenhang der literarischen Versuche verblieb, während die andere den Briefen an Milena beigelegt wurde; oder sei es sogar die den Briefen beigelegte Blatthälfte für sich, auf de-

[2] „Ich bin gewohnt in allem meinem Kutscher zu vertrauen. Als wir an eine hohe weisse seitwärts und oben sich langsam wölbende Mauer kamen, die Vorwärtsfahrt einstellten, die Mauer entlang fahrend sie betasteten und schliesslich der Kutscher sagte: Es ist eine Stirn“ (NSF I 419).

ren Rückseite Teile aus einem literarischen Versuch, Teile des dem *Du* präsentierten *ich*, unleserlich gemacht wurden. Die Konzentration auf das Gesetz legt die Zwischenräume frei, in denen sich das Gesetz[3] eingeschrieben hat:

> Immer streichst du um die **T**ür [um das Gesetz, M.K.] herum, trete kräftig ein. Drin sitzen zwei Männer an roh gezimmertem **T**isch und erwarten Dich. Sie tauschen ihre Meinungen aus über die Ursachen Deines Zögerns. Es sind ritterliche mittelalterlich gekleidete Männer. (NSF II 233)

Der roh gezimmerte Tisch könnte eine jener unbeständigen Schranken sein, die sich im Verirren der Briefe an Milena meist als ein *Trotzdem* zeigten (cf. Kapitel $5.2_{Schluss}$); die beiden Männer wären dann irgendwelche, gerade im Übergang befindliche Gespenster, zwei *ich* oder zwei *Du* oder auch *ich* und *Du*, deren Gespenstisches erst in den Briefen nach Gmünd zu Tage tritt. Natürlich – und es war bereits aus der Verwandlung des Delinquenten in zwei K herauszulesen – könnte auch das *er* einer der mittelalterlichen Männer sein oder in beide auseinandergerissen. Tatsächlich verliert selbst oder gerade das *er* in den vom Gesetz gezeichneten, gespenstischen Zusammenhängen seine Identität, wie es sich an der doppelt überlieferten, bereits in Kapitel 5.3 untersuchten Aufzeichnung zeigt, in der drei gespenstische Kreise, A, B und C, voneinander unterschieden werden (cf. NSF II 342 / ca. 20. Okt., BaM 293f.).

Am Anfang der Aufzeichnungen vom Herbst 1920 sind die Hoffnungen, mit denen das *er* befrachtet wird, noch weitaus größer als zur Zeit der winterlichen Aufzeichnung mit dem Fass voller Gespenster (cf. Kapitel 5.3 / ca. 20. Okt., BaM 293f.), denn das *er* oder das Verfahren als Methode ist nicht zuletzt aufgrund der Nähe von Grenze bzw. Schranke, Gesetz und *er* das bestimmende Verfahren im Herbst 1920. Der Ort des Gesetzes bei Kafka, der Zwischenraum,[4] ist

---

[3] Der vielleicht wichtigste Text zu Kafkas Gesetz, ZUR FRAGE DER GESETZE (cf. NSF II 270ff.), wird in diesem Kapitel ausgespart, da für eine dem Text angemessene Behandlung die Lektüre von Satz zu Satz und von Wort zu Wort fortschreiten müsste; eine solch aufwendige Lektürearbeit lässt sich mit der Konzeption der Arbeit nicht vereinbaren, deren Schwerpunkt in diesem Kapitel auf der Einschränkung und nicht auf dem Gesetz liegt.

[4] Bezeichnenderweise befindet sich die folgende Passage zu *er* und Gesetz und mit ihr die zitierte Aufzeichnung zum „Weg-versperren"-Spiel genau betrachtet in eben jenem Zwischenraum. Eigentlich nicht mehr zum Verirren im Distrikt gehörig, fügt sie sich auch nicht widerstandslos in den Zusammenhang des Verwinkel-

zugleich auch der Ort des *er*, das zwischen *ich* und *Du*, zwischen Mittelpunkt und Umkreis steht (cf. Kapitel 4.2). Beide, *ich* und *Du*, reißen alle Zusammenhänge auseinander, blockieren jede allzu einfache Vermittlung, vermitteln stattdessen auf ihre kaum noch vermittelnde Art und Weise. Viel eher als eine Vermittlung ist eine Verteidigung der Unvermittelbarkeit ihr Geschäft. So vermitteln sie in allererster Linie sich selbst, den ihnen eigenen Widerstand gegen jede Vermittlung. Illustriert sei das an der Aufzeichnung zum „Weg-versperren"-Spiel:

> Wir spielten „Weg-versperren", es wurde eine Wegstrecke bestimmt, die einer verteidigen und der andere überschreiten sollte. Dem Angreifer wurden die Augen verbunden, der Verteidiger aber hatte kein anderes Mittel die Überschreitung zu verhindern, als dass er gerade im Augenblick der Überschreitung den Angreifer am Arm berührte; tat er es früher oder später, hatte er verloren.
>
> (NSF II 233)

Die Vermittlung von Mittelpunkt und Umkreis, von einer Verteidigung, die den in ewigen Rechtfertigungsnöten befangenen Prozess kennzeichnet, und einem für das expansive Verirren charakteristischen Angriff, ist erst dann eine geglückte, wenn sich im Moment der Überschreitung *ich* und *Du* berühren und dadurch wiederum die Vermittlung bzw. die Überschreitung verhindert wird.

> Wer das Spiel nie gespielt hat, wird glauben, dass der Angriff sehr schwer, die Verteidigung sehr leicht gemacht sei und doch ist es gerade umgekehrt oder es sind zumindest die Angriffstalente häufiger. Verteidigen konnte bei uns nur einer, dieser freilich konnte es fast unfehlbar. Ich habe ihm oft zugeschaut, es war dann kaum unterhaltend, er war eben ohne viel Laufen immer am richtigen Platz, er hätte auch gar nicht gut laufen können, denn er hinkte ein wenig, er war aber auch sonst nicht lebhaft, andere, wenn sie verteidigten, lauerten geduckt und blickten wild herum, seine mattblauen Augen blickten ruhig wie sonst. Was eine solche Verteidigung zu bedeuten hatte, merkte man erst, wenn man Angreifer war (NSF II 233f.)

Nur „einer" konnte verteidigen, heißt in Kafkas Verfahren: Nur ein *er* konnte verteidigen. Oft besprochen ist das „gar nicht" gute Laufen, das Hinken des Verteidigers als das Stocken des Verfahrens. Was ist aber das spezifische der *er*-Verteidigung in den Texten vom Herbst 1920? Es ist die Einschränkung.

---

ten Methödchens ein. Eigentlich müsste die Passage wie die erste Aufzeichnung zum Briefmarkensammler zwischen den beiden Abschnitten mit der Textrichtung von oben nach unten platziert werden (cf. Abb. 5 / 24. Juli, BaM 144f.).

6.2 Verwinkeltes Methödchen

> Du musst den Kopf durch die Wand stossen. Sie zu durchstossen ist nicht schwer, denn sie ist aus dünnem Papier. Schwer aber ist es, sich nicht dadurch täuschen zu lassen, dass es auf dem Papier schon äusserst täuschend aufgemalt ist, wie Du die Wand durchstösst. Es verführt Dich zu sagen: „Durchstosse ich sie nicht fortwährend?"
>
> (Oktober 1920, NSF II 339)

Sicherlich ist die Reduktion in ihren unterschiedlichen Ausprägungen – das „K." als Name der Protagonisten vom SCHLOSS und vom PROZESS ist vielleicht die augenfälligste – im ganz traditionellen Sinne eine der wichtigsten Schreibmethoden Kafkas.[5] So ist es wenig überraschend, dass die dominierende Facette im *Einschränkenden Verfahren* die Methode oder das *er*-Verfahren ist. In diesem Abschnitt wollen wir den verwinkelten Weg nachzeichnen, den die Einschränkung durch die Texte vom Herbst 1920 nimmt. Als Einstieg bietet sich der wahrscheinlich erste überlieferte literarische Schreibversuch jener Zeit an, der nicht nur von Ferne an das am Anfang von Kapitel 2 besprochene Fragment ER BLICKT AUS DEM FENSTER vom Anfang 1920 erinnert (cf. NSF II 218):

> Es war der erste Spatenstich
>
> Es war der erste Spatenstich, es war der erste Spatenstich, es lag die Erde in Krumen, zerfallen vor meinem Fuß
>
> Es läutete eine Glocke, es zitterte eine Tür, (NSF 223)

Obwohl er immer wieder beschworen wird, kommt der Text kaum über den ersten Spatenstich hinaus, keine zitternde Tür wird aufgestoßen, kein Grabungsfortschritt ist zu erkennen: „Es war" für immer und ewig nichts weiter als „der er**st**e Spaten**st**ich", der in jenem ersten Fragment nicht über sich hinauszukommen vermochte, der aber durch seine Konzentration auf die der Methode nahen Knastlaute (cf. Kapitel 2.3) dem Folgenden die Richtung wies. Bezeichnenderweise ist es ein Spatenstich, der die Literatur im Herbst 1920 verspricht, und kein Blick aus dem Fenster wie im Frühjahr 1920, denn der Weg zu den

[5] Cf. RAMM, Klaus: REDUKTION ALS ERZÄHLPRINZIP BEI KAFKA. Frankfurt am Main 1971.

Aus- und Ansichten im *Einschränkenden Verfahren* ist kein direkter, sondern ein verwinkelter. So geht der Blick des *ich*, das in einem der folgenden Fragmente „auf dem Balkon meines Zimmers" stand, nicht direkt nach draußen, sondern bleibt an den Fensterreihen kleben; durch ein Abzählen der Fensterreihen will das *ich* feststellen, in welchem Stockwerk es sich befindet (cf. NSF II 243). In einem Satz umreißt es danach knapp die Aussicht, um sich sogleich wieder von ihr abzuwenden:

> Unten waren Rasenanlagen, es war ein kleiner von drei Seiten geschlossener Platz, es war wohl in Paris. Ich gieng ins Zimmer hinein, die Tür ließ ich offen, [...]. (NSF II 243)

Nicht der Aussicht wegen, sondern der Orientierung halber wird das Exterieur beschrieben. Nichts Hinderndes ist in Sicht; das Offenlassen der Tür bereitet ganz anders als im *Aussichtslosen Verfahren* (cf. Kapitel 2.2 und 2.3 / Tb App. 397) keinerlei Probleme, und selbst der Schreibtisch, zu dem sich das *ich* setzt, um einfach so, als wäre es ein Leichtes, eine „Ansichtskarte" zu schreiben, ist so klein und federleicht, dass es ihn „mit einer Hand heben und in der Luft herumschwingen" könnte (cf. NSF II 243). Jenem unbekümmerten *ich* fliegt einfach alles zu, sei es ein kleines K, ein „Kanarienvogel" (cf. ebd.), oder aber auf ungewöhnliche Art und Weise eine Aussicht auf sich selbst:

> Jenseits des Platzes in einem Mansardenzimmer schien mich jemand mit einem Operngucker zu beobachten, wahrscheinlich weil ich ein neuer Mieter war, das war kleinlich, aber vielleicht war es ein Kranker, dem die Fensteraussicht die Welt ist. (NSF II 243)

Jener Doppelgänger des *ich*, der zur Orientierung und um selbst das Kleinste ein**o**rdnen zu können, einen **O**perngucker gebraucht, ist ein K, „ein Kranker, dem die Fensteraussicht die Welt ist." Indem das *ich* sich über jene krankhafte Erscheinung lustig macht, macht es sich auch über viele andere Figuren aus Kafkas Texten lustig, die hoffen, durch eine Aussicht eine Ansicht von der Welt zu gewinnen. Womöglich macht es sich sogar lustig über sich selbst, insofern es nach einem flüchtigen Blick vom Balkon die Stadt Paris zu erkennen vermeint. In einem weiteren Prosaversuch vom Herbst 1920 bekommt der „Operngucker" bzw. der mit einem Operngucker beobachtende „Kranke" langsam Konturen; er ist dort ein „Zellengenosse" des „im Winkel" liegenden *ich*, „ein gewesener Hauptmann", der seine Lage folgendermaßen umreißt:

> Er ist der Meinung, seine Lage gleiche etwa der eines Polarfahrers, der trostlos irgendwo eingefroren ist, der aber sicher noch gerettet werden wird oder richtiger, der schon gerettet ist, wie man in der Geschichte der Polarfahrten nachlesen kann. (NSF II 244)

Der zum Vergleich herangezogene Polarfahrer ist wie der Jäger Gracchus ein Vagabund, ist wie der Jäger Gracchus in einem Zustand zwischen Leben und Tod und ist nicht zuletzt bereits Gegenstand einer Geschichte der Polarfahrten – ganz so, wie die Geschichte des badischen Jägers längst aufgeschrieben ist: „Frage die Geschichtsschreiber!“ (NSF I 383)[6] „Für die Rettung“, von der er überzeugt ist, hat der Verwandte des Jäger Gracchus „ein Hämmerchen um Spannägel in ein Zeichenbrett zu treiben“ (cf NSF II 245). Die reduzierte Variante des methodennahen Hammers (cf. Kapitel 2.3 / REIHE ER, Tb 854f.), das Hämmerchen, reicht völlig aus, um zu schreiben, bzw. um ein Zeichenbrett mit Nägeln zu bestücken. Der gewesene Hauptmann indes verfolgt mit dem Hämmerchen ein weitaus größeres, ein über das bloße Schreiben hinausgehendes Ziel:

> Er weiss dass er mit diesem Hammer keinen Splitter von der Mauer schlagen kann, er will es auch nicht, er streicht nur manchmal leicht mit dem Hammer über die Wände, als könne er mit ihm das Taktzeichen geben das die grosse wartende Maschinerie der Rettung in Bewegung setzt. (NSF II 245)

Er hofft darauf, dass ein Streichen mit dem Hammer eine glücksverheißende Entfesselung der Methode auslöst, dass es eine performative Wirkung zur Folge hat, der weitere, durch die „Maschinerie der Rettung“ initiierte Wirkungen folgen werden. Der Knastlaut ist der vorsichtigen Verfahrensweise gemäß zu einem wohl kaum zu vernehmenden „Ta**ktz**eichen“ heruntergeregelt. Das sich in der Rettung andeutende Glücken der Methode zieht bereits eine Wirkung nach sich, entreißt eine Erinnerung aus Kafkas frühem Novellenprojekt dem Vergessen: das durch das Glücken der Methode provozierte Küssen (cf. Kapitel 3.2 / GzU 105). Auf einmal ist der Hammer „etwas was man küssen kann, wie man die Rettung selbst niemals wird küssen

[6] Monate später, als Kafka nach einer längeren Schreibpause wieder mit literarischen Schreibversuchen beginnt und am Anfang der Arbeit am SCHLOSS steht, bemüht er wieder einen dem gewesenen Hauptmann und dem Jäger Gracchus ähnlichen „gewesenen Soldaten“, einen „Berserker“ (cf. NSF II App. 311). Wird der **B**erserker in jener Aufzeichnung noch gestrichen, kann er sich kurze Zeit später als der **B**ote **B**arnabas im SCHLOSS voll entfalten.

können." (cf. NSF II 245) Im letzten ungestrichenen Satz des Prosaversuchs wird, was sich im „Hämmerchen" oder im überaus kleinen und leichten Schreibtisch bereits andeutete, manifest: Die Methode als das bestimmende Verfahren im Herbst 1920 ist eine (krankhaft) einschränkende:

> Gewiss, man kann sagen, der Hauptmann sei durch das Gefangensein verrückt geworden. Sein Gedankenkreis ist so eingeschränkt, dass er kaum für einen Gedanken mehr Raum hat. (NSF II 245)

Das Pathologische desjenigen, „dem die Fensteraussicht die Welt ist" (cf. NSF II 243), erweist sich so als eine weniger erfolgsträchtige Variante der Einschränkung, die auch dem Hauptmann Prinzip ist. Die Rettung, von welcher der Hauptmann überzeugt ist, gründet womöglich darin, dass als ein Eingeschränktes ein K zum Vorschein kommt. Und ist ein Gedankenkreis, der „kaum für einen Gedanken Raum hat", nicht sogar ein K, ein bloßer Kreis?

Die eingeschränkte Sicht gewährt eine Fülle von Ansichten, die im Frühjahr 1920 in der unheilvollen Fixierung auf den selbstversagten Blick aus dem Fenster noch ausgeschlossen waren. Das zeigt sich in dem Fragment, das sich im Manuskript direkt an den Versuch über den in eingeschränkten Gedankenkreisen kreisenden Hauptmann anschließt (cf. NSF II App 73ff.). Der Blick aus dem Fenster der Apotheke, die in jenem Fragment Ort des Geschehens ist, gewährt nur eine äußerst dürftige Aussicht:

> Durch dieses Fenster sieht man draussen drei Menschen, sie füllen die Aussicht derartig vollständig aus, daß man nicht sagen kann, ob hinter ihnen die Gasse menschenüberfüllt oder vielleicht leer ist.
> (NSF II 247)

Der Aussichten sind trotzdem viele, denn das Leben mit unzähligen Käufern und eichhörnchengleichen Verkäufern (cf. NSF II 247), mit dem Besitzer und einem blonden, etwa zehnjährigen Jungen (cf. NSF II 248) sowie natürlich mit dem eigentümlichen Arzt Herodias[7] spielt sich im Innern der Apotheke ab. Die in den DU-FRAGMENTEN und in der REIHE ER versagte Begegnung von Zimmer und Welt, Mittelpunkt und Umkreis, *ich* und *Du*, ereignet sich im Innern ihrer Grenze, kein Blick aus dem Fenster ist dafür notwendig:

[7] In der Figur des Arztes kehrt der in Kapitel 4.1 ausgiebig besprochene „Rabbi" wieder (cf. Tb 780ff. / Tb App. 377).

> Es ist nicht notwendig, dass Du aus dem Haus gehst. Bleib bei Deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte bis es Dich bedrängt. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich Dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor Dir winden. (NSF II 254)

Das in den Texten vom Herbst 1920 mehrmals gebrauchte „Horchen" markiert nicht nur dort eine Art Wendepunkt im Verfahren als Methode.[8] Hier blitzt für einen Moment zumindest ein fast nicht zu erklärendes Glück auf, das insbesondere in den späten Texten Kafkas mit einer enigmatischen Stille zusammengedacht wird,[9] die sich genügend oft wiederholt als eine knastende offenbart.[10] Gleichwohl sich die Welt gerade im Winkel zur Entlarvung anbietet, bleibt das Glück des Horchens meist außen vor. Das ist nicht verwunderlich, insofern in den vielen Winkeln der Texte vom Herbst 1920 (cf. NSF II 244, 284, 325, 335, 337, 343, 344) die Komplikationen des Verfahrens als Methode zum Vorschein kommen. Der Winkel par excellence befindet sich in der von Brod treffend mit dem Titel KLEINE FABEL versehenen kleinen Fabel:

> „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

---

[8] Als Beispiel aus der STRAFKOLONIE sei das bereits zitierte Horchen des Verurteilten angeführt: „Es geschieht ja weiter nichts, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er" (DzL 219). Ein weiteres Beispiel für das Horchen in den Texten vom Herbst 1920: „Herodias hat eine lächelnde überlegene Art zu reden, den Kopf hat er zurückgelehnt und auch wenn er selbst spricht, macht es den Eindruck als horche er" (NSF II 249). Die besondere Bedeutung des Arztes Herodias wurde oben bereits herausgestellt.

[9] „[I]ch war nur damit beschäftigt mit allen meinen Kräften die Stille in mich aufzunehmen die hier herrschte [...]. Es war wie eine Frucht, die ich noch nie gegessen hatte und die doch die nahrhafteste von allen Früchten war, ich hatte die Augen geschlossen und trank sie in mich" (cf. NSF II 251). Des Weiteren eine Stelle aus Kafkas spätem von Brod DER BAU betiteltem Erzählfragment: „Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille, freilich sie ist trügerisch, plötzlich einmal kann sie unterbrochen werden und alles ist zu ende, vorläufig aber ist sie noch da" (NSF II 579).

[10] Max Brod schrieb in seinen Erinnerungen an Kafka: „Ich erinnere mich, daß er mir am Anfang unserer Freundschaft eine Novelle von Thomas Mann zeigte, deren Anfangssatz ihm unendlich gefiel. [...] Der Satz lautete: ‚**S**till! Wir wollen in eine Seele schauen.' Immer wieder wiederholte er diesen Satz, legte dabei jedesmal pantomimisch den Finger an seine Lippen, ließ die Melodie nachklingen" (BROD, Max: ÜBER FRANZ KAFKA. Frankfurt am Main 1974. S. 295).

> 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. (NSF II 343)

Offensichtlich treffen hier die Einschränkung als Methode und ein gesellschaftlicher Individuationsprozess aufeinander, um entsprechend den Überlegungen aus den vorangegangenen Kapiteln (insb. Kapitel 1.2) bei einem fast nicht mehr möglichen Individuum, einer fast nicht mehr möglichen Literatur anzukommen. An jenem vermeintlichen Nullpunkt der Literatur, im letzten Winkel einer im Moment vergehenden neuen Aussicht – „‚Du musst nur die Laufrichtung ändern‘, sagte die Katze und frass sie.“ – konzentriert sich das déjà vu, das déja vu der Winkel: Im toten Winkel muss die Katze der Maus gefolgt sein, um ihr dann im letzten Winkel aufzulauern. Und ist die Katze selbst mit ihrem durch die beiden kurzen „K“-Striche gebildeten Winkel im Anfangsbuchstaben ihres Namens nicht ein Winkeltier? Wie in BEIM BAU DER CHINESISCHEN MAUER (cf. Zeichnung in Kapitel 4.1) sind der Winkel an und in der Grenze unendlich viele, und zwischen jedem ist eine Lücke von ungewisser Größe; es „entstanden auf diese Weise viele grosse Lücken, die erst nach und nach langsam ausgefüllt wurden, manche sogar erst nachdem der Mauerbau schon als vollendet verkündigt worden war“ (cf. NSF I 337).

Die Fülle der Winkel ist eine Fülle bloß vermeintlicher Entwicklungsmöglichkeiten für das Individuum in einer (kapitalistischen) Gesellschaft, für die Literatur im *Einschränkenden Verfahren*. Im Wechsel der Perspektive von Maus zu Katze, von *ich* zu *er*, zeigt sich die Fülle der vom Autor, vom Schreiben oder vom Text zu ergreifenden Interpretationsmöglichkeiten, die sich im Moment entziehen, die Fülle der verwinkelten Erkundungsreisen ins Versagte.

> Ein Umschwung [eine Änderung der Laufrichtung, M.K.]. Lauernd, ängstlich, hoffend umschleicht die Antwort die Frage, sucht verzweifelt in ihrem unzugänglichen Gesicht, folgt ihr auf den sinnlosesten (d.h. von der Antwort möglichst wegstrebenden) Wegen (NSF II 279)

Der gleiche verwinkelte Weg wird in einem der womöglich letzten Texte aus dem Jahr 1920 (cf. NSF II App. 73/91), der von Brod unter dem Titel DER KREISEL herausgegeben wurde, beschritten. In jener Erzählung bemüht sich ein Philosoph um eine philosophische Grundlegung der Einschränkung, die auch ihm, dem allein die Erkenntnis eines kleinen Kreisels am Herzen liegt, Prinzip ist:

> Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also z.B. 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. (NSF II 361)

Erwartungsgemäß werden seine großen Hoffnungen, die er in die Erkenntnis des kleinen Kreisels legt, enttäuscht; „übel" wird ihm, als er das „dumme Hol**zst**ück" (cf. NSF II 362), das unmusikalisch knastende Etwas, das aus sinnentleerter, vermeintlich ökonomischer Methode konstruierte *er*, den **K**reisel, in Händen hält.[11] Bei der bloßen Enttäuschung aber bleibt es nicht, denn zum Schluss, fortgejagt vom Geschrei der Kinder, „taumelt" der Philosoph selbst „wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche" (cf. ebd.). Was sich einerseits als schlichte Fortsetzung der ekelerregenden Konstruktion liest, bewirkt andererseits einen unaufhörlichen Taumel von durch den Umschwung gezeichneten Fragen: In welchem Verhältnis stehen das Einzelne und das Allgemeine oder ein taumelnder Philosoph und die Gesellschaft? Ist der auf den Philosophen übergreifende Taumel ein Allgemeines? Ist der wiederkehrende Taumel womöglich das déjà vu, das alles von Grund auf erschüttert? Selbst eine bestätigende Antwort auf diese Fragen vermag den Grund nicht zu beruhigen.

Das vordergründige Pendant zu der in den unergründlichen Hintergrund weisenden Verwinkelung ist die sich durch die Texte vom Herbst 1916 ziehende Diminution. Nicht nur die Städte werden unter dem Einfluss des *Einschränkenden Verfahrens* zu Städtchen (cf. NSF II 261), die Hämmer zu Hämmerchen (cf. NSF II 245) oder Tische zu Tischchen (cf. NSF II 238), nein, auch Gitterstäbe werden zu Gitterstäbchen (cf. NSF II 243), Geschenke zu Geschenkchen (cf. NSF II 309) oder Perlmuttermesser zu Perlmuttermesserchen (cf. NSF II 312). Die Reihe ließe sich mit unzähligen weiteren Beispielen fortsetzen.[12] Ein ebenso

---

[11] Trotz alledem gibt es kein „Holzstück" (cf. Kapitel 3.1 / 4°Ox2 47), das nicht Hoffnung in sich trägt, das nicht zu einer wie auch immer tönenden „Flöte" werden kann: „‚Auf diesem Stück gekrümmten Wurzelholzes willst Du jetzt Flöte spielen?' ‚Ich hätte nicht daran gedacht, nur weil Du es erwartest will ich es tun.' ‚Ich erwarte es?' ‚Ja, denn im Anblick meiner Hände sagst Du Dir, dass kein Holz widerstehen kann nach meinem Willen zu tönen.' ‚Du hast Recht.'" (cf. NSF II 358).

[12] Eines der unauffälligeren Beispiele ist das immer wiederkehrende „Mädchen" (cf. NSF II 230, 235, 325, 345, u.v.a.m.), das in den Texten Milena vielleicht am Nächsten kommt: „Ich liebte ein Mädchen, das mich auch liebte, ich musste es aber verlassen" (NSF II 234).

extravagantes wie verstörendes Beispiel befindet sich in folgender Aufzeichnung:

> 15. Sept. 20
> Es fängt damit an, dass Du in Deinen Mund zu seiner Überraschung statt des Essens ein Bündel von soviel Dolchen stopfen wolltest, als er nur fasst. (NSF II 320)

Es ist der mehr oder weniger literarische Niederschlag der bereits zitierten, einen Tag vorher formulierten Liebesdefinition.[13] Mit den Dolchen, die eigentlich keine Diminutivform sind, die höchstens eine versteckte Diminutivform der Dohle sein könnten, stolpert das *Einschränkende Verfahren* gewissermaßen über sich selbst. Der Methode entgleitet die Kontrolle über die initiierten Verwinkelungen. Statt des **Esse**ns, der sich selbst spiegelnden Nahrung, wird ein Bündel von *ich* und Dohle zusammenbindenden Do(h)l(i)chen in den Mund gestopft, welcher sodann als kümmerlicher Statthalter des *er* herhalten muss. Das *Einschränkende Verfahren* gerät Mitte September für Tage ins Stocken, die teilweise datierten Aufzeichnungen werden spärlicher (cf. NSF II 321ff.). Der Kontrollverlust kulminiert literarisch in der von Brod mit dem Titel DER STEUERMANN versehenen Erzählung, in dem das *ich* als Steuermann mit Zustimmung der Menge von einem Fremden vom Steuer vertrieben wird (cf. NSF II 324):

> „Bin ich nicht Steuermann?“ rief ich. „Du?“ fragte ein dunkler hochgewachsener Mann und strich sich mit der Hand über die Augen als verscheuche er einen Traum. (NSF II 324)

Indem der Mann s**ich** mit der Hand über die Augen str**ich**, als verscheuche er einen Traum, versucht er die Gespenster des *ich*, die nach Gespensterart unaufhörlich Interferenzen verursachen (cf. Kapitel 5.3 / Ende März 1922, BaM 301ff.), zu verscheuchen, doch sind die Gespenster erst einmal auf den Plan gerufen, werden es eher mehr als weniger, wie sich an der Beschreibung der Schiffsbesatzung zeigt:

> Langsam kamen sie, stiegen auf aus der Schiffstreppe, schwankende müde mächtige Gestalten. (NSF II 324)

Manche Gespenster kommen aus der Wand, diese hier kommen aus der für das Verfahren als Methode so wichtigen Treppe (cf. Kapitel 3.2/4.2). Zwar nicken die müden Gestalten auf die Frage des *ich*, ob er

[13] „Auch ist es vielleicht nicht eigentlich Liebe wenn ich sage, dass Du mir das Liebste bist; Liebe ist, dass Du mir das Messer bist, mit dem ich in mir wühle“ (14. Sep., BaM 263).

der Steuermann sei, „aber Blicke hatten sie nur für den Fremden“, und als der Fremde ihnen befiehlt, dass sie ihn nicht stören sollen, nicken sie dem *ich* beim Verschwinden ein weiteres Mal zu. Die ebenso verständlichen wie uneinlösbaren Ansprüche des *ich* lassen sich im *Einschränkenden Verfahren* vielleicht einschränken, bannen lassen sie sich nicht. Selbst der Tod ist den Gespenstern naturgemäß kein Hindernis. Und wenn nach einer lyrischen Bekundung der allumfassenden, sich über *ich*, *er* und *Du*, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erstreckenden Sehnsucht das *ich* schließlich in einem Wächterhäuschen am Straßenrand stirbt, stirbt dort eher die Hoffnung auf ein harmonisch austariertes Verfahren als das *ich* selbst:

> Meine Sehnsucht waren die alten Zeiten
> meine Sehnsucht war die Gegenwart
> meine Sehnsucht war die Zukunft
> und mit alledem sterbe ich in einem Wächterhäuschen am Straßenrand
> (cf. NSF II 339)

6.3 Prozesse nach der 5-Finger-Methode

> Der Process muss eben immerfort ~~au~~in dem kleinen Kreis, auf den er künstlich eingeschränkt worden ist, gedreht werden.[14]

Nur die Hoffnung stirbt zuletzt. Das *ich* dagegen stirbt immer wieder zwischendurch und wird wiedergeboren tausendfach. In Kapitel 5.3 wurde bereits die große Bedeutung des *ich*, des Verfahrens als Prozess für die Zeit nach Gmünd herausgearbeitet. Was für die Briefe an Milena gilt, gilt aber nicht zwangsläufig für die gleichzeitig verfassten anderen Texte. Vielmehr tritt das Verfahren als Prozess in jenen Texten hinter dem Verfahren als Methode zurück, verinnerlicht das *Einschränkende Verfahren*, als wäre es selbst eine Methode als Verfahren. Steckt hinter dem gehäuften Auftreten bestimmter Zahlen nicht eine Methode? Verantwortlich dafür ist in Kafkas Texten vom Herbst 1920 allerdings ein – wenngleich von der Einschränkung gezeichnetes – *ich*.

Die Zahl, deren gehäuftes Auftreten augenfällig ist, ist die Zahl 5. Welches dem *ich* nahe H verbirgt sich hinter dieser Zahl? Aufgrund der vielen dem *ich* nahen H-Figuren, die mit einem Wort aus vier

[14] Cf. FKA Der Prozess Advokat Fabrikant Maler 111.

Buchstaben bezeichnet werden, dem „Hans“, dem „Haus“ oder der „Maus“, wäre zu vermuten, dass die Zahl, die dem *ich* am nächsten kommt, die 4 ist. Tatsächlich ist aber, zumindest in den Texten vom Herbst 1920, der Statthalter des *ich* die Zahl 5.[15] Das als Hans oder Haus oder Maus bekannte *ich* wird in den Texten vom Herbst 1920 zuerst im ebenfalls nicht unbekannten Hund (cf. Kapitel 4.1) wiedergeboren. Neben der bloßen Reduktion oder Konzentration und der verniedlichenden Diminution gibt es als Ausprägung der Einschränkung noch die Erniedrigung, die sich den vielen Hunden aus den Texten vom Herbst 1920 eingeschrieben hat. Das bereits zitierte Fragment zum Ende von der STRAFKOLONIE, in dem ein „Hundsfott“ allzu wörtlich genommen wurde, so dass der Reisende auf allen Vieren herumlief (cf. Kapitel 4.2 / 7. Aug. 1917, Tb 822), mag in den beiden folgenden Schreibversuchen vom August 1920 nachwirken:

> An einer Leine zerrte er einen jungen scheuen Hund. [...] Er fühlt sich fortgezogen, wie ein ganz junger scheuer Hund, der durch eine Grosstadtstrasse gezerrt wird. (NSF II 224f)

Es werden nicht die einzigen Erwähnungen des für Kafkas späte Texte so wichtigen Hundes bleiben,[16] aber das *Einschränkende Verfahren* beruhigt sich nicht im Hund, sondern verkleinert das H noch weiter zu eben jener bereits zitierten „Hand“, mit welcher sich der Mann über die Augen strich, „als verscheuche er einen Traum“ (cf. NSF II 324). So berührt das *ich* ein Mädchen, das weibliche *Du*, indem es „die Hand auf der weichen Fülle ihres Haares“ (NSF II 230) hält, so „stützte“ ein Portier im darauffolgenden Fragment „die Stirn“ auf nichts anderes als „die Hand“ (cf. ebd.), und so bekundet das *ich* im Angesicht der zwei Herren an dem roh gezimmerten Tisch, der am Ende des ersten Ab-

[15] 5 Buchstaben bergen in gewisser Weise auch den Hinweis auf Kafkas Namen in sich: Kafkas Vor- und Nachname bestehen jeweils aus 5 Buchstaben. Dieser Zusammenhang ist beispielsweise bei den Namen der Protagonisten vom PROCESS und vom URTEIL, „Josef K.“ und „Georg Bendemann“, mitzulesen. Kafka selbst hebt die Bedeutung der Buchstabenzahl innerhalb der Namen hervor: „Georg hat soviel Buchstaben wie Franz. In Bendemann ist ‚mann‘ nur eine für alle noch unbekannten Möglichkeiten der Geschichte vorgenommene Verstärkung von ‚Bende‘. Bende aber hat ebensoviele Buchstaben wie Kafka und der Vokal e wiederholt sich an den gleichen Stellen wie der Vokal a in Kafka“ (cf. Kapitel 1.3 / 11. Feb. 1913, Tb 492).

[16] Der mit Abstand wichtigste späte Text zum Hund ist die unter dem Titel FORSCHUNGEN EINES HUNDES veröffentlichte Erzählung (cf. NSF II 48ff.).

schnitts bereits Thema war:[17] „Ich bin in Euerer Hand“ (cf. NSF II 235). Mögen die Herren es auch abstreiten, die Hand bleibt einer der wichtigsten Fluchtpunkte des *ich* im Herbst 1920. Dreh- und Angelpunkt der in diesem Abschnitt untersuchten Verwandlungen des *ich*, der Prozesse nach der 5-Fingermethode, ist die Begegnung von *ich* und *er*, von Hand und Hammer im bereits behandelten Abschnitt über den gewesenen Hauptmann:

> Manchmal kniet er neben mir und hält mir diesen tausendmal gesehenen Hammer vor die Nase oder er nimmt meine Hand, spreitet sie auf dem Boden aus und behämmert alle Finger der Reihe nach.
> (NSF II 245)

Mit jeder mehr oder minder direkten Erwähnung der Zahl 5 wird im Folgenden das „Ausspreiten“ und Behämmern der in fünf Finger unterteilten Hand wiederholt und nachvollzogen. „5 Meter lang, 5 Meter breit“ ist der „Bezirk“, der solchermaßen erkundet wird; „nicht gross“ ist der Distrikt des *ich*, „aber immerhin, es ist der eigene Boden.“ (cf. NSF II 240) Zuweilen ist der durch die Zahl 5 bemessene Raum wie bei der unteren Hälfte des „H“ ein „kleiner von drei Seiten geschlossener Platz“ (NSF II 243) oder eine „seitlich aufgerissene Kiste“, aus der die für das Verfahren als Methode notwendigen „Maschinenbestandteile herausgerollt waren“ (cf. NSF II 287). Beim „Ausspreiten“ der Hand zerfällt die Zahl 5 zuweilen in die Zahlen 2 und 3.

So verwundert es nicht, dass die Schwierigkeiten, die es bereitet, die Entfernungen vom im ersten Abschnitt untersuchten Städtchen bis zur Grenze und bis zur Hauptstadt miteinander zu vergleichen, mit den Worten „es ist so wie wenn man sagte, ein 300jähriger Mann ist älter als ein 200jähriger“ (cf. NSF II 261f.) veranschaulicht werden. Und natürlich können die Regierungsbeamten aus dem Städtchen schon „in zwei drei Monaten“ eine Nachricht von der Hauptstadt bekommen (cf. NSF II 262). Und in gewisser Weise zwangsläufig fordert das *ich* von dem Bauern, auf dessen Hof es arbeiten will, an seinem Namenstag „5 Liter Rum“ zu bekommen (cf. NSF II 309). Und die fast schon automatisierte Flucht in die 5 Finger einer Hand nimmt auch kein Ende, als der Bauer angesichts der Forderung „die Hände“ zusammenschlagen muss (cf. ebd.), denn das *ich*, das sich womöglich gut in die zusammengeschlagenen Hände hineinversetzen könnte, erwidert daraufhin:

---

[17] Es handelt sich dabei um eine zweite Annäherung an den roh gezimmerten Tisch und die beiden an ihm sitzenden Herren (cf. NSF II 233/235f.).

> „Nun, 5 Liter", sagte ich, „das ist ja nicht soviel. Du willst mich wohl drücken. Ich aber habe meine Bedürfnisse schon selbst so eingeschränkt, aus Rücksicht auf Dich nämlich, dass ich mich schämen müsste wenn ein Dritter zuhörte. [...]" (NSF II 309)

Auch die Angestellten aus der KONSOLIDIERUNG, um die Reihe fortzusetzen, waren weder mehr noch weniger als „5 Angestellte im Geschäft" (cf. NSF II 325). Das gilt für die „5 Freunde", die „einmal hintereinander aus einem Haus gekommen" sind (NSF II 313), dagegen nicht, wie sich im Folgenden zeigen wird. So natürlich und zugleich so stockend verlief indes ihr Kommen, dass es auch ein Hans oder eine Hand, ein Hund oder irgendein anderes H hätte gewesen sein können, aus dem sie gekommen waren:

> [Z]uerst kam der ~~e~~rine und stellte sich neben das~~s~~ Tor, dann kam oder vielmehr glitt so leicht wie ein Quecksilberkügelchen gleitet der zweite aus dem Tor und stellt sich unweit vom ersten auf, dann der ~~zw~~dritte, dann der ~~f~~vierte, dann der fünfte. Schließlich standen wir alle in einer Reihe. (cf. NSF II 313)

Seitdem die „Leute" auf sie aufmerksam wurden und sagten: „Die fünf sind jetzt aus diesem Haus gekommen", leben die 5 Freunde zusammen und

> es wäre ein friedliches Leben wenn sich nicht immerfort ein s~~ch~~echster einmischen würde. Er tut uns nichts, aber es ist uns lästig, das ist genug getan; warum drängt er sich ein, wo man ihn nicht haben will. Wir kennen ihn nicht und wollen ihn nicht bei uns aufnehmen. (cf. NSF II 313)

Wer könnte dieser sechste sein? In der Verfahrensordnung drängt sich als sechster das *er* auf, denn es ist das Verfahren als Methode, das sich im Herbst 1920 immer wieder in die Zusammenhänge des *ich* hineindrängt. Nach der 5-Finger-Methode, die für die Prozesse im *Einschränkenden Verfahren* maßgebend ist, müsste der sechste (Finger) der Stift sein, der Aufmerksamkeit beansprucht und als zur Hand zugehörig anerkannt werden will. Jene spannungsgeladenen Begegnungen von *ich* und *er* bilden ein geheimes Kraftzentrum im *Einschränkenden Verfahren* und überhaupt in Kafkas späten Texten.[18] Nicht selten richtet sich diese Kraft aber gegen die Texte selbst.

---

[18] In DER KREISEL verbergen sich die Hs, die dem K begegnen, hinter den zwei Ps des „Philosophen" (cf. NSF II 361f.). Einer der Höhepunkte der Komplexion von H und K ist sicherlich Kafkas HUNGERKÜNSTLER, den er stets mit „H.-K." abkürzte (cf. 25. Mai 1922, Tb 922).

Die eindrucksvollste Ballung jener Kräfte im *Einschränkenden Verfahren* ist es dann vielleicht auch, die das im letzten Abschnitt erwähnte, Tage andauernde Stocken des Schreibens Mitte September mit zu verantworten hat. Kurz vor der zitierten und auf den 15. September datierten Eintragung zu dem Bündel von Dolchen (cf. NSF 320) hat Kafka an der von Brod unter dem Titel DAS STADTWAPPEN herausgegebenen Erzählung gearbeitet (cf. NSF II App. 91/93ff.). Mit jener Erzählung kommt Kafka auf das für ihn Zeit seines Schreibens wichtige Motiv des babylonischen Turmbaus zurück. Nach einer ausführlichen Beschreibung der Um- und Widerstände, die den Bau behinderten (cf. NSF II 318f.), gerät das Beschreiben des Baus selbst ins Stocken und mit ihm das andere Schreiben (cf. NSF II App. 91). Als letzte Eintragung auf dem Blatt der stockenden, datierten Aufzeichnungen ist der Schluss vom STADTWAPPEN überliefert. Er beginnt mit einer ernüchternden Einsicht der in 2 und 3 auseinander gelegten 5:

> Dazu kam, dass schon die zweite oder dritte Generation die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaues erkannte, doch war man schon viel zu sehr miteinander verbunden, um die Stadt zu verlassen.
>
> (NSF II 323)

Statt die Stadt zu verlassen, werden die Kräfte gebündelt, begegnen sich *ich* und *er* und ballen sich die fünf (Finger) der Hand zu einer knastenden Fau**st**, die dem Stocken ein dramatisches Ende bereiten soll:

> Alles was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinander folgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen. (NSF II 323)

Schluss

Sollte die Studie bewiesen haben, dass sich die intensive Beschäftigung und Untersuchung von Manuskripten und Schreibprozessen nicht im Detail verlieren muss, sondern dass sie Aufschlüsse über grundlegende Fragestellungen von Literatur geben kann, wäre schon viel erreicht. Die Vermittlung des Unvermittelbaren ist eine unabschließbare Aufgabe der Literaturwissenschaft. Ein Großteil der Aufgabe wurde in der Studie den breiten Schultern von Kafkas Verfahren aufgebürdet, das mit der Frage nach der Möglichkeit von Literatur überhaupt eine Klammer zwischen dem sich auf dem Papier sedimentierenden physischen Schreibakt und einer Auswahl für Kafka wichtiger poetologischer Verfahrensweisen bilden sollte.

Ausgangspunkt der Studie war die Frage, wie es bei Kafka nach der REIHE ER vom Frühjahr 1920, welche Literatur bloß noch in ihrer Unmöglichkeit zu fassen in der Lage ist, zur Kurzprosa im Herbst 1920 kommen konnte. Zur näheren Bestimmung der Fluchtpunkte von Kafkas Verfahren wurde in andere Phasen von Kafkas Schreiben zurückgegangen. In mikrologischer Lektüre zeigten sich markante Ähnlichkeiten zwischen den Textkonstellationen von 1920 und 1910/11/12 sowie 1916/17. Die stets in Literatur mündenden Krisen haben jeweils einen anderen Schwerpunkt. Der *er*-Krise oder Krise des Verfahrens als Methode entspricht 1911/12 die *Du*-Krise oder Krise des Verfahrens als Verirren sowie 1916/17 die *ich*-Krise oder Krise des Verfahrens als Prozess. Die drei Verfahren bilden aufgrund ihrer dialektischen Verwobenheit eine Textur, durch die Kafkas Texte als Versuchsanordnungen hindurchscheinen.

Es konnte gezeigt werden, dass sich Kafkas Texte sowohl um die unmögliche Möglichkeit ungesellschaftlicher Singularität oder Individualität drehen als auch um die ebenfalls unmögliche Möglichkeit eines gesellschaftlichen Ausgleichs zwischen den widerstrebenden Ansprüchen innerhalb jener und einer jeden Singularität. Damit erklärt sich nicht zuletzt, warum jedem entstandenen Text sein Entstehen als unbewältigter Problemzusammenhang eingeschrieben ist und warum sich noch in den unscheinbarsten Fragmenten und Miszellen das Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft zu lesen gibt. In den Streichungen und Verwerfungen, den Umarbeitungen und Neuansätzen manifestiert sich bei Kafka eine Konstellation, in der Literatur und Theorie auf das Engste miteinander verknüpft sind.

Durchgängig von Bedeutung für die Studie war die Frage nach der Rolle, die Kafkas Briefe in seinem Schaffen spielen. Bei der Beantwortung griff die Studie weder auf medientheoretische noch auf psychologische Erklärungsansätze zurück. Vielmehr wird der Brief als ein Text, der schwerpunktmäßig auf ein *Du* gerichtet ist, abgegrenzt von der hauptsächlich auf ein *ich* gerichteten autobiographischen Aufzeichnung und der hauptsächlich auf ein *er* gerichteten Prosa, um alsdann die Bedeutung des Literatur befördernden Entgrenzens der Briefe für Kafkas originär literarisches Schreiben herauszuarbeiten. Die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den verschiedenen Textformen erweist sich bei der theoretischen Erörterung als Ermöglichungsgrund von Literatur am Rande oder bereits jenseits ihrer eigenen Unmöglichkeit.

Aufgrund der Rahmung der Studie war es nicht möglich, einen der unabgeschlossenen Romane Kafkas in den Blick zu nehmen. Das wird in dem geplanten Projekt zum Spätstil Kafkas (Arbeitstitel: „Spätstil Kafkas – Schreib- und Textverfahren in und im Umfeld von Kafkas Romanfragment DAS SCHLOSS“) nachgeholt. Bei dieser auf einen längeren Prosatext zentrierten Arbeit dürfen indes die in dieser Studie besonders gewürdigten Paralipomena nicht aus dem Blick verloren werden. Denn Kafkas Verfahren bedarf, worauf in der Studie mehrmals hingewiesen wurde, einer Perspektive, die sich über das gesamte Schreiben Kafkas erstreckt, was dessen Ränder mit einschließt und die Arbeit an den Manuskripten unabdingbar macht. So lassen sich die Fluchtpunkte von Kafka Verfahren auch als Koordinaten einer zukünftigen Lesearbeit an Kafkas originalen Werken verstehen, wenn diese einmal vollständig von der Historisch-kritischen Franz Kafka-Ausgabe (FKA) erfasst sein werden. Erst mit Kafkas Streichungen, seinen Randbemerkungen, mit den grafischen Eigenarten seines Schreibens wird der eigentümliche Kafka, wird sein Versuch, im Schreiben zum individuellen und literarischen Ausdruck zu gelangen, lesbar.

Das in Arbeit befindliche Projekt zum Spätstil Kafkas wie auch alle zukünftigen Versuche, mit den Determinanten an Kafkas Texten zu arbeiten, sind untrennbar verwoben mit dem von Adorno ausgehenden Projekt, die prekäre Situation des Individuums in der (kapitalistischen) Gesellschaft herauszuarbeiten. Es ist nicht zuletzt die Kafka im Begriff des „Kafkaesken“ zugesprochene Individualität, die sich nur im Rahmen eines dialektischen, durch das déjà vu gezeichneten Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft erklären ließe.

Literaturverzeichnis

1. Kafkas Texte

KAFKA, Franz: AMTLICHE SCHRIFTEN (hrsg. v. Klaus Hermsdorf). Berlin 1984.

KAFKA, Franz: BRIEFE (hrsg. v. Max Brod). Frankfurt am Main 1983.

KAFKA, Franz: BRIEFE AN BROD, in: Malcolm Pasley: Max Brod. Franz Kafka. Eine Freundschaft. Briefwechsel. Frankfurt am Main 1989 (Sigel: BaB).

KAFKA, Franz: BRIEFE AN MILENA (hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller). Frankfurt am Main 1986 (Sigel: BaM).

KAFKA, Franz: BRIEFE AN FELICE (hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born). Frankfurt am Main 1988 (Sigel: BaF).

KAFKA, Franz: HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE SÄMTLICHER HANDSCHRIFTEN, DRUCKE UND TYPOSKRIPTE (hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle). Basel und Frankfurt am Main 1995ff. (Sigel: FKA) Aufschlüsselung der einzelnen Bände im Siglenverzeichnis (s.u.).

KAFKA, Franz: HOCHZEITSVORBEREITUNGEN AUF DEM LANDE und andere Prosa aus dem Nachlass (hrsg. v. Max Brod). Frankfurt am Main 1980.

KAFKA, Franz: SCHRIFTEN TAGEBÜCHER BRIEFE. KRITISCHE AUSGABE (hrsg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert). New York / Frankfurt am Main 1982ff. (Sigel: KKA) Aufschlüsselung der einzelnen Bände im Siglenverzeichnis (s.u.).

PASLEY, Malcolm: MAX BROD. FRANZ KAFKA. EINE FREUNDSCHAFT. Frankfurt am Main 1989 (Sigel: BaB).

2. Literatur zu Kafka

ADORNO, Theodor Wiesengrund: AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA, in: Ders.: Gesammelte Schriften (hrsg. v. Rolf Tiedemann). Bd. 10·1 (Kulturkritik und Gesellschaft I). Darmstadt 1998. S. 254-287 (Sigel: AzK).

ANDERS, Günther: KAFKA PRO UND CONTRA. München 1963.

ANDERSON, Mark M.: KAFKA'S CLOTHES. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle. Midsomer Norton, Bath 1994.

ANDERSON, Mark M.: KAFKA'S UNSIGNED LETTERS: A Reinterpretation of the Correspondance with Milena, in: Modern Language Notes. Volume 98 / No. 3. Baltimore April 1983. S. 384-398.

BAUER-WABNEGG, Walter: ZIRKUS UND ARTISTEN IN FRANZ KAFKAS WERK. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik. Erlangen 1986.

BENJAMIN, Walter: FRANZ KAFKA. ZUR ZEHNTEN WIEDERKEHR SEINES TODESTAGES, in: Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Benjamin über Kafka. Frankfurt am Main 1981.

BINDER, Hartmut (Hrsg.): KAFKA-HANDBUCH. Bd. 1 (Der Mensch und seine Zeit). Stuttgart 1979 (Sigel: Kafka-Hb1).

BINDER, Hartmut: KAFKA. DER SCHAFFENSPROZESS. Frankfurt am Main 1983.

BINDER, Hartmut: KAFKA IN NEUER SICHT. Stuttgart 1976.

BLANCHOT, Maurice: VON KAFKA ZU KAFKA (übersetzt von Elsbeth Dangel). Frankfurt am Main 1993.

BORN, Jürgen: KAFKAS BIBLIOTHEK. Frankfurt am Main 1990.

BROD, Max: ÜBER FRANZ KAFKA. Frankfurt am Main 1974.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: KAFKA. FÜR EINE KLEINE LITERATUR (übersetzt von Burkhart Kroeber). Frankfurt am Main 1976.

DERRIDA, Jacques: PRÉJUGÉS. Vor dem Gesetz (übersetzt von Detlev Otto und Axel Witte). Wien 1999.

GRÖZINGER, Karl Erich: KAFKA UND DIE KABBALA. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka. Frankfurt am Main 1994.

GUNTERMANN, Georg: VOM FREMDWERDEN DER DINGE BEIM SCHREIBEN. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors. Tübingen 1991.

HAMACHER, Werner: DIE GESTE IM NAMEN. Benjamins Kafka-Lektüre, in: Ders.: Entferntes Verstehen. Frankfurt am Main 1998. S. 280-324.

HIEBEL, Hans H.: FRANZ KAFKA: FORM UND BEDEUTUNG. Würzburg 1999.

KITTLER, Wolf: SCHREIBMASCHINEN, SPRECHMASCHINEN. Effekte technischer Medien im Werk Kafkas, in: Wolf Kittler / Gerhard Neumann: Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg im Breisgau 1990. S. 75-164.

KITTLER, Wolf / NEUMANN, Gerhard: KAFKAS „DRUCKE ZU LEBZEITEN". Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, in: Wolf Kittler / Gerhard Neumann: Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg im Breisgau 1990. S. 30-74.

KLEINWORT, Malte: KAFKA IN BABELS RUINEN – Zwei biblische Motive und zwei Schreibtendenzen in Kafkas Texten, in: Ulrich Wergin (Hrsg.): Literatur und Theologie. Würzburg 2004.

LEHMANN, Hans Thies: DER BUCHSTÄBLICHE KÖRPER. ZUR SELBSTINSZENIERUNG DER LITERATUR BEI FRANZ KAFKA, in: Gerhard Kurz (Hrsg.): Der junge Kafka. Frankfurt am Main 1984. S. 213-241.

LOEWENSEN, Erwin: KAFKA-VORTRAG ‚VOR DEM GESETZ', in: Manfred Voigts (Hrsg.): Franz Kafka „Vor dem Gesetz". Aufsätze und Materialien. Würzburg 1994.

MEISEL, Gerhard: TÜREN. ZU TEXTEN VON FRANZ KAFKA, in: Manfred Voigts (Hrsg.): Franz Kafka „Vor dem Gesetz". Aufsätze und Materialien. Würzburg 1994. S. 45-79.

MENKE, Bettine: PROSOPOPOIIA. Stimme und Text bei Brentano, Kleist und Kafka. München 2000.

NEUMANN, Gerhard: DER VERSCHLEPPTE PROZESS. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol, in: Poetica 14 (1982). S. 92-112.

NEUMANN, Gerhard: UMKEHRUNG UND ABLENKUNG: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox", in: DVjs Band 42. 1968. S. 702-744.

NEKULA, Marek: FRANZ KAFKAS SPRACHEN: „... in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes ...". Tübingen 2003.

PASLEY, Malcolm: „DIE SCHRIFT IST UNVERÄNDERLICH ..." Essays zu Kafka. Frankfurt am Main 1995.

RAMM, Klaus: REDUKTION ALS ERZÄHLPRINZIP BEI KAFKA. Frankfurt am Main 1971.

REUSS, Roland: ~~LESEN, WAS GESTRICHEN WURDE~~ Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe, in: Einleitung zur FKA. Basel und Frankfurt am Main 1997. S. 9-24.

REUSS, Roland: ZUR KRITISCHEN EDITION VON „BESCHREIBUNG EINES KAMPFES" UND „GEGEN ZWÖLF UHR", in: Franz Kafka-Hefte 2 (Beigabe zur FKA BeK / GzU). Basel und Frankfurt am Main 1999. S. 3-8 (Sigel: FKH2).

REUSS, Roland: ZUR KRITISCHEN EDITION DER BEIDEN OXFORDER QUARTHEFTE, in: Franz Kafka-Hefte 3 (Beigabe zur FKA 4°Ox1 / 4°Ox2). Frankfurt am Main und Basel 2001. S. 3-18 (Sigel: FKH3).

ROHDE, Bertram: „UND BLÄTTERTE EIN WENIG IN DER BIBEL" – Studien zu Franz Kafkas Bibellektüren und den Auswirkungen auf sein Werk. Würzburg 2002.

SCHESTAG, Thomas: DACH. Zu Kafkas Theorie der Erziehung, in: Einfache Lösungen. Beiträge zur beginnenden Unvorstellbarkeit von Problemen der Gesellschaft (hrsg. von Bernd Ternes u.a.). Würzburg 2000. S. 108-155.

SCHILLEMEIT, Jost: MITTEILUNGEN UND NICHT-MITTEILBARES. Zur Chronologie der „Briefe an Milena" und zu Kafkas „Schreiben" im Jahr 1920, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902-1940. Tübingen 1988. S. 253-303

SCHULLER, Marianne: DIE BOTSCHAFT DES BOTEN. Zu Kafka, in: Tholen, Christoph et al. (Hg.): Übersetzung Übertragung Überlieferung. Sprache und Episteme (in) der Psychoanalyse. Bielefeld 2001.

SCHULLER, Marianne: GESANG VOM TIERLEBEN. Kafkas Erzählung „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse", in: Dies. und Strowick, Elisabeth (Hrsg.): Singularitäten. Literatur Wissenschaft Verantwortung. Freiburg i. B. 2001. S. 209-218.

SCHÜTTERLE, Annette: FRANZ KAFKAS OKTAVHEFTE. Ein Schreibprozeß als „System des Teilbaues". Freiburg im Breisgau 2002.

WAGENBACH, Klaus: FRANZ KAFKA (mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten). Hamburg 1989.

WAGENBACH, Klaus: FRANZ KAFKA. Bilder aus seinem Leben. Nördlingen 1994.

WALSER, Martin: BESCHREIBUNG EINER FORM. Frankfurt am Main 1992.

3. Sonstige Literatur

ABRAHAM, Nicolas / TOROK, Maria: KRYPTONYMIE. Das Verbarium des Wolfsmannes (übersetzt von Werner Hamacher). Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979.

ADORNO, Theodor Wiesengrund: MINIMA MORALIA, in: Ders.: Gesammelte Schriften (hrsg. v. von Rolf Tiedemann). Bd. 4. Darmstadt 1998.

ADORNO, Theodor Wiesengrund: ÄSTHETISCHE THEORIE, in: Ders.: Gesammelte Schriften (hrsg. v. Rolf Tiedemann). Bd. 7. Darmstadt 1998.

BUBER-NEUMANN, Margarethe: KAFKAS FREUNDIN MILENA. München 1963.

CIBULA, Václav: PRAGER SAGEN (Deutsch von Gustav Just). Berlin 1982.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix: ANTI-ÖDIPUS. Frankfurt am Main 1997.

DER PRAGER GOLEM. JÜDISCHE ERZÄHLUNGEN AUS DEM GHETTO (ohne Herausgeber). Prag 2000.

FREUD, Sigmund: DAS UNHEIMLICHE, in: Ders.: Studienausgabe (hrsg. v. Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey). Bd. IV (Psychologische Schriften). Frankfurt am Main 1975. S. 241-274.

FRENZEL, Elisabeth: STOFFE DER WELTLITERATUR. Stuttgart 1976.

GRILLPARZER, Franz: EIN ARMER SPIELMANN, in: Ders.: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte (hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher). München 1964. Bd. 3. S. 146-186 (Sigel: SPIELMANN).

GRIMM, Jacob und Wilhelm: DEUTSCHES WÖRTERBUCH VON JACOB UND WILHELM GRIMM. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgaben. München 1991 (Sigel: Grimm).

HAMSUN, Knut: SEGEN DER ERDE (übersetzt von Pauline Klaiber-Gottschau). München 1934.

HEIDEGGER, Martin: SEIN UND ZEIT. Tübingen 1993.

KUČERA, Jaroslav: MINDERHEIT IM NATIONALSTAAT. Die Sprachenfrage in den tschechisch-deutschen Beziehungen 1918–1938. München 1999.

MICHEL EUROPA OST 1996/97. München 1997.

NIETZSCHE, Friedrich: ALSO SPRACH ZARATHUSTRA, in: Ders.: Kritische Studienausgabe (hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Bd. 4. München 1999.

POE, Edgar Allan: THE RAVEN, in: Edgar Allan Poe. Gesammelte Werke in 5 Bänden. Zürich 1999. Band 5. S. 136-147.

RILKE, Rainer Maria: ARCHAÏSCHER TORSO APOLLS / SCHWARZE KATZE, in: Ders.: Sämtliche Werke (besorgt von Ernst Zinn). Frankfurt am Main 1976. Band 2. S. 557 / 595.

STEYER, Christine (Hrsg.): AUSTRIA NETTO KATALOG. Wien 1997.

WERGIN, Ulrich: DIE WAHRHEIT DES GEMACHTEN, Zum poetologischen Aspekt von Heideggers Hölderlin-Deutung, in: Wolfgang Wirth / Jörn Wegner (Hrsg.): Literarische Transrationalität: für Gunter Martens. Würzburg 2003. S. 99-121.

ŽIŽEK, Slavoj: LIEBE DEIN SYMPTOM WIE DICH SELBST. Berlin 1991.

Siglenverzeichnis

AzK [Seite]	ADORNO, Theodor Wiesengrund: AUFZEICHNUNGEN ZU KAFKA, in: Ders.: Gesammelte Schriften (hrsg. v. Rolf Tiedemann). Bd. 10·1 (Kulturkritik und Gesellschaft I). Darmstadt 1998. S. 254-287.
BaB [Seite]	KAFKA, Franz: BRIEFE AN BROD, in: Malcolm Pasley: Max Brod. Franz Kafka. Eine Freundschaft. Briefwechsel. Frankfurt am Main 1989.
BaM [Seite]	KAFKA, Franz: BRIEFE AN MILENA (hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller). Frankfurt am Main 1986.
BaF [Seite]	KAFKA, Franz: BRIEFE AN FELICE (hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born). Frankfurt am Main 1988.
BeK [Seite]	KAFKA, Franz: BESCHREIBUNG EINES KAMPFES (hrsg. v. Roland Reuss und Peter Staengle im Rahmen der FKA). Basel und Frankfurt am Main 2001.
DER VERSCHOLLENE [Seite]	KAFKA, Franz: DER VERSCHOLLENE (hrsg. v. Jost Schillemeit im Rahmen der KKA). Bd. I (Text). Frankfurt am Main 1983.
DzL (App.) [Seite]	KAFKA, Franz: DRUCKE ZU LEBZEITEN (hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann im Rahmen der KKA). Bd. I (Text) und Bd. II (Apparat). Frankfurt am Main 1994.
FKA DER PROCESS [Hefttitel] [Seite]	KAFKA, Franz: Der Process (hrsg. v. Roland land Reuß und Peter Staengle im Rahmen der FKA). Basel und Frankfurt am Main 1997.
FKH2 [Seite]	REUSS, Roland: ZUR KRITISCHEN EDITION VON „BESCHREIBUNG EINES KAMPFES“ UND „GEGEN ZWÖLF UHR“, in: Franz Kafka-Hefte 2 (Beigabe zur FKA BeK / GzU). Basel und Frankfurt am Main 1999. S. 3-8.

FKH3 [Seite] REUSS, Roland: ZUR KRITISCHEN EDITION DER BEIDEN OXFORDER QUARTHEFTE, in: Franz Kafka-Hefte 3 (Beigabe zur FKA 4°Ox1 / 4°Ox2). Basel und Frankfurt am Main 2001. S. 3-18.

Grimm [Band]/[Spalte] GRIMM, Jacob und Wilhelm: DEUTSCHES WÖRTERBUCH VON JACOB UND WILHELM GRIMM. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgaben. München 1991.

GzU [Seite] KAFKA, Franz: GEGEN ZWÖLF UHR [...] (hrsg. v. Roland Reuss und Peter Staengle im Rahmen der FKA). Basel und Frankfurt am Main 2001.

Kafka-Hb1 [Seite] BINDER, Hartmut (Hrsg.): KAFKA-HANDBUCH. Bd. 1 (Der Mensch und seine Zeit). Stuttgart 1979.

NSF I (App.) [Seite] KAFKA, Franz: NACHGELASSENE SCHRIFTEN UND FRAGMENTE I (hrsg. v. Malcolm Pasley im Rahmen der KKA). Frankfurt am Main 1993.

NSF II (App.) [Seite] KAFKA, Franz: NACHGELASSENE SCHRIFTEN UND FRAGMENTE II (hrsg. v. Jost Schillemeit im Rahmen der KKA). Frankfurt am Main 1992.

4°Ox1 / 4°Ox2 [Seite] KAFKA, Franz: OXFORDER QUARTHEFTE 1 & 2 (hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle im Rahmen der FKA). Basel und Frankfurt am Main 2001.

SCHLOSS (App.) [Seite] KAFKA, Franz: DAS SCHLOSS (hrsg. v. Malcolm Pasley im Rahmen der KKA). Bd. I (Text) und Bd. II (Apparat). Frankfurt am Main 1982.

Tb (App.) [Seite] KAFKA, Franz: TAGEBÜCHER (hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley im Rahmen der KKA). Bd. I (Text) und Bd. II (Apparat). Frankfurt am Main 1990.

Faksimileverzeichnis

1. Faksimiles aus 4°OX1 und 4°OX2

Abb.	4°OX1	4°OX2	Folio No.	Bemerkung	Kapitel
1	45		11r	„ich selbst ich der ~~ich~~“	3.1
2		32	8v	Zeichnung mit Messer im Wappen	3.2
3		19	5r	„Der kleine Ruinenbewohner.“ als Überschrift	3.1, 3.2 und 4.1

Die Originale der aus 4°OX1 stammenden Faksimiles befinden sich, mit der jeweiligen Folionummer versehen, unter der Signatur „MS. Kafka 1“ in der Bodleian Library, Oxford. Die Originale der aus 4°OX2 stammenden Faksimiles sind, mit der jeweiligen Folionummer versehen, unter der Signatur „MS. Kafka 2“ ebenfalls in der Bodleian Library, Oxford, zu finden. In der Studie sind die Faksimiles zwischen den Seiten 128 und 129 in der Buchmitte wiedergegeben.

2. Faksimiles aus Kafkas Briefen an Milena Jesenská

Abb.	Brief vom	BaM	Bemerkungen	Kapitel
4	29. Juli	158	Unterschrift des zweiten Briefes: „~~Franz~~ falsch, ~~F~~ falsch, ~~Dein~~ falsch“	5.2und 5.2_{Rand}
5	24. Juli	144f.	Am Ende der letzten Seite (Schrift von unten nach oben): „Es ist da ein grosser Briefmarkensammler...“	5.2_{Rand}
6	26. Juli	145f.	Erste Seite des Doppelblattes im ersten Brief vom 26. Juli; in übergroßer Schrift: „So schwätze ich nur...“	5.2_{Rand} und $5.2_{Schluss}$
7	26. Juli	146f.	Zweite Seite des Doppelblattes im ersten Brief vom 26. Juli; in übergroßer Schrift: „So schwätze ich nur...“	5.2_{Rand} und $5.2_{Schluss}$
8	26. Juli	148	Am Rand der letzten Seite vom ersten Brief: „Gut, dass Du die Marken willst...“	5.2_{Rand}

9	30. Juli	159	Am Rand der ersten Briefseite: „~~Nein der Mann ist ein Sonderling~~“	5.2_{Rand}, 5.2_{Schluss} und 5.2
10	4. Aug.	181	Am Rand der ersten Seite: „Der Markensammler ist entzückt,...“	5.2_{Rand}
11	6. Aug.	187	Am Rand der ersten Seite: „Die 6 Legionärsmarken sind beigeschlossen...“	5.2_{Rand}
12	7. Aug.	193	Auf der vorletzten Seite: „Ich habe doch diese Bitte rot-blau unterstrichen...“	5.2_{Rand} und 5.3
13	8./9. Aug.	195	Am Rand der ersten Seite: „Dank für die Marken...“	5.2_{Rand}
14	10. Aug.	204	Am Rand der ersten Seite: „Der Mann ist glücklich...“	5.2_{Rand}
15	11. Aug.	210	Auf der dritten Seite später eingefügt: „Und bei jeder Art hat er einen neuen Grund zur Freude...“	5.2_{Rand}
16	28. Juli	152	Am Rand der ersten Seite: „Auf diesen Briefen war das Trotzdem wirklich nötig...“	5.2_{Schluss} und 5.3
17	28. Juli	154	Auf der letzten Seite: „Die Zeichnung ist etwa so: [Zeichnung, M.K.] ein schweres Bilderrätsel“	5.2_{Schluss}
18	13. Aug.	216f.	Kleine Skizze wie im Brief vom 28. Juli; eine ansonsten leere Hälfte des letzten Bogens des Briefes vom 13. 8.	5.2_{Schluss}
19	24./25. Okt.	271	eine von der Strafkolonie inspirierte Zeichnung	5.3 und 6.1
20	24./25. Okt.	–	Rückseite der vorangegangenen Zeichnung	6.1

Die Briefe von Franz Kafka an Milena Jesenská befinden sich unter der Gruppensignatur „D: Kafka“ in der Handschriftenabteilung des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Die Faksimiles sind in der Buchmitte zwischen den Seiten 128 und 129 wiedergegeben.