

## Neues vom Impresario Digressionen zu einer ‚rätselhaften Freundschaft‘

Benno Wagner

1. Der hier publizierte Briefwechsel gibt nicht allein Einblick in die Biographie Max Brods und in die Theaterverhältnisse in der jungen Tschechoslowakischen Republik. Er erinnert auch an eine „Freundschaft, die nicht zu den kleinsten Rätseln in Kafkas Leben gehören dürfte“. Dieses Verdikt fällt Walter Benjamin am Ende einer Rezension der Kafka-Biographie Max Brods, in der er mit Befremden den „auffallenden Mangel an Takt“ und die vollkommene Verständnislosigkeit konstatierte hatte, mit der sich Brod hier seinem Gegenstand – dem Leben und Werk Franz Kafkas – nähert (vgl. BENJAMIN 1991a: 529; 527f.). Nun mag Brods begrenzter Zugang zu dem literarischen Erbe, dessen Erhaltung die Nachwelt ihm verdankt, späteren Editoren dieses Erbes einige Probleme und seinen Kommentatoren manches Ärgernis bereitet haben – über den Stellenwert der Freundschaft zwischen den beiden Schriftstellern sagen die zweifellos zutreffenden Beobachtungen Benjamins jedoch nicht viel aus. Denn Freundschaft ist – und diese Feststellung steht natürlich auch in krassem Kontrast zu den bekannten Ausführungen Brods –, Freundschaft ist keine Frage von gelingender Kommunikation oder gar von ‚Verständnis‘. „Wer unser Freund wird, das kann man nicht bestimmen, das fällt uns zu wie ein Los. [...] der Freund ist nichts, was man verstandesmäßig wählen kann, sondern er wird uns gegeben, unsere Wahl fällt durch unbewusste Motive“, hätten Benjamin und Brod bei einem zeitgenössischen Autor nachlesen können, dessen Bedeutung für Kafkas Spätwerk noch weitgehend im Verborgenen liegt.<sup>1</sup>

Welcher Art mögen Kafkas ‚Motive‘ für die Freundschaft mit Brod gewesen sein? Das Los will es, dass eine Spur zur Beantwortung dieser Frage von den hier vorliegenden Briefen ihren Ausgang nimmt. Bekanntlich geht die literatur- und kulturgeschichtliche Wirkung Max Brods weit über seine Rolle als Nachlassverwalter Franz Kafkas hinaus. Brod, der bis 1918 eine Vielzahl anderer Prager Autoren entdeckt und unterstützt hatte, stellte sich in der Tschechoslowakischen Republik mit großer Energie in den Dienst der Vermittlung und Übersetzung zwischen den kulturellen Leistungen der tschechischen, der deutschen und der jüdischen Bevölkerungsgruppe (DOLEŽAL 2004: 128ff.). Der Briefwechsel mit dem Stadttheater in Aussig vermittelt einiges von dem Schwung, mit dem er seine Rolle als frischgebackener Theaterrezensent des *Prager Tagblattes* ausfüllte. Er zeigt auch, dass er diesen Schwung und dieses neue Gewicht nicht ausschließlich in die Arbeit anderer investierte. Wenige

<sup>1</sup> So Hans Blüher (1917: 206; 211) in seinen *Anecdota Inversa*. Zu Kafkas Blüher-Lektüre vgl. vorläufig Wagner (2000: 281ff.) sowie Wagner (1999).

Monate nach dem Tode seines Freundes, für dessen öffentliche Wahrnehmung er ja nicht erst als Testamentsverweigerer und Nachlassverwalter (näheres unten), sondern von den ersten Schreibversuchen an gekämpft hatte, sehen wir ihn hier ausnahmsweise einmal als umtriebigen Impresario in eigener Sache am Werk. Dabei ist seinem Bestreben, der Berliner Geliebten, der Schauspielerin Emmy Salveter, zu einem Engagement an einer Bühne in der Tschechoslowakei zu verhelfen, offenbar mehr Erfolg beschieden als dem Versuch, seine Komödie über den Widerstreit zwischen dem Sittengesetz der Ehe und dem Naturgesetz des Begehrens (*Prozeß Bunterbart*) auf den Aussieger Spielplan zu bringen.

Nun gibt es zu diesem ernsthaften Schriftwechsel aus dem Herbst 1924 ein tragikomisches Vor- und Gegenspiel. Kafka, der im September 1923 – zunächst vorläufig – nach Berlin gereist war und dort Mitte November mit Dora Diamant, seiner letzten Lebensgefährtin, einen gemeinsamen Hausstand begründet hatte, tritt hier zunächst als Vermittler und Berater Brods in Angelegenheiten seiner Lebensführung auf den Plan. Ende November stellt er die Vitalität des Freundes, der 1921 beschlossen hatte, sich nunmehr ausschließlich von der Schriftstellerei und Publizistik zu ernähren – „die letzten Tage habe ich mich viel mit Dir beschäftigt, die Mutter hat mir die Besprechungen aus dem Abendblatt geschickt, was für schöne frische lebendige Dinge, immerfort im Sattel“ – zunächst seinem eigenen, wie seit je zwischen Krankheit und Gesundheit lavierenden Zustand gegenüber: „Krank war ich nicht, es flackert eben nur das Lämpchen ein wenig, sonst ist es bis jetzt nicht schlimm.“ Dieser Zustand dient Kafka dann als Rechtfertigung für sein Fernbleiben von einer Theateraufführung, an der Emmy Salveter offenbar beteiligt war: „Es hat mich allerdings verhindert zu E's Teater zu gehn, auch D. war unglücklicherweise an dem Tag nicht ganz wohl. Aber vielleicht wird das Stück Weihnachten wiederholt.“ – Wenn freilich die Berliner Sache des Freundes in diesem Falle nicht praktisch unterstützt werden konnte, so erhält dessen Lebensführung schließlich immerhin Kafkas schriftstellerischen Segen: „Übrigens habe ich das Gefühl, daß Du jetzt – von unvermeidlichen Störungen Deines komplizierten und durch seine Heldenhaftigkeit doch einfachen Lebens abgesehen – frei und sicher lebst, wie kaum jemals früher, auch die Aufsätze beweisen es“ (B, 466; 25.11.1923). Auch Mitte Dezember ist Kafka sichtlich bemüht, dem Freund in seiner schwierigen Lage – die Geliebte wird von Eifersucht auf Brods Frau Elsa gequält, misstraut den Beteuerungen des Liebhabers, nur die Pflicht hielt ihn noch in seiner Ehe und fordert regelmäßige Zusammenkünfte in Berlin – als unerschütterlicher Beobachter zur Seite zu stehen, wobei am Ende der Übergang zu praktischer, tatkräftiger Hilfe erneut als prekäre Schwelle erscheint:

Die Geldsorgen verstehe ich jetzt sehr gut, nur verstehe ich jetzt nach dem Miterleben und Mißverstehen der Novemberkrise, die Du damals so viel besser deutetest als ich, nicht, warum

Du Dich von der Dezemberkrise als solcher (Eifersucht, Telefonschwierigkeiten u.s.w.) so sehr fortreißen ließest, als wäre sie im Wesen etwas anderes als die Krise im November, die durch Euer Beisammensein sich derart schön löste, daß es ein Präjudiz für alle Zeiten gab. Jedenfalls aber, wenn Du irgendeinen Auftrag hast und die Gefahr einer Dummheit meinerseits nicht zu sehr befürchtest, vergiß mich nicht (B, 468; 17.12.1923).

An dieser Stelle kommt die Rede dann auch erstmals auf den zweiten, schriftstellerischen Einsatz des Aussieger Briefwechsels:

Was bedeutet die Bemerkung über Dein Stück? Ist es schon aufgeführt worden? Ich lese (wegen der Teuerung) keine Zeitung, [...]. Übrigens: mit Viertel oder Blei kannst Du wegen Deines Stückes in keine Beziehung treten? es sind doch fast Freunde. (B, 468; 17.12.1923)

Bei dem erwähnten Stück handelt es sich um den *Prozeß Bunterbart*, dessen Platzierung in einem Theaterplan sich hier offenbar noch als problematisch erwies. Immerhin erlebte das Stück wenig später, am 10. Januar 1924, seine Uraufführung in Königsberg, und zwar unter den Augen des Verfassers, dem Kafka kurz darauf in Klammern nach Prag schrieb:

(wie ist Königsberg ausgefallen? Daß man gegen Bunterbart ablehnend ist, den ich nun schon endlich lesen möchte, muß noch nichts Schlimmes sein, bei Klarissa war es doch anfänglich auch so, freilich, Kl. hätte dem zweiten Stück den Weg machen sollen).

Außerhalb der Klammern sehen wir Kafka, mit den nun schon bekannten Vorbehalten, als Impresario des „Fl. Salveter“ bei der Arbeit:

Natürlich werde ich bei E. in der Grenze meiner Kräfte und Geschicklichkeit alles zu machen versuchen, wenn auch die Gegnerschaft der alten offenbar ebenso launischen wie hartköpfigen Dame, der es auch an Sinn für Intrigen nicht zu fehlen scheint, immerhin etwas bedeutet. Mir kommt zuhülfe und schadet mir allerdings auch etwas, daß ich mich eigentlich freue E. und ihre Sache auf dem Gebiet der Schauspielerei zu haben, das mir nicht so ganz unzugänglich ist, wie die Kehlkopf-Brust-Zungen- und Stirngeheimnisse, aber mein Wort verliert dadurch an Wert, wenn es sonst irgendwelchen gehabt haben sollte. Das Haupthindernis ist aber meine Gesundheit, heute war z.B. ein telephonisches Gespräch mit E. vereinbart, ich kann aber nicht gut in das kalte Zimmer hinübergehn, denn ich habe 37.7 und liege im Bett. [...] Ferner habe ich den Plan, E. vielleicht mit der Recitatorin Midia Pinez, von der ich Dir einmal erzählte, zusammenzubringen. Sie kommt für ein paar Tage nach Berlin, wird im Graphischen Kabinett Neumann einen Vortrag haben [...] (B, 471f.; Mitte Januar 1924).

Soweit Kafkas Versuche, seine für Brod potentiell doppelt wertvolle Anwesenheit in Berlin zu nutzen, den Freund bei der Bewältigung seines „komplizierten Lebens“ zu unterstützen. Doch was waren diese Komplikationen gegen diejenigen, mit denen Kafka immerfort selbst zu kämpfen hatte? Noch im gleichen Brief hält er der Anregung des Freundes, angesichts der schwierigen Lebensbedingungen im inflationsgeplagten Berlin eine Rückkehr in „das warme satte Böhmen“ zu erwägen, die folgenden Erwägungen entgegen:

Du hast recht, [...] aber es geht doch nicht gut, ein wenig ist man doch festgerannt. Schelesen ist ausgeschlossen, Schelesen ist Prag, außerdem hatte ich Wärme und Satttheit 40 Jahre und das Ergebnis ist nicht für weitere Versuche verlockend. Schelesen wäre auch mir und Wahrscheinlich auch uns zu klein, auch habe ich mich an das ‚Lernen‘ nicht etwa gewöhnt, abgesehen davon daß

es gar kein Lernen ist, sondern nur eine formale Freude ohne Untergrund, aber einen Mann, der etwas von den Dingen versteht, in der Nähe zu haben, würde mir eine gewisse Aufmunterung bedeuten, es würde sich mir wahrscheinlich mehr um den Mann als um die Dinge handeln. Jedenfalls wäre das in Scheleschen nicht möglich, aber vielleicht wirklich – das fiel mir bei Deiner Bemerkung ein – in irgendeiner böhmischen oder mährischen Landstadt, ich werde darüber nachdenken. Wäre das Wesen nur nicht so hinfällig, man könnte ja die Erscheinung fast aufzeichnen: links stützt ihm etwa D.; rechts etwa jener Mann; den Nacken könnte ihm z.B. irgendein Gekritzel steifen; wenn jetzt nur noch der Boden unter ihm gefestigt wäre, der Abgrund vor ihm zugeschüttet, die Geier um seinen Kopf verjagt, der Sturm über ihm besänftigt, wenn das alles geschehen würde, nun, dann ginge es ja ein wenig (B, 472f., Mitte Januar 1924).

In dieser Passage wird der ‚existentielle‘ Abgrund deutlich, über den hinweg die beiden Freunde miteinander korrespondieren, jener Abgrund, mit dem Brod nach Kafkas Tod naturgemäß und zum Befremden Benjamins nichts mehr zu schaffen hat. Bezeichnen für Brod Kunst und Lebensführung zwei durchaus verschiedene Bereiche, die freilich gerade deshalb immer wieder produktiv miteinander gekoppelt werden können – die Klarissa-Komödien dienen als ethisch-ästhetisches Rechtfertigungssystem für die Lebensführung, während umgekehrt der Posten beim *Prager Tagblatt* den Komödien auf die Beine bzw. Bühne verhelfen kann –, so erscheinen diese beiden Bereiche bei Kafka nur als brüchige Oberfläche ein und derselben ‚existentiellen‘ Situation, beginnen die Probleme bei Kafka erst dort, wo sie bei Brod gerade erfolgreich gelöst wären. Der Installierung des imaginierten Dispositivs eines ländlichen Lebens in Böhmen – mit Nahrung und Wärme, der Regelung des sexuellen Begehrens wie der Erfüllung der familialen Norm („Frau“), dem verlässlichen Zugang zur kulturellen Tradition (der „Mann“ verweist an dieser Stelle biographisch auf Georg Langer, dessen Hebräischkurs die beiden Freunde im Herbst 1921 besucht hatten), sowie schließlich der Möglichkeit, jenseits der Normen und Bedingungen etwa des Kulturbetriebs oder der Verwaltung zu schreiben („Gekritzel“) – steht hier nicht etwa die Scham des Briefschreibers über eine so radikal parasitäre Existenz im Wege, sondern vielmehr die Bodenlosigkeit und Unversicherbarkeit dieser Existenz selbst. Dennoch, oder gerade deshalb, bezeichnet in Kafkas literarischen Aufzeichnungen neben der „Frau“ auch der „Mann“ einen zentralen Punkt des strategischen Kalküls wie auch des Begehrens. Er bezeichnet zugleich den Punkt, von dem aus man das Rätsel der Freundschaft zwischen Kafka und Brod wenn nicht zu lösen, so doch immerhin adäquat zu beobachten und damit: zu respektieren vermag.

2. Die Beziehung ‚Künstler – Impresario/Gefährte/Vertrauter‘ spielt bekanntlich in Kafkas späten Erzählungen eine tragende Rolle. An den hier in Rede stehenden *Bunterbart*-Briefen wird nun deutlich, dass dieselbe Chiffre auch einen Zugang zur Korrespondenz zwischen Kafka und Brod in jener Periode eröffnet. Schon in der ersten dieser Geschichten, *Erstes Leid*, fungiert die

Bodenlosigkeit der Künstler-Existenz als Vorwurf der Handlung. Der Protagonist, ein Trapezkünstler, weigert sich hier, die Ausübung seiner freischwebenden Kunst auf die Aufführungen und die Übungsstunden zu beschränken und bleibt daher, „so lange er im gleichen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapeze“ (KKAD, 319). Seinem Impresario fällt dabei die Aufgabe zu, die „unvermeidlichen Reisen von Ort zu Ort“ (KKAD, 318) so einzurichten, dass der Artist in seiner eigentümlichen Lebensweise möglichst wenig beeinträchtigt wird. Während einer der vielen gemeinsamen Bahnreisen gesteht der Trapezkünstler – zur größtmöglichen Annäherung an den Zustand der Bodenlosigkeit reist er im Gepäcknetz – nun dem Impresario, dass er in Zukunft ein zweites Trapez für sein Turnen benötige. Während der Impresario, sogleich beflissen sein Einverständnis bekundend, noch über das mögliche Motiv für diesen Wunsch nachsinnt, beginnt der Trapezkünstler zu weinen und wird, in einer Szene homoerotischer Annäherung, vom Impresario getröstet. Erst jetzt gesteht der Künstler dem Impresario sein eigentliches Motiv, dessen Ursprung wiederum nicht professioneller, sondern existentieller Art ist: „Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!“ (KKAD, 320).

Diese kleine Erzählung, in der die stets unterschwellig mitschwingende libidinöse Verbindung zwischen Künstler und Impresario, Protagonist und Gefährte besonders augenfällig wird (übertroffen nur noch im Erzählfragment von der Kaldabahn, das sich in offen homosexuellen Orgien zwischen dem Bahnangestellten und dem Bahninspektor verliert; KKAT, 684ff.), konstituiert zugleich eine Nachbarschaftszone zur Biographie der beiden Prager Freunde, und zwar natürlich wiederum vom bodenlosen Standpunkt des werdenden Schriftstellers Kafka. Die „Stange“ des Trapezkünstlers weist in dieser Lesart zurück auf das Schreibwerkzeug seines Schöpfers, wenn dieser etwa im Mai 1910, am Anfang jenes Tagebuches, das seine Selbsterschaffung als Schriftsteller befördern soll, notiert: „Habe ich nicht einmal die Entschlossenheit, diesen Federhalter, dieses Stück Holz täglich in die Hand zu nehmen“ (KKAT, 16f.). Wenig später, im berühmten ‚Junggesellen‘-Fragment von 1910, heißt es über die ganz dem Schreiben unterstellte Existenzweise des Protagonisten:

[...] er hat nur so viel Boden, als seine Füße brauchen, nur so viel Halt, als seine zwei Hände bedecken, also um so viel weniger als der Trapezkünstler im Varieté, für den sie unten noch ein Fangnetz aufgehängt haben. (KKAT, 118)

Doch vor allem ist es die frühzeitige Verstrickung der schriftstellerischen Entwicklung Kafkas mit seiner Freundschaft zu Max Brod, die in der späten Geschichte vom Trapezkünstler präzise konnotiert ist. Als Teil der poetischen Autobiographie ihres Autors weist sie auf die Serie der drei großen Eisenbahnreisen, auf die sich Kafka zwischen 1909 und 1911 zusammen mit

Max Brod begeben hatte. Während deren letzter hatten Kafka und sein schon damals den Impresario gebender Freund Max Brod beschlossen, einen gemeinsamen Reiseroman unter dem Titel *Richard und Samuel* zu verfassen. Vor diesem Hintergrund ließe sich der Titel *Erstes Leid* zunächst auf den Titel des ersten und einzigen Kapitels dieses Reisebuches, *Erste lange Eisenbahnfahrt*, beziehen. Das tragende, leidgenerierende, die Bodenlosigkeit der Künstlerexistenz noch einmal steigernde Motiv der Geschichte wiederum, die Verdoppelung der Trapeze, weist zurück auf jene erste Reise selbst, nach der Kafka ein zweites Notizheft zu führen begann, um seine Erzählversuche von jenen Selbstbeobachtungen zu trennen, denen sein im des Jahres begonnenes ‚Tagebuch‘ galt.

In Kafkas Figur des Impresarios, darauf kommt es hier an, verbindet sich demnach eine Schriftsteller-Autobiographie mit der Biographie einer Freundschaft im Horizont der zeitgenössischen Situation des modernen Künstlers. Doch handelt es sich bei Kafkas Künstler-Impresario-Spiel keineswegs um die einseitige Bewegung einer Literarisierung gelebter Erfahrung. Vielmehr zeigt ein Blick auf die berühmteste Inszenierung dieses Spiels, die im Frühjahr 1922 entstandene Geschichte *Ein Hungerkünstler*, dass die Transformationsbeziehung zwischen nicht-fiktionalen und fiktionalen Quellen jederzeit umkehrbar ist. Die tragenden Elemente des Briefwechsels sind hier ‚antizipiert‘, bzw. die tragenden Elemente der Geschichte werden dort ‚kopiert‘. So wiederholt Kafkas Absage an das von Brod in Erinnerung gebrachte „warme, satte Böhmen“ lediglich die Begründung für seine Nahrungsabstinenz, die der sterbende Hungerkünstler mit „wie zum Kuß gespitzten Lippen“ (KKAD, 348) seinem letzten Impresario-Stellvertreter, dem Aufseher jener Tiermenagerie, in der sein Leben abseits von der Öffentlichkeit enden soll und wird, ins Ohr flüstert: „weil ich die Speise nicht finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle“ (KKAD, 349). Auch der bodenlose Abgrund, den Kafka im Januar-Brief an Brod sich hatte öffnen lassen, um seiner Absage Nachdruck zu verleihen, wird in der Geschichte aus dem Frühjahr 1922 mindestens als Möglichkeit angedeutet:

[...] die Beine“, heißt es dort über den nach einer Vorstellung vollkommen erschöpften Hungerkünstler, „scharren aber doch den Boden, so, als sei es nicht der wirkliche, den wirklichen suchten sie erst. (KKAD, 340)

Ebenso erweist sich die Vorstellung der stützenden Begleitpersonen – „links stützt ihn etwa D[ora Diamant]; rechts etwa jener Mann“ – als imaginierte Variation des Hungerkünstler-Spielplans, nach dem jene „Dame“, auf die der Protagonist „die ganze, allerdings sehr kleine Last des Körpers“ legt („so hatte sie sich dieses Ehrenamt nicht vorgestellt“), recht bald „von einem längst bereitgestellten Diener abgelöst“ (KKAD, 340) wird. Selbst noch die Durch-

sage der Fieberwerte („ich habe 37.7. und liege im Bett“) finden ihren Ort in diesem Spielplan, in dem nach jeder Hungervorstellung „zwei Ärzte [...] die nötigen Messungen am Hungerkünstler“ (KKAD, 338) vornehmen.

Durch alle diese Aufführungsformen und -orte hindurch bleibt das Verhältnis zwischen Künstler und Impresario/Gefährte äußerst ambivalent. Im Fall des Hungerkünstlers markiert der Abschied vom Impresario, dem „Genossen einer Laufbahn ohnegleichen“ (KKAD, 343), zum einen den Wendepunkt in den Niedergang, zum anderen aber auch die Befreiung der Hungerkunst aus dem begrenzenden Show-Dispositiv mit seinen Wächtern, Ärzten, Damen und Dienern. In den *Forschungen eines Hundes* aus dem Herbst 1922 findet sich die folgende, sehr viel ‚persönlichere‘ Schilderung einer Protagonisten-Gefährten-Beziehung, die zudem durch ihre wiederum unübersehbare (auto)biographische Spur die Verwunderung Benjamins über die Freundschaft zwischen Brod und Kafka zu bestätigen scheint:

Wo sind denn aber meine Artgenossen? [...] Vielleicht ist es mein Nachbar, drei Sprünge weit von mir, wir rufen einander oft zu, er kommt auch zu mir herüber, ich zu ihm nicht. Ist er mein Artgenosse? Ich weiß nicht, ich erkenne zwar nichts dergleichen an ihm, aber möglich ist es. Möglich ist es, aber doch ist nichts unwahrscheinlicher. Wenn er fern ist, kann ich zum Spiel mit Zuhilfenahme aller Phantasie manches mich verdächtig Anheimelnde an ihm herausfinden, steht er dann aber vor mir, sind alle meine Erfindungen zum Lachen. Ein alter Hund, noch etwas kleiner als ich, der ich kaum Mittelgröße habe, braun, kurzhaarig, mit müde hängendem Kopf, mit schlürfenden Schritten, das linke Hinterbein schleppt er überdies infolge einer Krankheit ein wenig nach. So nah wie mit ihm verkehre ich schon seit langem mit niemandem, ich bin froh, daß ich ihn doch noch leidlich ertrage, und wenn er fortgeht, schreie ich ihm die freundlichsten Dinge nach, freilich nicht aus Liebe, sondern zornig auf mich, weil ich ihn, wenn ich ihm nachgehe, doch wieder nur ganz abscheulich finde, wie er sich wegschleicht mit dem nachschleppenden Fuß und dem viel zu niedrigen Hinterteil. Manchmal ist mir, als wollte ich mich selbst verspotten, wenn ich ihn in Gedanken meinen Genossen nenne. Auch in unseren Gesprächen verrät er nichts von irgendeiner Genossenschaft, zwar ist er klug und, für unsere Verhältnisse hier, gebildet genug und ich könnte viel von ihm lernen, aber suche ich Klugheit und Bildung? Wir unterhalten uns gewöhnlich über örtliche Fragen [...]. (KKAN II, 453f.)

Auch im Hunde-Protokoll beginnt das entscheidende Hunger-Experiment erst jenseits von Gesellschaft und Gemeinschaft, in einem entlegenen Gebüsch, und es ruft die Halluzination eines „fremden Hunde[s]“ hervor, der ohne Frage als Idealbesetzung der vakanten bzw. fehlbesetzten Position des Gefährten bzw. „Artgenossen“ zu gelten hat: „Er war mager, hochbeinig, braun, hie und da weiß gefleckt und hatte einen schönen, starken, forschenden Blick“ (KKAN II, 475f.).

Im Winter 1923/1924, also zur Zeit der hier behandelten Korrespondenz, lässt Kafka schließlich die Figuren des Impresarios und des Gefährten zu einer geradezu schicksalhaften Einheit verschmelzen: „Hätte ich doch irgendjemanden, dem ich vertrauen könnte, den ich auf meinen Beobachtungsposten stellen könnte“ (KKAN II, 596f.), klagt der um seinen Bau besorgte Tier-Er-

zähler im gleichnamigen Erzählfragment (*Der Bau*). Doch selbst eine solche ideale Kreuzung aus Gefährten und Impresario, Vertrautem und Sachwalter des Werks, kann der alle Bindungen zerstörenden Paradoxie der Kafka'schen Kunst nicht widerstehen:

Kann ich dem, welchem ich Aug in Aug vertraue, noch ebenso vertrauen, wenn ich ihn nicht sehe und wenn die Moosdecke uns trennt? Es ist verhältnismäßig leicht, jemandem zu vertrauen, wenn man ihn gleichzeitig überwacht oder wenigstens überwachen kann, es ist vielleicht sogar möglich, jemandem aus der Ferne zu vertrauen, aber aus dem Innern des Baues, also einer anderen Welt heraus, jemandem außerhalb völlig zu vertrauen, ich glaube, das ist unmöglich. Aber solche Zweifel sind noch nicht einmal nötig, es genügt ja schon die Überlegung, daß während oder nach meinem Hinabsteigen alle die unzähligen Zufälle des Lebens den Vertrauensmann hindern können, seine Pflicht zu erfüllen, und was für unberechenbare Folgen kann seine kleinste Verhinderung für mich haben. (KKAN II, 597f.)

Diese Reflexionen führen unmittelbar auf jenen anderen Beitrag Walter Benjamins zum Verhältnis zwischen Max Brod und Franz Kafka, in dem er, in der *Literarischen Welt* von 1929, jenen gegen den Vorwurf verteidigte, mit der Herausgabe des Kafkaschen Nachlasses den letzten Willen seines verstorbenen Freundes – die vollständige *Vernichtung* des Nachlasses – missachtet zu haben (BENJAMIN 1991b). Kafkas Bau-Tier bestätigt hier unter umgekehrten Vorzeichen – es geht ja um die *Erhaltung* des Baues – die Überlegung, die Brod und, in diesem Falle auf seiner Seite stehend, auch Benjamin, gegen solche Vorwürfe ins Feld führten: dass sich Kafka nur zu bewusst war, aus „einer anderen Welt heraus“ den Vertrauten nicht mehr kontrollieren zu können, ja dass er dessen Pflichtverletzung als geradezu unvermeidliches Ereignis voraussetzen musste – kurz: dass Kafkas letzter Wille von seinem letzten Auftrag in diesem Falle zu unterscheiden war.

3. Aus diesen Erörterungen lassen sich nun zwei Schlüsse für das eingangs aufgeworfene Freundschafts-Rätsel ziehen. Erstens: Kafkas fiktionale wie nichtfiktionale Texte durchziehendes Künstler-Impresario-Spiel legt nahe, dass sich Benjamin bei der Einschätzung des Verhältnisses zwischen Kafka und Brod gleichsam in der Geschäftsgrundlage irrt. Diese ist jedenfalls kein romantischer Freundschaftsbund, keine Geistesverwandtschaft oder, mit einem der oben zitierten Kafka-Protagonisten, „Artgenossenschaft“, sondern ein komplexes Geflecht aus affektiven Beziehungen und lebenspraktischen Erwägungen. Ein Geflecht zudem, das seine Geschichte oder genauer: seine Geschichten hat und sich daher, nach dem Diktum Nietzsches,<sup>2</sup> einer begrifflichen Klassifikation grundsätzlich entzieht. Zudem kann, wie die Briefe aus dem Winter 1923/24 belegen, ‚Kafka‘ sowohl die Rolle des Künstlers

<sup>2</sup> „[...] alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozess semiotisch zusammenfasst, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur Das, was keine Geschichte hat“ (NIETZSCHE 1988: 317).

als auch die des, wenn auch jämmerlichen, Impresarios besetzen. Gleiches gilt folglich für ‚Brod‘. Wenn Klarissas Geständnis: „In Wahrheit brauche ich beides: die Stille der Ehe und den Liebeswahnsinn draussen“ (s. den obigen Beitrag von Jiří Munzar), als unmittelbare Rechtfertigungsformel für das gleichzeitig mit ihrer Erschaffung sich abspielende Beziehungsdrama ihres Schöpfers (eben jene Doppelbeziehung zu Elsa und Emmy, der Ehefrau und der Geliebten, deren Spuren die hier behandelten Briefe durchziehen), dann erscheint Brod präzise am Punkt des Kafka'schen Künstlers, wie er vom Bau-Tier inszeniert wird: „Das Schönste an meinem Bau ist aber seine Stille [...]“ – „[...] jage [ich] im offenen Wald, fühle [ich] in meinem Körper neue Kräfte, für die im Baue gewissermaßen kein Raum ist [...]“ (KKAN II, 579; 590). Zweitens: Auch diese erste, einen Zugriff à la Benjamin schon distanzierende Schlussfolgerung tritt ihrem Gegenstand gewissermaßen noch zu nahe. Denn wenn man einmal begriffen hat, dass jedenfalls die von Kafka überlieferten Textzeugnisse in ihrer Gesamtheit einen geschlossenen epistemologischen Raum bilden, dann gilt für diesen Raum im Hinblick auf sein empirisches Außen eben jene Regel, die Kafka seiner Felice Bauer gewidmeten Erzählung *Das Urteil* mit auf den Weg gegeben hat:

Im übrigen hat die Geschichte in ihrem Wesen, soweit ich sehen kann, nicht den geringsten Zusammenhang mit Ihnen, außer dass ein darin flüchtig erscheinendes Mädchen Frieda Brandenfeld heißt, also wie ich später merkte, die Anfangsbuchstaben des Namens mit Ihnen gemeinsam hatte (KKAB1, 188).

Damit wäre der Gegenstand unserer Erörterungen schließlich auch jenem voyeuristischen Biographismus entzogen, zu dem die Kafkasche Schreibweise offensichtlich immer wieder inspiriert. Entweder der Bau oder sein Bewohner: das ist nicht bloß eine Frage des Taktes und persönlichen Respekts, sondern auch eine objektive Entscheidung, deren reflektierter Nachvollzug als methodische *Unterscheidung* am Beginn jeder eigentlichen literaturwissenschaftlichen Untersuchung zu stehen hätte.

## Literatur

### Siglen

B = Franz Kafka (1975): *Briefe 1902–1924*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt/Main: S. Fischer.

KKAB1 = Franz Kafka (1999): *Briefe 1900–1912* (= Kritische Kafka-Ausgabe), hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main: S. Fischer.

KKAD = Franz Kafka (1996): *Drucke zu Lebzeiten* (= Kritische Kafka-Ausgabe), hrsg. v. Wolf Kittler/Hans-Gerd Koch/Gerhard Neumann, Frankfurt/Main: S. Fischer.

KKAN II = Franz Kafka (1992): *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (= Kritische Kafka-Ausgabe), hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt/Main: S. Fischer.

KKAT = Franz Kafka (1990): *Tagebücher* (= Kritische Kafka-Ausgabe), hrsg. v. Hans-Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, Frankfurt/Main: S. Fischer.

BENJAMIN, Walter (1991a) [1937]: Max Brod, Franz Kafka. Eine Biographie. (Erinnerungen und Dokumente.) – In: Ders., *Gesammelte Schriften*, 3, hrsg. v. H. Tiedemann-Bartels. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 526–529.

BENJAMIN, Walter, (1991b), Kavaliersmoral. – In: Ders., *Gesammelte Schriften*, IV/1, hrsg. v. T. Rexroth, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 466–468.

BLÜHER, Hans (1917): *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Jena: Eugen Diederichs.

DOLEŽAL, Pavel (2004): *Tomáš G. Masaryk, Max Brod und das „Prager Tagblatt“ (1918–1938). Deutsch-tschechische Annäherung als publizistische Aufgabe*. Frankfurt/Main: Peter Lang.

NIETZSCHE, Friedrich (1988): *Zur Genealogie der Moral* (= Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, 5). Berlin: dtv/de Gruyter.

WAGNER, Benno (1999): Vom Zufall in Versicherung, Mythos und Literatur. Kafka, Buber und Blüher. – In: P. Gendolla, T. Kamphusmann (Hgg.), *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 218–243.

WAGNER, Benno (2000): Der Bewerber und der Prätendent. Zur Selektivität der Idee bei Platon und Kafka. – In: *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 8, 273–309.

## Gespräche mit dem Fremden Sprachkritik als Gesprächskritik bei Franz Kafka

Klaus Schenk

Sprach- und gesprächskritische Äußerungen Kafkas sind aus zahlreichen Tagebuch- und Briefstellen bekannt. Wie sich eine Fremdheit der Sprache aber auch in der Dialogführung und in der Erzählweise seiner Romane umsetzt, soll in folgendem Beitrag untersucht werden. Dabei lässt sich zeigen, dass die Gespräche mit dem Fremden entgleiten in ‚leere Rede‘, die die Sinnggebung des Textes unterläuft.

### 1. Sprachkrise und Kritik des Gesprächs

Wenn Kafkas Schreibweise zeitlich wie konzeptionell von der Sprachkrise um die Jahrhundertwende (vgl. GRIMMINGER 1995) abzusetzen ist, teilen doch gerade seine frühen Texte viel von einer Skepsis an der Sprache, ihrer Zeichenhaftigkeit und ihrer kommunikativen Funktion. Besonders in den beiden *Gesprächen* aus seinem 1904 begonnenen Romanerstling *Beschreibung eines Kampfes*, die Kafka 1909 separat in der von Franz Blei herausgegebenen Zeitschrift *Hyperion* veröffentlichte, werden Topoi der Sprachkrise inszeniert. Es ist vor allem die kommunikative Funktion der Sprache im Gespräch, die den Ausgangspunkt von Kafkas Kritik bildet. Im *Gespräch mit dem Beter* (KKAD: 384–394) wird zunächst eine Dialogsituation heraufbeschworen: „Setzt Euch doch lieber Herr, da könnt Ihr besser fragen, ich bleibe stehen, da kann ich besser antworten“. (KKAD: 388) Letztlich erstickt das Gespräch jedoch an den Monologen des Beters, wobei der *Ich*-Erzähler lediglich gestisch seine „Teilnahme am Gespräch“ (KKAD: 391) anzeigen kann. Umso deutlicher wird in den Ausführungen des Beters, warum ein Gespräch nicht mehr möglich ist. Mit Topoi der Subjektkritik und Sprachskepsis wird die Problematik der Moderne um die Jahrhundertwende in den Monologen reflektiert. So berichtet der Beter von einer Sprache, in der die Leute reden, die für ihn jedoch nur „hinfällige Vorstellungen“ (KKAD: 390) bietet:

Ich habe Erfahrung und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist. Deren Wesen ist so, daß Ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in einer Eile zufällige Namen schüttet. Nur schnell, nur schnell! Aber kaum seid Ihr von ihnen weggelaufen, habt Ihr wieder ihre Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die Ihr den ‚Turm von Babel‘ genannt habt, denn Ihr wußtet nicht oder wolltet nicht wissen, daß es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und Ihr müßt sie nennen ‚Noah, wie er betrunken war‘. (KKAD: 389)

Mit der Metapher einer „Seekrankheit auf festem Lande“ umreißt der *Ich*-Erzähler eine moderne Sprachkrankheit, die „den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen“ macht. Die Sprache ist eine Konvention über „zufällige