

JÖRN RIETSCH

Der Prager Autor Franz Kafka und die frühe Erzählung "Beschreibung eines Kampfes"

Die Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* ist das umfangreichste Zeugnis der literarischen Anfänge Kafkas. Die erste Fassung entstand frühestens 1904, spätestens 1907; das sind die Jahre des juristischen Studiums. Im Winter 1909/1910 entsteht nach mehreren Überarbeitungen eine zweite Fassung.¹ Die Erzählung ist gestrafft, einzelne Abschnitte des Textes der ersten Fassung entfallen vollständig.² Die Erzählung setzt ein mit einem Erzähler-Ich (im weiteren: der Erzähler), an den sich ein Bekannter wendet. Ein Bekannter, den der Erzähler eigentlich nicht kennt. (Der Bekannte: "Wir kennen ja einander nicht /... / auf der Treppe trafen wir einander und erzählten einander ein paar höfliche Worte ..." - A, 10).³ Die komplizierte Beziehung der beiden beginnt mit einer unpassenden Situation: "... wie unpassend es ist, einem der allein sitzt und Schnaps trinkt, von einem liebenden Mädchen zu erzählen." (A, 12) Und eine ungewöhnliche Entscheidung: beide gehen auf den Laurenziberg spazieren bei Nacht und im Winter.

Der Erzähler, der sich fürchtet, in seiner Wohnung "wieder Stunden allein zwischen den bemalten Wänden zu verbringen" (A, 18), wirbt um den Bekannten, der von einem Mädchen geliebt wird, der sich in der Welt bewegen, agieren, leben kann, ohne von Selbstzweifeln gelähmt zu sein ("Er kann eine Dame mit gutem Gespräch mitten durch einen Saal führen ..." - A, 136). Der Erzähler bemüht sich um den Bekannten, um teilzuhaben an dieser Welt der Selbstverständlichkeit. Er wird dadurch abhängig von dem Bekannten, der die Verbindung zur Welt schaffen kann. Entzöge sich der Bekannte oder entfernte sich der Erzähler selbst, er, der Erzähler bliebe ausgeschlossen von der Welt. So ist die Angst des Erzählers, der Bekannte "würde ... mich auch todschlagen wie ein Straßenmörder" (A, 30), nur die ins Extrem ausgemalte Abhängigkeit des Bekannten. Eine Angst, die bezeichnenderweise aufkommt, als der Erzähler sich die "Gleichgültigkeit (des Bekannten - J.R.) gegen meine (des Erzählers - J.R.) demüthigen Worte" (A, 28) eingestehen muß. Dann blitzt eine neue Möglichkeit auf: "Ich mußte mich nicht erstechen lassen, ich mußte nicht weglaufen, ich konnte mich einfach in die Luft werfen." (B, 41) Der Erzähler löst sich aus der Abhängigkeit, indem er gegen die Realität die Welt der

Phantasie setzt. Eine solche Welt entsteht im Abschnitt "Belustigungen", wo jeder Wunsch des Erzählers sofort Ereignis wird, jede Vorstellung sofort Tatsache.⁴ Dieses Verständnis der "Belustigungen" als vollständiger Rückzug des Erzählers in die Welt des Ichs (und die zugrunde liegende Auffassung einer prinzipiellen Einheit der gesamten Erzählung) wird m. E. dadurch gestützt, daß in diese autarke Welt des Ich die Realität - der weiterhin fortlaufende Spaziergang des Erzählers mit dem Bekannten - eindringt als "eine fortwährende leise Störung" (A, 52). "Die ganze Nacht durch hörte ich jemanden neben mir reden." (A, 52) Diese Stimme könnte der Bekannte sein, der sich mit dem Erzähler unterhält, aber auch jener Teil des Erzähler-Ichs, der als Fassade am Gespräch mit dem Bekannten weiterhin teilnimmt. Sind doch die Worte, die in die autarke Welt des Ich eindringen, diejenigen, die der Erzähler im Abschnitt vorher dem Bekannten selbst mitteilte: "Bank am Flußufer", "wolkenhafte Berge", "Züge mit erglänzendem Rauch" (A, 52 und vgl. dazu A, 24). Der Erzähler wollte den Bekannten "nicht einmal durch Weglaufen ... stören" (B, 41); er ist weiterhin bei dem Bekannten, spaziert mit ihm und ist doch eigentlich so in eine autarke Ich-Welt zurückgezogen, daß er damit dem Bekannten eine gewisse Gewalt antut, weil jetzt er es ist, der zurückweist. Die "Belustigungen" beginnen in diesem Sinn: "Schon sprang ich mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit meinem Bekannten auf die Schulter und brachte ihn dadurch, daß ich meine Fäuste in seinen Rücken stieß in einen leichten Trab." (A, 44) Und als der Bekannte im rahmenschließenden Schluß der Erzählung wieder vorkommt, spricht er zum Erzähler: "Bleiben Sie endlich ein wenig stehen ..." (A, 128), was bedeuten könnte: Wenden Sie sich mir wieder zu.

Die Welt des von allem befreiten Ich in den "Belustigungen" droht beständig zu verschwinden, weil die Phantasie sich erschöpft; immer neue Aktionen müssen her, um sie zu erhalten. Und so begegnet der Erzähler einer neuen Figur, dem Dicken. Der erzählt, bevor er untergeht, von seiner Begegnung mit dem Beter. Dabei variiert die Konstellation Dicker/Beter in der Erzählung die Konstellation Bekannter/Erzähler.⁵

Der Dicke hatte sich auf den Beter eingelassen, der sich völlig unnatürlich in der Welt benahm. Aber die Situation des Beters ist "ein schwankendes Unglück und berührt man es, so fällt es auf den Frager." (A, 84) Der Dicke wird angesteckt von dem Zweifel an der eigenen Person und der Welt, seine weitere Entwicklung ist die notwendige zum Untergang.⁶ Es ist eine ebensolche Geschichte vom wachsenden Zweifel, wie sie ihm der Beter von sich selbst erzählt hatte. So wird auch der Bekannte später vom Zweifel gepackt, daß sogar seine Geliebte ihre Schönheit verliert (vgl. A, 130). Aber es ist mehr, es ist "Mädchenschönheit überhaupt" (A, 130), es ist die Welt als solche, die in Zweifel gezogen wird. Ein Zustand, von dem der Erzähler sagt (der schon vorher von diesem Zweifel befallen war): "Ach Gott, ... da ist ja keine Hilfe." (A, 138) - Eine enge Vernetzung dieser vier Figuren zeigt sich in einer derartigen Struktur.

In diesem Kontext scheint mir der Ansatz zur Strukturierung der Erzählung von Walter Sokel sinnvoll, nämlich Erzähler und Bekannten als zwei Aspekte eines Individuums aufzufassen. Das wird m. E. besonders deutlich in der Beschreibung (A, 136): "Wir waren nahe beisammen, trotzdem wir einander gar nicht gerne hatten, aber wir konnten uns nicht weit voneinander entfernen, denn die Wände waren förmlich und fest gezogen." (Wände, die als die Wände des Individuums deutbar sind.) Es ist der Kampf des reinen, in sich abgeschlossenen Ich (Erzähler) mit dem nach außen gewandten Ich, dem Fassaden-Ich (Bekannter). Aber letztlich ist das Individuum ein hoffnungsloses, weder das reine Ich kann existieren noch das Fassaden-Ich, wenn der Zweifel an der Welt und der eigenen Person allgemein geworden ist. Bei der engen Vernetzung der vier Figuren Erzähler/Bekannter/Beter/Dicker und der Annahme, Erzähler und Bekannter seien Variationen eines Individuums, werden alle vier Figuren zu solchen Variationen eines Individuums. Der letztlich ausgetragene Kampf ist die Suche des Individuums nach der Möglichkeit zu leben, nach der Möglichkeit, Hoffnung zu haben. Diese These ist m. E. jedoch nur eine unter mehreren möglichen, keine zwingend vom Text vorgegebene. Gegen sie spricht z. B. die Stelle aus einem Brief an Kafkas Jugendfreund Oskar Pollak - "Du warst, neben vielem anderen, auch etwas wie ein Fenster für mich, durch das ich auf die Gassen sehen konnte."⁷ -, die für die Annahme mehrerer Individuen in der Erzählung sprechen würde. Ich habe in diesem Aufsatz die These Walter Sokels vor allem deshalb favorisiert, weil bei ihrer Annahme m. E. die Strukturen der Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* deutlicher sichtbar werden.⁸

Im weiteren soll untersucht werden, wie sich in der Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* des Prager Autors Franz Kafka das Bild der Stadt Prag niederschlägt. Dabei stellt diese Erzählung insofern etwas Einmaliges dar im Kontext der Prosa Kafkas, als hier Prager Lokalitäten genau benannt werden. Um mich diesem Problemfeld zu nähern, soll die Art und Weise der Beschreibung von Umwelt, der Stadt in dieser Erzählung untersucht werden.

Eine Abendgesellschaft. Menschen verbeugen sich, reichen einander die Hände, man erzählt einander ein paar höfliche Worte, Herren bewegen sich gähnend zum Ort eines vermuteten lebhaften Gesprächs, man küßt der Hausfrau die Hand. Dazu räumliche Details, die wie Regieanweisungen anmuten. Herren gehen "durch den großen Türrahmen ins Vorzimmer" (A, 10), "(d)ie Hausfrau stand mitten im Zimmer" (A, 10), der Bekannte erscheint "an dem Türpfosten eines Nebenzimmers" (B, 11). - Schon mit den ersten Sätzen wird der Eindruck eines kulissenhaften Äußeren erzeugt. Ein Eindruck, der in der weiteren Erzählung immer präsent sein, sich verstärken wird. In dieser Hinsicht hat die ständige Erwähnung der Lichtverhältnisse eine besondere Bedeutung. Erzähler und Bekannter begeben sich auf den Laurenziberg "im Winter und in der Nacht" (B, 13). Der Winter, Symbol der

Kälte wie Schnee und Eis.⁹ Verbunden mit Kälte erscheint die annähernde Dunkelheit (die Nacht), Symbol des Undurchdringlichen, kaum Erhellten, mit Lichtverhältnissen, in denen die Gegenstände unwirklich beleuchtet sind. Eine feindliche Landschaft von Kälte und Unergründlichkeit. Licht hat fast durchweg den Charakter bloßer Beleuchtung, ähnlich Scheinwerfern im Theater: die "bestrahlte Nacht" (A, 128). Immer wieder werden Lampen und Laternen beschrieben. Da ist "schwache(r), das ganze Stiegenhaus erfüllende(r) Lampenschein" (B, 15); die weit entfernte "nächste Laterne" (A, 32); das "Lämpchen, das vor der Holzterrasse tropfend hieng" (B, 87). Immer wieder ist die Beleuchtung ungenügend, Gegenstände scheint man gleichsam nur zu erahnen: "Dann schloß ich die Augen, um das schlechte Licht los zu werden" (B, 93); "In der Beleuchtung dort konnte man ja nicht alles unterscheiden ..." (B, 21); "...die Gegend ... (war) in undeutlichem Lichte" (A, 66). In der "wohl kalte(n) und auch bestrahlte(n) Nacht" (A, 128) ist das Licht selbst kalt, an einer Stelle heißt es dann explizit: "der kühle Schein" (A, 48). Insbesondere der Mond taucht immer wieder auf. "Ich ... gieng jetzt im Mondlicht spazieren." (A, 16) und die "mondbeschiedene Häusermauer" (A, 18) sind exemplarisch. Der Mond verhindert mit seinem Licht die völlige Dunkelheit in der Nacht, aber sein Licht ist immer diffus, die von ihm beschienenen Dinge wirken unwirklich.¹⁰

Eine Wendung wie "der flache Schein der abendlichen Sonne" (A, 66) assoziiert (über die Kette: Schein - flach - beschienene Umwelt) den Gedanken von Flachheit, Ober-Flächlichkeit der Umwelt im Zusammenhang mit dem Licht. Und nicht zufällig endet die Erzählung mit einem Satz, in dem Licht, Schatten (die Umwelt nur noch als Schatten, und der ist zerbrochen) und Kälte verdichtet zusammengebracht sind: "Eine Laterne nahe an der Mauer oben brannte und legte den Schatten der Stämme über Weg und weißen Schnee, während der Schatten des vielfältigen Astwerks umgebogen wie zerbrochen auf dem Abhang lag." (A, 138)

Kaum daß Erzähler und Bekannter die Abendgesellschaft verlassen haben und sich auf der Straße befinden, wird die Kulissenhaftigkeit der Umwelt beschrieben: "Über der leeren, gleichmäßig erhellten Straße stand ein großer Mond in einem leicht bewölkten und dadurch weiter ausgebreiteten Himmel." (A, 14) Die Kulissenhaftigkeit fällt besonders durch den statischen Charakter auf: der Mond STAND in einem Himmel. Und in eben diesem Sinn heißt es später: "der Mond versank schwächlich im Himmel, wie in einem bewegten Gewässer" (A, 50). Hier fällt das Mechanische der Vorgänge auf; der Mond versinkt, das Gewässer ist bewegt, als wäre es durch Ziehen und Schieben in Bewegung. So heißt es später: "Die Flußwellen knarnten ..." (A, 58). Knarrende Wellen erinnern an Kulissen eines Theaters, die Wellen darstellen und bei ihrem Bewegtwerden in der Mechanik knarrende Geräusche auslösen. Der Dicke im Mittelteil fürchtet, der Berg (einer der empörten Dinge) "würde stumm schrecklich kahle Wände mir vorschieben" (A, 62). Kulissenwände in mechanischer Bewegung. Der Dicke "fuhr auf der Spiegelung der Regenwolke

hin. Längliche Wolken zogen ihn und kleine gebückte schoben ..." (A, 66) - hier besonders offensichtlich die Zug-, Schubmechanik, wobei dieses mechanische Bewegtwerden nur ein scheinbares ist. Der Dicke wird vom Fluß (der Fluß der Dinge?) bewegt, die Wolken spiegeln sich nur im Wasser und bewegen sich somit nur scheinbar.

Kulissen: der Erzähler stünde in seiner Wohnung "zwischen bemalten Wänden" (A, 18); "die Landstraße endet zerbröckelnd" (B, 51); "(d)er Mondschaten ... war über den Weg gespannt" (A, 128). Vor einem Hintergrund, wo der Himmel gemalt ist ("der Himmel ... in weißlicher Farbe" - A, 134) und wo der Mond kein Mond ist und besser heißen sollte - "vergessene Papierlaterne in merkwürdiger Farbe" (A, 106) -, da kann kein wirkliches Leben ablaufen, da kann nur Theater gespielt werden.¹¹ Walter Benjamin weist in seinem Aufsatz "Franz Kafka" akzentuiert in diese Richtung: "Kafkas Welt ist ein Welttheater. Ihm steht der Mensch von Haus aus auf der Bühne."¹² Für Benjamin zeichnen sich die Figuren Kafkas insbesondere durch ihr Gefangensein, das Agieren in Gesten aus. "Kafkas Werk ist ein Kodex von Gesten."¹³ Gestenhaftigkeit, wie sie in der *Beschreibung eines Kampfes* zum Gegenstand der Betrachtung des Bekannten wird: "Immer liebte ich ... die Hände dieses Engels, links. Ihre Zartheit ist ohne Grenzen und die Finger, die sich aufspannen, zittern." (A, 40) Hier ist es die versteinerte Geste einer Figur, die selbst Bestandteil der Kulisse "Stadt" ist. Der Bekannte setzt Erlebtes dagegen: "Aber von heute abend an sind mir diese Hände gleichgültig, das kann ich sagen, denn ich küßte Hände." (A, 40) Die Hoffnung auf das Reale gegen die Unwirklichkeit der erstarrten Gesten in der Liebe zu einer Frau¹⁴; eine Hoffnung, die in der Hoffnungslosigkeit endet.

In einer Welt, in der alles Kulisse, alles gespielt ist, ist selbst Theater zu spielen die letzte Zuflucht. Benjamin verweist auf Kafkas *Bericht für eine Akademie*: "... ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund"¹⁵. In der *Beschreibung eines Kampfes* setzt die Theatersituation sehr bald augenfällig ein: "Hie und da lehnte jemand in einem Fenster und betrachtete uns." (A, 16)¹⁶. Das Theaterspielen wird im Wort "Belustigungen" geradezu leitmotivisch für die ganze Erzählung. Zu Beginn des gemeinsamen Spaziergangs von Erzähler und Bekanntem: "Er (der Bekannte - J.R.) machte große Anstalten, zwinkerte jetzt mit seinen Augenlidern, streckte die Arme wagrecht in die Luft, reckte heftig seinen Kopf (hier auch ein interessanter Beleg für das Gestikulieren der Figuren - J.R.) ... und schien mit alledem zeigen zu wollen, er verstehe den Scherz sehr gut zu würdigen, den ich zu seiner Belustigung hier vorführte." (A, 18) Belustigung als letzte, weil einzige, Möglichkeit zu agieren in einer sinnentleerten Welt: "... da wir nicht Zweck noch Wahrheit erreichen wollen, sondern nur Scherz und Unterhaltung." (A, 122) Und so wird der Rückzug in die Belustigungen die letzte Möglichkeit, die eigene Existenz aufrechtzuerhalten; der Abschnitt "Belustigungen" wird eingeleitet: "... laß ihn (den Bekannten - J.R.) reden und vergnüge dich auf deine Weise, dadurch ... schützt du dich am besten" (A, 40) - der Selbstschutz

des Individuums in der Belustigung. Und so sieht auch der Beter im Klavierspiel die Möglichkeit, sich in der (Abend-)Gesellschaft einzurichten ("zur Unterhaltung beitragen" - A, 102). Von besonderer Bedeutung die Verbindung von Spiel und Glücklichein: "... lassen sie jetzt mich spielen, denn ich bin im Begriffe, glücklich zu sein." (A, 100) Das Klavierspiel wird Zeichen für das bloß Gespielte zwischen den Menschen. In diesem Sinn ist es interessant, daß an der Stelle, wo der Erzähler vor der Kirche im Dunkeln hinfällt und gegenüber in der Weinstube die Tür sich öffnet, weil man neugierig sehen will, was passierte, aus der ersten Fassung - "Das Klavierspiel hörte auf ..." (A, 32) - in der zweiten Fassung wird: "Das Klavierspiel wurde schwächer fortgesetzt, nur mit einer Hand, denn der Klavierspieler hatte sich zur Türe gewendet ..." (B, 33 f.) - das Spiel, das die Welt zusammenhält, das die Welt ist, läßt sich nicht einfach von Zwischenfällen unterbrechen, auch wenn diese interessant sind, könnten sie doch zur Unterhaltung beitragen.

In den Spieleindruck gehört auch ein Bild wie dieses: "Vor einem Kaffeehaus ... ließ sich ein Schutzmann über das Pflaster gleiten." (A, 30) Hier wieder das Kulissenhafte: "vor" erweckt den Eindruck eines zweidimensionalen Hintergrundes und die merkwürdige Konstruktion "ließ sich gleiten" wirkt wie eine Regieanweisung. Personen erscheinen wie in Kostümierung: "Oft, wenn ich Kleider mit vielfachen Falten, Rüschen und Behängen sehe, die über schönen Körpern schön sich legen, so denke ich, daß sie ... Staub bekommen, der dick in der Verzierung nicht mehr zu entfernen ist ..." (A, 130) Leben ist nur noch Maskerade, der Mensch täglich maskiert: "Doch sehe ich Mädchen, die wohl schön sind ... und doch täglich in diesem einen natürlichen Maskenanzug erscheinen ..." (A, 132) Hier ist die Maske die Natur des Menschen und die Hoffnung auf Reales in der Liebe zu einem Mädchen ist hier tot, weil selbst sie nur noch Maskerade sind.

In diesem Zusammenhang erscheint auch das in der Erzählung gezeichnete Bild von Prag in einem anderen Licht. Auch wenn im Text nachprüfbar Lokalitäten genannt werden, so ergeben sie doch kein unverwechselbares Bild einer Stadt. Es entsteht ein eigenwillig stilisiertes Prag. Orte werden nur erwähnt ("Als wir in die Ferdinandstraße kamen ..." - A, 16), nebenbei, oder nähere Angaben beschränken sich auf Funktionales (so beim Franzensquai: "Wir kreuzten die Fahrbahn, um zum Flußgeländer zu kommen ..." - B, 25; der Mühlenturm wird wegen seiner Uhr erwähnt: "Er las die Zeit offenbar von der Uhr des Mühlenturms ab." - B, 29), oder die Beschreibungen selbst wirken stilisiert (so heißt es von der Karlsgasse: "Sie war winklig, es gab dort dunkle Hausthore und Weinstuben, die noch offen waren ..." - A, 32; von der Kirche in eben dieser Gasse wird nur bemerkt, daß sie "eine kleine Thüre" - A, 32 - hatte und "eine Stufe, die ich /der Erzähler - J.R./ nicht gesehen hatte" - A, 32). Ein Kaffeehaus wird nicht einmal mehr bezeichnet, sondern ist einfach ein "Kafeehaus mit rechteckigen schwarzen Scheiben" (A, 30).

Die Stadt erscheint wie Kulisse, unwirklich. Der Beter spricht es aus: "... und du Himmel und du Ringplatz bist niemals wirklich gewesen." (A, 106) Und so wirken "Ringplatz mit Rathhaus, Mariensäule und Kirche" (A, 106) ebenso

arrangiert wie der dazugehörige "Himmel mit Mond und Sternen und großer Wölbung" (A, 106) - wenn die Welt Kulisse ist, kann auch diese Stadt nur Kulisse sein. Und diese Stadt, Prag, wird zu einer Kulisse mit Straßen, Kaffeehaus, Standbildern, Fluß, Kirchen, Weinstuben. Manchmal ist diese Stadt auch gespiegelt: da ist "die Spiegelung der Brückenlampen im Flusse" (A, 28); und dieses Gespiegeltsein hinterläßt Unsicherheit: "Aber meine Gedanken verwirrten sich damals, denn die Moldau und die Stadtviertel am anderen Ufer lagen in einem Dunkel. Nur einige Lichter brannten und spiegelten mit den schauenden Augen." (A, 24)¹⁷

Wo soll da Halt sein für den Einzelnen, wo doch sogar "bisweilen hohe Häuser einstürzen, ohne daß man einen äußern Grund finden könnte" (A, 92); wo doch "die Häuschen ... oft wie auf kleinen Rädern über den Platz rollen" (A, 108); wo ist da Halt? Ja, die Kulissenlandschaft ist gefährlich: "Die Spitze des Rathhausturmes beschreibt kleine Kreise." (A, 94) und "Alle Fensterscheiben lärmten und die Laternenpfähle biegen sich wie Bambus." (A, 94). Wie können denn nur die Menschen in einer solchen Welt leben, wo sie doch offenbar keinen Halt haben? "Die Herren und Damen, die auf den Straßen gehen sollten, schweben. Wenn der Wind Athem holt, bleiben sie stehen, sagen einige Worte zueinander und verneigen sich grüßend, stößt aber der Wind wieder, können sie ihm nicht widerstehen und alle heben gleichzeitig ihre Füße. Zwar müssen sie fest ihre Hüte halten, aber ihre Augen schauen lustig, als wäre milde Witterung." (A, 94) Aber richtig, das ist die Lösung, die Menschen tun, als wäre die Welt festgefügt, sie nehmen den Schein von Welt für ein Als-Ob und wissen nicht einmal, daß diese Welt nur quasi eine Welt ist. Sie büßen zwar das Leben ein - was ist das schon für ein Leben, wo Kommunikation die flüchtige Begegnung ist, wo man vom Wind hin und her getrieben wird - aber die Damen und Herren wissen ja davon nichts; der Beter sagt: "Nur ich fürchte mich." (A, 94) Seine Frage - " ... warum baut man nicht auch ein Steingeländer ..." (A, 94), um Halt zu erlangen - ist eine rhetorische, denn auch dieses Steingeländer würde schwanken wie die übrige Welt, es gäbe keinen Halt. Gibt es keinen Ausweg? "Sollte man nicht anders leben können?" (A, 118)

Könnte man nicht in einer anderen Stadt anders leben? Da wird an einer Stelle vom Beter auch eine andere Stadt Gegenstand der Betrachtung: Paris. Aber das gezeichnete Bild von Paris ist weit weniger das Bild jener Stadt, sondern vielmehr die zum Extrem getriebene Kulisse. Da müssen Diener "an dicken Stricken riesige graue Leinwandtücher von der Erde heben und in der Höhe spannen, weil die große Dame einen nebligen Morgen wünscht." (A, 108 f.) Paris besteht aus "Häusern, die bloß Portale haben" (A, 110), "Menschen, die nur aus verzierten Kleidern bestehn" (A, 110) und "der Himmel über der Stadt (ist) fliehend blau ..., nur verschönt durch angepreßte weiße Wölkchen, die alle die Form von Herzchen haben" (A, 110). Und eigentlich scheint die Stadt Paris selbst das Panoptikum zu sein "mit den großen Namen der berühmtesten Helden, Verbrecher und Verliebten auf kleinen angehängten Tafeln" (A, 110), jenes Panoptikum mit dem großen Zulauf (wie ja auch das Paris zu Beginn des 20. Jh. Anziehungspunkt war und großen Zulauf hatte). Nein, eine andere Stadt

ist kein Ausweg, auch sie ist Kulisse, und in Paris hat das Theaterspielen sogar einen Höhepunkt gefunden: da sind sibirische Wolfshunde, von denen man sagt, "daß es verkleidete, junge pariser Stutzer sind." (A, 112) Sollte man sich ganz auf sich selbst zurückbesinnen? Doch was ist man selbst? Der Körper, an dem man trägt, ist es nicht. Der ist "wie eine Stange in baumelnder Bewegung, auf die ein gelbhäutiger und schwarzbehaarter Schädel ein wenig ungeschickt aufgespießt ist. Sein Körper ist mit vielen, ziemlich kleinen, grellen, gelblichen, Stoffstücken behängt ..." (A, 22) - diese Betrachtung des eigenen Körpers legt der Erzähler dem Bekannten gedanklich in den Mund. Aber auch die Bewegungen des Körpers sind dem Ich eigentlich fremd, wirken puppenhaft; so wundert sich der Erzähler, "wie (seine) rötlichen Hände in den weißen Manschetten hin und herschlenkern" (A, 26). Dieser Körper, dessen Funktionieren befremdet; von dem der Beter ebenso befremdet bemerkt, "daß sich mir der rechte Oberschenkel aus dem Gelenk gekugelt hatte. Auch die Kniescheibe hatte sich ein wenig gelockert." (A, 96) Dieser Körper, der sich nach der Außenwelt richten muß, der von ihr abhängig ist, der "sich nach dem Luftzug biegen" muß (A, 98), ist eigentlich nur eine Silhouette, ebenso unwirklich wie die übrige Welt auch.

Aber über die Entfremdung vom eigenen Körper hinaus ist der vollständige Rückzug in das Selbst letztlich der Rückzug in das Nichts. Denn im Augenblick, wo die Welt um das Ich herum ausgeschaltet ist, passiert es, daß "alles, ohne daß wir es merken still steht, da wir es nicht betrachten und dann verschwindet." (A, 112) Und das Ich kann sich nur noch "an der Erinnerung halten, daß in gewissem Abstand von uns Häuser stehn ..." (A, 112). Schwindet aber die Welt im radikalen Rückzug in das Selbst, und damit wenig später auch die Erinnerung an diese Welt, dann ist da nur noch das Ich, das ohne Umwelt aufhört zu existieren, weil es nur in Beziehung zu einer Umwelt denkbar ist.

Es bliebe noch der Versuch, das Eigentliche hinter der Welt der Kulissen zu suchen. Es bleibt die Hoffnung, die Bedeutung hinter den Kulissen zu entdecken, weil die Welt sich in einer Nebensächlichkeit verraten könnte. Sprache wird jetzt zum Gegenstand der Betrachtung. Sprache, die die erlebbare Welt transportiert, so wie jene drohenden Wolken (vgl. A, 54), die dem Erzähler begegnen: "Die Wolken waren so schwer ... Die meisten trugen Tannenzapfen, abgebrochene Äste, Schornsteine, verendetes Wild, Fahmentücher, Wetterhähne und andere meist unkenntliche Dinge..." (A, 52 f.). Die unbeherrschbare Welt der Dinge (vgl. die Ansprache des Dicken - A, 62) hat sich der menschlichen Sprache bemächtigt. Jene "Seekrankheit auf festem Lande ... Deren Wesen ist es, 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 'Thurm von Babel' genannt habt, denn ihr wußtet nicht, daß es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und ihr müßtet sie nennen 'Noah, wie er betrunken war'" (A, 88). Hier wird die Verwirrung und Haltlosigkeit der Welt zu einer verwirrten, haltlosen Sprache (bezeichnend ist die Nennung des Turms von

Babel, der Symbol ist für die Sprachverwirrung in der jüdisch-christlichen Tradition). Dieser Angriff des Dicken (der selbst zu dieser Zeit noch stabil wirkt) gegen den Beter (und alle, die wie er vom Zweifel befallen sind) verändert sich in der zweiten Fassung zu: "... dass Ihr ... mit den wahrhaftigen Namen der Dinge Euch nicht begnügen könnt" (B, 89). Das, was für den Dicken noch die wahrhaftigen Namen sind, das "Pappel" für die Pappel, ist es für den Beter nicht mehr; Namen, die leer und fremd in einer Welt stehen, die zur Kulisse geworden ist. Sprache, die nur noch Zeichen ist für Dinge, aber "Zeichen müssen verwirren, wo die Dinge sich verwickeln"¹⁸. Es bleibt der Blick der Faszination auf die einzelnen Dinge und auf einzelne Wörter; gegen die wirklichen Namen werden zufällige gestellt. So zufällig, wie in dieser Welt Bedeutung aufflackert, die Hoffnung einer Bedeutung, die vielleicht in einem so unscheinbaren Satz - wie: "Ich jause im Grünen." (A, 90) - liegen könnte. Dieser so natürliche Satz, wie der Dicke meint, wird später fallengelassen, fällt zurück in die Banalität, Bedeutung wird an anderen Stellen gesucht. "Aber kaum seid ihr von ihnen weggelaufen, habt ihr ihre Namen vergessen." (A, 88) Und warum soll im Schwanken der Pappel in den Feldern nicht das Schwanken dieser Welt erblickt werden, warum nicht die Verwirrung der Welt, die Verwirrung der Sprache, die mit dem Turmbau zu Babel einsetzte, und dann sollte die Pappel viel eher "Thurm zu Babel" heißen.¹⁹ Die eigentlichen Namen wurden vergessen, als Sprache zum Zeichen wurde. Der Beter ("... ich habe noch keinen Namen" - A, 108 - Ausdruck tiefster Sprachunmächtigkeit) artikuliert seinen Wunsch nach Namen: "Sie aber kommen sicher mit ... Namen aus dieser großen Stadt Paris." (A, 108). Das Vergessene soll hervorgeholt werden. Der Beter glaubt, "die Dinge hätten einmal gelebt, jetzt aber seien sie versinkend" (A, 90); es ist sein Wunsch, "die Dinge so zu sehn, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen." (A, 90) Aber da ist nur das Vergessen; der Betrunkene, den der Beter angesprochen hatte: "Ich habe nämlich einen Schwager am Wenzelsplatz - dorthin geh ich, denn dort wohne ich, denn dort habe ich mein Bett - so geh ich jetzt - Ich weiß nämlich nur nicht wie er heißt und wo er wohnt - mir scheint, das habe ich vergessen - aber das macht nichts, denn ich weiß ja nicht einmal, ob ich überhaupt einen Schwager habe ..." (A, 114).

Doch diese Hoffnung auf die aufblitzende Bedeutung in den nebensächlichsten Dingen wird zum Fall in das Unbewegte des Melancholikers²⁰ und endet in der *Beschreibung eines Kampfes* mit dem Fall der Figuren in die Sprachlosigkeit. Hoffnungslosigkeit. In einer Welt der Leere sind die bedeutungslosen Dinge zur Kulissen geworden, deren Benennung unerheblich ist, in der die Menschen Theater spielen (das vielleicht ist jene Verschleppung des Prozesses, die beste - einzige? - Möglichkeit, dem Prozeß zu entkommen²¹). Doch wer vom Zweifel ergriffen wurde, der lebt seinem Untergang entgegen.

Prag und Kafka. In Prag lebte Kafka, von Sanatoriumsaufenthalten, einigen Reisen, dem Aufenthalt in Berlin abgesehen, Zeit seines Lebens. Prag war ein wichtiger Bezugspunkt für Kafka. Aber mit Sicherheit ist ein solcher Bezug

nicht damit erfaßt, das "Mütterchen Prag" zu zitieren. Christoph Stölzl geht in seiner Arbeit *Kafkas böses Böhmen*²² den Weg, über die Betrachtung des jüdischen Problems das Verhältnis von Kafka und Prag zu beleuchten. Ein Problem, das den Juden Kafka angeht, der auf der Suche nach Identität und Halt sich bewußt zum Judentum zurückwendet, und das Prag betrifft, weil - wie selbst die zionistische Zeitschrift *Selbstwehr* schreibt - "das Prager Gesellschaftsleben von einer geschlossenen Jüdischen Intelligenzschicht erfüllt" ist²³; eine numerisch starke jüdische Gesellschaft, die 1920 ca. 30 000 Menschen ausmachte. Eine jüdische Gesellschaft der Assimilation nach Jahrhunderten der Ghettos zu einer Zeit des langsamen, aber unaufhaltbaren Verfalls der multinationalen österreichischen Monarchie; zu einer Zeit, da in dem Nebeneinander von Tschechen und Deutschen in Böhmen ein sprachlich-kulturelles Ausdifferenzieren einsetzt, das ein Polarisieren wird, das den Sprachgebrauch an eine politisch verstandene Nationalität koppelt. Die Assimilation geht einher mit dem wirtschaftlichen Aufstieg nicht weniger Juden; und aus den jahrhundertealten Bildern vom Schacherjuden und Wucherer entstehen die neuen Stereotype, die Antikapitalismus und Antiindustrialismus in die Bahnen des Antisemitismus leiten. Franz Kafkas Vater, Hermann, ist einer der Aufsteiger. Als er nach Prag kommt, verliert der Deutschliberalismus, dem sich viele Juden angeschlossen hatten, schon an Einfluß. Die Parteien buhlen um die radikalisierten kleinbürgerlichen Schichten, die zur politischen Größe geworden waren. Hermann Kafka geht den Weg eines Tschechojudentums (der Galanteriewarenhändler spricht die Sprache seiner Kunden), ohne frei zu sein von Zweigleisigkeit: für den Sohn Franz hält er den deutschen Bildungsweg für perspektivreicher; das Gefühl Kafkas, nicht dazu zu gehören, zwischen den Stühlen zu sitzen, ist vorprogrammiert. Sicherlich, in Prag hat sich der Deutschliberalismus konserviert, als er in anderen Landesteilen längst an Einfluß verloren hat; sicherlich, in Prag können Juden, soweit sie ausreichend ökonomisch arriviert sind, weiterhin in das deutsche Establishment aufsteigen; sicherlich, in Prag ist es möglich, daß der Jude Franz Kafka Beamter einer Versicherungsanstalt wird, als man sich in Institutionen und Unternehmen (nicht selten auch in den jüdischen) brüstet, keine jüdischen Bewerber zu akzeptieren. Doch das deutschliberale Judentum Prags lebt in Verdrängung und Täuschung ob des tschechischen wie deutschen Antisemitismus. Es ist der Wille zum Clück, der die Juden wegsehen läßt, während sie zerrieben werden zwischen den Fronten, wie es eben jener Wille zum Glück ist, der zu anbiedernden Überreaktionen führt, zum marktschreierischen Chauvinismus der "tschechischen" Juden gegen die "deutschen" Juden.

Und während der Vater, Hermann Kafka, mit der Gründung einer Asbestfabrik den Versuch unternimmt, in das Großbürgertum aufzusteigen, den Versuch einer Flucht in eine gesellschaftliche Ebene, in der keine andere Ideologie gilt als die der Industrieverbände, einen Versuch nach eben jener Formel, die die Lösung der individuellen jüdischen Frage in der höchstmöglichen materiellen Absicherung sieht. Dieses Muster greift bei der nachkom-

menden Generation nicht mehr. Deren Sehnsucht nach Gemeinschaft und Sicherheit läßt sie - auch aus dem schlechten Gewissen gegen das kapitalistische Agieren der Väter - den Blick auf sich selbst lenken mit jenen Kategorien, die eine fremde Mehrheit für die eigene Gruppe vorgezeichnet hatte. In einer Zeit, die im Biologismus denkt, wird das jüdische Individuum zum Gefäß fremd-eigenen Hasses. Gegen Angst und Selbsthaß hilft einer jüdischen Gesellschaft nur exzessive Verdrängung, dagegen - so schreibt Kafka an Milena Jesenská - überfällt sie "Vereinzelte, die aber sehr stark, zum Beispiel mich"²⁴ - Kafka. Und für Kafka wird dieses Prag mit seiner intellektuell und wirtschaftlich einflußreichen deutsch-jüdischen Mittel- und Oberschicht zu dem Prag, das "das letzte und vorletzte Judentum unserer Städte"²⁵ darstellt. Dieses Prag wird zum Sinnbild für den "Geist, der gerade in Prager wohlhabenden Juden wirkt, ... diese(m) kleinen, schmutzigen, lauwarnen Geist"²⁶ - das ist sein Haß auf Prag wie auf das Prag in sich. Für denjenigen, bei dem Verdrängen (es war der Jude Sigmund Freud, der diesen Begriff prägte), Vergessen nicht greifen, kommt das Verdrängte, Vergessene der Vorigen hoch, der Erlebnisschutt der Väter- und Großväterzeit, das Ghetto, die Traumata auf dem Weg, die Assimilation zu erzwingen. Und in Prag leben noch Zeichen dieses verdrängten oder sind zumindest noch spürbar: "In uns leben noch immer die dunklen Winkel ... Wir gehen durch die breiten Straßen der neuerbauten Stadt. Doch unsere Schritte und Blicke sind unsicher. Innerlich zittern wir noch so wie in den alten Gassen des Elends."²⁷ - ebenso, wie das Erlebnis der Prager Vorstädte Unwohlsein erzeugt, hier herrscht jenes Milieu deklassierten Kleinbürgertums, in dem der tschechische Nationalismus und Antisemitismus wurzelt. Kafka: "Darum betrete ich die Vorstadt stets mit einem gemischten Gefühl von Angst, von Verlassensein, von Mitleid, von Neugier, von Hochmut, von Reisefreude, von Männlichkeit und komme mit Behagen, Ernst und Ruhe zurück ..." ²⁸ - aber dieses Behagen ist die Freude über die Rückkehr in die vertraute Umwelt. So wird für Kafka Prag zu dem Ort, an dem er ein Judentum der Assimilation in einer jüdenfeindlichen Umgebung erlebt, das orientierungslos das Heil in einer immer stärkeren Zementierung wirtschaftlicher Positionen sucht und damit immer mehr den Stereotypen und Klischees der nichtjüdischen Umgebung entspricht, das andererseits ohne Halt zwischen den Fronten laviert, bis die Achtung vor den eigenen Handlungsweisen schwindet. Ein Mensch wie Kafka nimmt eine solche Situation sehr wohl wahr (und ist um so mehr angetan von einem Juden, der nicht in dieses Bild paßt wie der ostjüdische Schauspieler Jizchak Löwy), er artikuliert seine Haltlosigkeit, wie sie sich in der schwankenden Welt in der Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* zeigt. Aber er weiß um sein Herkommen aus dieser Gesellschaft, er gehört ihr zu und erlebt gleichzeitig den Bruch mit ihrem Wertgefüge. Mit der Hinwendung zum Zionismus als der Möglichkeit, in einem auf sich selbst besonnenen Judentum Halt zu finden - jenen Halt, den die assimilierte jüdische Gesellschaft, wie die in Prag, nicht mehr hat - unternimmt er den Versuch weg von diesem Prag deutschliberalen "Städte"-Judentums. Dies ist eine Flucht von jenem Prag im Ort Prag. Ein Weg,

der entschiedener ist als die Übersiedlung in eine Metropole wie Berlin, in der die assimilierten Juden im wohlhabenden Westen wohnen, wo er im September 1923 (die Inflation erlebt ihren Höhepunkt) antisemitische Pogromstimmung erlebt; und von Berlin schreibt er nach Böhmen: "Wäre ich damals nicht weggefahren, jetzt gewiß nicht."²⁹

Andererseits war eine Stadt für Kafka bis zu einem gewissen Grad - so bleibt nach der Untersuchung der *Beschreibung eines Kampfes* zu vermuten - Kulisse, in der sich Menschen bewegen; etwas zuerst einmal Nachgeordnetes. Wie sehr Prag von Kafka als Kulisse erlebt wurde, zeigt ein von ihm am 9. November 1911 aufgezeichneter Traum - ein Indiz für allgemeines Erleben. Ein Traum, der bis in Formulierungen hinein an die *Beschreibung eines Kampfes* erinnert. Er setzt ein: "Lauter Theater, ich einmal oben auf der Galerie, einmal auf der Bühne, ein Mädchen, die ich vor ein paar Monaten gern gehabt hatte, spielte mit ..."³⁰ Aber das Theater verdrängt die Welt um es herum: "... die Dekoration (war) so groß, daß nichts anderes zu sehen war, keine Bühne, kein Zuschauerraum, kein Dunkel, kein Rampenlicht ..."³¹ Da ist ein Fest und eine Revolution, Ereignisse, die man nur "wegen der Dekoration nach Prag verlegt (hatte), während sie eigentlich nach Paris gehörte(n)."³² Die Menschen sind "meist Zuschauer"³³, und "oft vergißt man im Zuschauerraum, daß nur dargestellt wird, wie erst auf der Bühne und in diesen Kulissen"³⁴ - das Leben, ein Schau-Spiel, und da ist es hilfreich, die Kulissen zu kennen, vielleicht ist der Schauspieler auf der heimischen Bühne am sichersten. Und die relative Ruhe des durchaus Proviziellen im Prag dieser Zeit gibt auch Sicherheit, ist wohl der Lebensweise Kafkas näher als die Hektik und Betriebsamkeit einer Metropole wie Berlin, wo Atomisierung, Entfremdung, Uneigentlichkeit nur desto spürbarer sind. Prag hat vielleicht auch den Vorteil, in einer Umwelt des Vergessens, die auch Thema der betrachteten Erzählung ist, ein Ort gegen das Vergessen zu sein, hier, wo die Wurzeln des Judentums noch erlebbar sind, wo das Ghetto noch in den Menschen lebt, vorausgesetzt, sie haben es nicht verdrängt.

Aber da ist ein Unwohlsein in Prag. Ein Unwohlsein, das m. E. ein Unwohlsein in direkten Abhängigkeiten ist. Prag ist der Ort, wo sich das Büro befindet, das ihm einen großen Teil der Energien abverlangt, die er zum Schreiben benötigen würde, der Ort der Familie, in der er sich befangen fühlt. Kafka in einem Brief an den Vater aus dem Jahre 1914, in dem er zuerst auf seine familiären Verhältnisse verweist, in denen er "bis jetzt durchaus in Unselbständigkeit und äußerlichem Wohlbehagen aufgewachsen (ist)"³⁵; Kafka will jetzt einen Neuanfang: "Im Büro werde ich aber diese Besserung niemals erreichen können. Überhaupt in Prag nicht. Hier ist alles darauf angelegt, mich, den im Grunde nach Unselbständigkeit verlangenden Menschen, darin zu erhalten. Es wird mir alles so nahe angeboten. Das Büro ist mir sehr lästig und oft unterträglich ..."³⁶. Ein Beleg, der die enge Verflechtung von Abhängigkeiten an diesem Ort Prag aufzeigt, die nicht zuletzt das Unwohlsein in Prag ausmachen. Jene Abhängigkeiten, die ihn nicht zuletzt vom Schreiben abhalten. Und dieses Schreiben ist Kafkas Möglichkeit, sich von

den Belustigungen in der Kulisse "Stadt" abzusetzen, ist seine Antwort auf die Frage: "Sollte man nicht anders leben können?" (A, 118)

Anmerkungen

1. Zu den Datierungen vgl. HERMSDORF, K. (Hg.): Franz Kafka. Das erzählerische Werk. Bd. I. Berlin 1988², S. 634.

2. Trotz dieser Unterschiede verstehe ich beide Fassungen als über weite Teile parallel und als prinzipiell mit der gleichen Intention geschrieben, so daß in diesem Aufsatz Textbelege aus beiden Fassungen nebeneinander stehen.

3. Die hier und im weiteren angegebenen Zitatnachweise beziehen sich auf: BROD, M. (Hg.): Franz Kafka. Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften. Frankfurt/M. 1969. Die Großbuchstaben vor den angegebenen Seitenzahlen verweisen auf die Fassung: A ... erste Fassung von 1904/07; B... zweite Fassung von 1909/10. Die Orthographie der nach den Handschriften gedruckten Texte wurde beibehalten.

4. Diese Sicht setzt voraus, daß die gesamte Erzählung "Beschreibung eines Kampfes" als sinnvoll kontinuierlich entwickelt betrachtet wird und nicht als aggregative Aneinanderreihung von Bildern jenseits sinnvoller Bezüge, nicht Anhäufung willkürlicher Ereignisse. Darauf wird in Hartmut Binders Kafka-Handbuch verwiesen (vgl. BINDER, H. (Hg.): Kafka-Handbuch. Bd. 2, Stuttgart 1979, S. 245ff.) In der Strukturierung der Erzählung orientiere ich mich an der Sicht von Walter Sokel. (vgl. SOKEL, W.: Franz Kafka - Tragik und Ironie. Wien 1964, S. 33ff.; Derselbe: Narzissus, Magie und die Funktion des Erzählens in Kafkas "Beschreibung eines Kampfes". In: KURZ, G. (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt/M. 1984. S. 133ff.)

5. vgl. SOKEL W.: Franz Kafka ..., S. 33 f.

6. Diese Entwicklung zum Untergang und, damit korrespondierend, der Verlust der eigenen Sicherheit läßt sich deutlich an den verschiedenen Positionen des Dicken im Gespräch mit dem Beter ablesen (in zeitlicher Reihenfolge): "Ich stand auf, machte einen großen und geraden Schritt und ergriff den jungen Menschen am Kragen." (A, 82); der Dicke war in der "Haltung, welche die letzte Rettung der Ringkämpfer ist" (A, 88); "... ich war schüchtern geworden ..." (A, 96); dem Dicken wird sein eigener Körper fremd - "Meine Lippen waren trocken und ungehorsam ..." (A, 118); schließlich zog der Dicke sein "rothes Taschentuch aus der Tasche und weinte gebückt" (A, 120). Eine Entwicklung, die im Untergang des Dicken endet, den der Erzähler erlebt.

7. Zitiert nach WAGENBACH, K.: Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912. Bern 1958, S. 120.

8. Zu der Strukturierung der Erzählung gehört die beständige Variation des einen Gegenstandes: an der Welt zweifeln bis zur völligen Hoffnungslosigkeit, bis zum Untergang. Das äußert sich in der Wiederkehr bestimmter Motive, die typisch sind für bestimmte Stadien der Entwicklung des Zweifels. Solche Motive sind z. B. die körperliche Verletzung (vgl. die Verletzung am Knie des Erzählers - A, 34; die Verwundung am Knie des Bekannten - A, 46; der Bekannte schmettert seinen Schädel auf den Fußboden - A, 76; der Bekannte stößt sich das Messer in den Oberarm - A, 136), das Desinteresse am jeweils anderen (vgl. das Gähnen - A, 12 / A, 24 / A, 54; Gleichgültigkeit - A, 28; das Nicht-Zuhören - A, 36), die Erzählung der Situation am Strandhotel (vgl. A, 24 / A, 52 / A, 134), der Drang liegenzubleiben als gewolltes Ende, Zeichen der Passivität in der

Ausweglosigkeit (A, 34 / A, 46 / A, 56 / A, 58 / B, 121 f. / A, 128ff.). - In den folgenden Untersuchungen sollen keine generellen Unterscheidungen zwischen den einzelnen teilweise erheblich differierenden Abschnitten der Erzählung gemacht werden; Textbelege aus verschiedenen Abschnitten werden nebeneinander stehen. Dies scheint mir bei der Annahme einer solcherart strukturierten Erzählung berechtigt.

9. Es ist dies eben jene Kältemetaphorik, wie sie im Kontext der expressionistischen Literatur benutzt wird, die wenig später einsetzt; und im Expressionismus verselbständigt sich wie bei Kafka der Winter, der Schnee zum Zeichen. Zur Kältemetapher und zu den Verbindungen zu expressionistischer Bildlichkeit vgl. z. B. MAUTZ, K.: Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt/M. 1987³, S. 160ff.

10. Wichtige Hinweise auf die Bedeutung von Licht und die Darstellung von Umwelt als Kulisse bei Kafka entstammen: BEZZEL, CH.: Natur bei Kafka. Studien zur Ästhetik des poetischen Zeichens. Nürnberg 1964.

11. Es ist interessant, daß Brecht in seinem Stück "Trommeln in der Nacht" wenige Jahre später eine Desillusionierung des Publikums über die Herausstreichung des Theaterhaften des Dargestellten mit einem - zu Kafka so parallelen - Bild verwirklicht: "Kragler: 'Es ist gewöhnliches Theater. Es sind Bretter und ein Papiermond ...'"; und der rote Mond - auch eine merkwürdige Farbe - wird zur Papierlaterne. (BRECHT, B.: Trommeln in der Nacht. In: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 1. Berlin und Weimar 1988, S. 228)

12. BENJAMIN, W.: Franz Kafka. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. II.2. Frankfurt/M. 1980, S. 422.

13. Ebda, S. 418.

14. Hier wird auch der bloß funktionale Charakter von "Frau" deutlich als Mittel, sich über die Entfremdung von der Welt hinwegzusetzen. Insofern kann das Mädchen, dessen auch nur angenommene Liebe sofort Kraft verleiht im Kampf gegen die Dinge, reduziert werden auf das Symbol, das die funktionale Bedeutung von "Frau" zu tragen im Stande ist: "Und so wiederholte ich angestrengt und unaufhörlich 'weißes Kleid, weißes Kleid' um wenigstens durch dieses ZEICHEN (Hervorhebung - J.R.) mir das Mädchen zu erhalten." (A, 40)

15. In diesem Zusammenhang zitiert in BENJAMIN, W.: Franz Kafka ..., S. 423.

16. Dieser Satz erinnert an das Schlußbild aus dem "Prozeß" mit eben einer solchen Konstellation von Beobachtetwerden: "Seine (K.s - J.R.) Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so führen die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus" (KAFKA, F.: Der Prozeß. In: F. KAFKA. Das erzählerische Werk, Bd. II. Berlin 1988², S. 488.)

17. Dabei schwingen im Bild des Gespiegeltseins Bedeutungen mit, die einer langen Denktradition in der Geschichte entstammen. Das Gespiegeltsein als Bild des scheinbaren, Uneigentlichen, Täuschenden. So etwa Platon: "Zuerst würde er (der Mensch - J.R.) Schatten am leichtesten erkennen, hernach die Bilder der Menschen und der andern Dinge im Wasser, und dann erst sie selbst." (PLATON: Der Staat, Stephanus 516).

18. BENJAMIN, W.: Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen. In: W. BENJAMIN. Gesammelte Schriften. Bd. II.1. Frankfurt/M. 1980, S.154. In diesem Aufsatz von 1916 entwickelt Benjamin Überlegungen zur Sprache, die m. E. vom Ansatz her zu der Erzählung Kafkas parallel verlaufen.

19. Hier berührt sich Kafkas Text mit der Suche nach einer neuen Sprache, von der Hofmannsthal sagt, sie wäre "eine Sprache, in der die stummen Dinge zu mir reden".

(HOFMANNSTHAL, H. von: Ein Brief. In: ders.: Blicke. Essays. Leipzig 1987, S. 90.)

20. vgl. Benjamins Ansatz zum Verständnis der Allegorie und die Rolle der Melancholie, in: BENJAMIN, W.: Ursprung des deutschen Trauerspiels. - In W. BENJAMIN. Gesammelte Schriften. Bd.I.1. Frankfurt/M. 1980, u. a. S. 316ff., S. 396ff.

21. vgl. KAFKA, F.: Der Prozeß ..., S. 420.

22. Zu den folgenden Ausführungen zum Prager Judentum vgl. STÖLZL, CH.: Kafkas böses Böhmen. Zur Sozialgeschichte eines Prager Juden. Frankfurt/M. und Berlin 1989.

23. Ebda, S. 117 f.

24. KAFKA, F.: Briefe an Milena. Frankfurt/M. 1991, S. 26.

25. Ebda, S. 25.

26. Brief Kafkas an die Schwester Elli, zitiert in STÖLZL, CH.: Kafkas böses Böhmen ..., S. 118.

27. Gespräch Kafkas mit Gustav Janouch, zitiert in STÖLZL, CH.: Kafkas böses Böhmen ..., S. 116.

28. KAFKA, F.: Tagebücher 1910-1923. Frankfurt/M. 1990, S. 120.

29. Zitiert in STÖLZL CH.: Kafkas böses Böhmen ..., S. 107.

30. KAFKA, F.: Tagebücher ..., S. 112.

31. Ebda, S. 112.

32. Ebda, S. 113.

33. Ebda, S. 113.

34. Ebda, S. 112.

35. KAFKA, F.: Briefe an Ottla und die Familie. Frankfurt/M. 1974, S. 23.

36. Ebda, S. 23.