Suhrkamp

Martin Walser
Beschreibung
einer Form

Versuch über Kafka

suhrkamp taschenbuch 1891

Der Versuch über Kafka *Beschreibung einer Form* ist Martin Walsers Dissertation, sie erschien erstmals 1961 und ist eine bemerkenswerte Einführung in das Werk Franz Kafkas, das eine so tiefe und nicht nachlassende Wirkung ausübt.

»Ich wollte, wie es dem Begeisterten zukommt, Kafka vor seinen Interpreten schützen, denn ich war der Ansicht, ich selbst hätte ihn nicht interpretiert, sondern hätte lediglich den Bestand an Auffallendem, Wiederkehrendem, Typischem registriert und hätte beschrieben, wie daraus die Form dieser Dichtung entsteht. Abtrennen von aller vorhandenen Wirklichkeit wollte ich diese Bücher, fernhalten von Vergleichen mit der Wirklichkeit, Symbolbezüge jeder Art ausschließen.«

Martin Walser
Beschreibung einer Form
Versuch über Franz Kafka

Suhrkamp

Beschreibung einer Form erschien erstmals
1961 im Carl Hanser Verlag München
Neu aufgenommen wurde *Kafkas Stil* und *Sterben*
erschieden in: *Die Zeit*, 26. Juni 1991

2. Auflage 2025

Erste Auflage 1992
suhrkamp taschenbuch 1891
© 1992, Suhrkamp Verlag AG, Berlin
Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.
Umschlaggestaltung nach Entwürfen
von hißmann, heilmann, hamburg
Druck: Libri Plureos GmbH, Hamburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-38391-9

Suhrkamp Verlag AG
Torstraße 44, 10119 Berlin
info@suhrkamp.de
www.suhrkamp.de

Inhalt

Zur Einführung	7
I. Der Dichter und die Dichtung	9
II. Das Erzählen selbst	17
III. Die Funktionalität der Figuren als ihre Charakteristik	44
1. Vorbemerkung	44
2. Parallelfiguren	45
3. Kollektive	48
4. Begleiter	49
5. Frauen	54
6. Feinde	58
7. Die Gegenwelt selbst und ihre Vertreter	61
8. Gruppenbildungen	66
9. Verdinglichung	67
VI. Die Ordnungen begegnen einander	71
1. Vorbemerkung	71
2. Verhandlungen und Verhöre	71
3. Diskussionen und Untersuchungen	74
4. Unternehmungen der K.s	77
5. Die Rolle der Zuschauer bei den Begegnungen	79
6. Die Schwäche der Gesprächspartner als aufhebende Kraft	81
7. Über die Aufhebung selbst	82
V. Rhythmus und Unendlichkeit	85
1. Vorbemerkung	85

2. Beschreibung eines vollständigen Vorgangs bei Kafka	86
3. Anwendung auf die Werke	90
a) ›Amerika‹	90
b) ›Der Prozeß‹	93
c) ›Das Schloß‹	100
VI. Roman oder Epos	104
1. Die vorliegenden Gattungsbegriffe	104
2. Erörterung der Voraussetzung für eine Anwendung der Epen­theorie auf die Werke Kafkas	106
3. Anwendung auf Kafka	110
Nachwort	123
Kafkas Stil und Sterben	126
Anhang	133
Anmerkungen	135
Literaturverzeichnis	152
Register	157

Zur Einführung

Martin Walser untersucht das, was Franz Kafka »Schreiben« nannte. Er deutet eine Auffassung von Literatur, die die Wirklichkeit schon *vor* dem Werk sich verwandeln heißt, die die bürgerliche Person des Dichters reduziert und zerstört und die »die Persönlichkeit des Schreibenden« zum Ziel hat. Die Person Kafka gibt das Wort an den »Schreiber« Kafka ab. Wie geschieht das? Welche Konsequenzen hat das für das Erzählen? Ergibt sich dabei eine Kongruenz des Autors mit seinem Helden? Wie behauptet sich der Erzähler, unbewußt oder programmatisch, auf seinem perspektivischen Standpunkt? Durch welche Lücken schleicht sich das Komische ein? In welchem Verhältnis stehen in Kafkas Romanen Erzählzeit und erzählte Zeit? Wie erreicht es die Erzählkunst Kafkas, sich außerhalb des gewohnten Zeitbezuges zu stellen? Auf welche Art helfen Parallelfiguren, Kollektive, Begleiter, Frauen, Feinde, die Gegenwelt und ihre Vertreter mit, Kafkas Form zu realisieren?

Der Verdinglichung, den Verhandlungen und Verhören, den Diskussionen, Untersuchungen, Unternehmungen der Schattenhelden Kafkas widmet Walser aufschlußreiche Abschnitte, auch der Rolle des Zuschauers, der Schwäche des Gesprächspartners, all dem, was in Rhythmus und Unendlichkeit des Vorganges hinüberführt.

In Einzelanalysen von »Amerika«, »Der Prozeß«, »Das Schloß« werden diese Untersuchungen erprobt. In der Erörterung des Gattungsbegriffs »Roman oder Epos« wird die Beschreibung einer Form befestigt. Kafkas Welt wird als Totalität, als eine Auseinandersetzung von Ordnungen erkannt. »Der entscheidende Augenblick in der menschlichen Entwicklung ist immerwährend.«

Martin Walser hat den Bestand an Auffallendem, Wieder-

kehrendem, Typischem in den Romanen Franz Kafkas registriert und beleuchtet. Er hat den Beobachter Kafka mit angemessenen Mitteln beschrieben: ebenfalls als Beobachter. So gelang ihm, was manchen Interpreten Kafkas mitlang. Er schob nicht zwischen Leser und Werk eine vergrößernde Konstruktion. Er macht dem Leser begreiflicher, was ihm in den Büchern Kafkas begegnet, ohne es zu entschärfen oder dichtungsfremd zu erklären.

Walter Höllerer

I. Der Dichter und die Dichtung

Je vollkommener die Dichtung ist, desto weniger verweist sie auf den Dichter. Bei der nicht vollkommenen Dichtung ist der Dichter zum Verständnis nötig; dann ist das Werk nicht unabhängig geworden von der Biographie des Dichters. Leben und Werk bedürfen der Vergleichung, weil das eine auf das andere verweist.

Franz Kafka ist ein Dichter, der seine Erfahrung so vollkommen bewältigt hat, daß der Rückgriff auf das Biographische überflüssig ist. Er hat die Verwandlung der Wirklichkeit schon vor dem Werk vollzogen, indem er seine bürgerlich-biographische Persönlichkeit reduziert, ja zerstört, um einer Ausbildung willen, die die Persönlichkeit als Dichter zum Ziel hat; diese dichterische Persönlichkeit, die »poetica personalità«¹ fundiert die Form. Ihre Ausbildung gilt es kurz zu umreißen.

Es scheint bei der Vielzahl der theologischen, soziologischen, psychologischen und der vielen anderen dichtungsfremden Kommentare, die Franz Kafkas Werk hervorgerufen hat, fragwürdig, ob er überhaupt ein Dichter ist. Die Kommentatoren, und an ihrer Spitze Kafkas Freund Max Brod, haben sich immer wieder auf die Briefe und Tagebücher Kafkas berufen, um hieraus seine philosophische, theologische... Relevanz zu beweisen. Wir versuchen, soweit als möglich seine Bekenntnisse zu dem, was er »Schreiben« nennt, wörtlich zu zitieren, um damit die fast planvolle Ausbildung Kafkas als Dichter deutlich zu machen.

»Gott will nicht, daß ich schreibe, ich aber muß«², schreibt schon der Zwanzigjährige an seinen Freund Oskar Pollack. »Da ich nichts anderes bin als Literatur und nichts anderes sein kann und will...«³, heißt es im Tagebuch. Er bezeichnet die Literatur als seinen »einzigsten Beruf«⁴. In einem anderen

Brief an den Freund Robert Klopstock heißt es: »Ich habe inzwischen, nachdem ich durch Wahnsinnszeiten gepeitscht worden bin, zu schreiben angefangen und dieses Schreiben ist mir in einer für jeden Menschen um mich grausamsten... Weise das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn... oder wie einer Frau ihre Schwangerschaft«⁵. Rudolf Steiner gesteht er in einem Gespräch: »Mein Glück, meine Fähigkeiten und jede Möglichkeit, irgendwie zu nützen, liegen seit jeher im Literarischen«⁶. Im Tagebuch: »Alles, was nicht Literatur ist, langweilt mich und ich hasse es, denn es stört mich...«⁷. Eines der schönsten Bekenntnisse Kafkas zu seinem wahren Beruf: »Die ungeheure Welt, die ich im Kopfe habe. Aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar«⁸. (Weitere Belege siehe Anm. 9)

Es läßt sich nicht exakt bestimmen, welchen Anteil an der Bildung der poetischen Persönlichkeit der Wille, welchen Anteil die Anlage, der Zufall und die Erfahrung haben¹⁰. Es kann aber gezeigt werden, daß Franz Kafka mit großer Teilnahme des Bewußtseins, des Willens an der Vervollkommnung dieser poetischen Persönlichkeit gearbeitet hat.

Wir sahen, welche Bedeutung Kafka selbst dem »Schreiben« in seinem Dasein zuerkannte. Er sucht sein bürgerliches Dasein so zu gestalten, daß das »Schreiben« geschützt ist, er hält es »in zitternder Angst vor jeder Störung umfassen und nicht nur das Schreiben, sondern auch das dazugehörige Alleinsein«¹¹. »Für Familienleben fehlt mir daher jeder Sinn, außer dem des *Beobachters* im besten Fall«¹². Er hat kein »Verwandtengefühl«, in Besuchen sieht er eine »förmlich gegen« ihn »gerichtete Bosheit«¹³.

Aus diesem Zwang, »Beobachter« sein und allein sein zu müssen, resultiert notwendig eine immer größere Einschränkung seines Daseins, so »grausam«¹⁴ das auch für ihn selbst und für seine Umwelt ist. Beruf¹⁵, Familie und Umwelt werden aus diesem sich immer mehr verengenden Kreis ausge-

geschlossen. Kafka erkennt das Notwendige, das Unabdingbare in dieser Entwicklung ganz klar: »Dahinter, daß ich nichts Nützliches gelernt habe und mich – was damit zusammenhängt – auch körperlich verfallen ließ, kann eine Absicht liegen. Ich wollte unabgelenkt bleiben, unabgelenkt durch die Lebensfreude eines nützlichen und gesunden Mannes«¹⁶. Er sieht in der »systematischen Zerstörung« seiner »selbst im Laufe der Jahre... eine Aktion voll Absicht«¹⁷. Das Opfer – es ist nicht anders zu bezeichnen – ist ein Opfer, das er um der Ausbildung der poetischen Persönlichkeit willen bringt; er bringt es in vollem Bewußtsein, ohne dafür in seiner Umwelt, zu seiner Zeit Verständnis zu finden: »Wer bestätigt mir die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit dessen, daß ich nur infolge meiner literarischen Bestimmung sonst so interesselos und infolgedessen herzlos bin«¹⁸. Es ist ein Opfer in vollem Bewußtsein, aber nicht aus voller Freiheit; es ist für Kafka notwendig.

Diese Einschränkung seiner Existenz, um die Störung auszuschalten, das Alleinsein zu sichern, den Standpunkt für die »Beobachtung« zu schaffen, ist die erste Operation, die zur »Selbstrealisation«¹⁹ führt.

Kafka hat diese notwendige Einschränkungsbewegung selbst erkannt: »Zwei Aufgaben des *Lebensanfangs*: deinen Kreis immer mehr einschränken und immer wieder nachprüfen, ob du dich nicht irgendwo außerhalb deines Kreises versteckt hältst«²⁰. Oder: »Man muß sich auf das beschränken, was man unbedingt beherrscht«²¹. Oder: »Der begrenzte Kreis ist rein«²².

Diese Einschränkung der bürgerlichen Existenz geht so weit, daß für ihn alles zur »Phantasie« wird: »die Familie, das Bureau, die Freunde, die Straße, alles Phantasie... die nächste Wahrheit aber ist nur der Kopf an der Zellenwand...«²³. Das ist gewissermaßen der ideale Standpunkt für die »Beobachtung«.

Die Reduktion der bürgerlichen Persönlichkeit ist nun gleichzeitig der Aufbau der poetischen: das Tagebuch ist der

Ort, an dem er sich darüber Rechenschaft gibt, um die »*Organisation* eines solchen Lebens«²⁴ zu erkennen. Das unaufhaltsame Reduzieren der bürgerlichen Persönlichkeit wird notwendig, weil der Dichter das Leben nicht mehr anders zu bewältigen vermag. Diese Situation aber ermöglicht die Dichtung: »Derjenige, der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird, braucht die eine Hand, um die Verzweiflung über sein Schicksal ein wenig abzuwehren..., mit der anderen Hand aber kann er *eintragen*, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die anderen, er ist doch tot zu Lebzeiten und der eigentlich Überlebende...«²⁵. Kafka muß die Balance halten zwischen »Irrsinn« und »Aufstieg«²⁶, um diesem verzweifelten Spiel durch »Systematik Wirklichkeit«²⁷ und Dauer zu verleihen. Er muß lernen, den »Schmerz zu objektivieren«²⁸, er muß so weit kommen, »darüber einfach oder antithetisch oder mit ganzen Orchestern von Assoziation phantasieren«²⁹ zu können. Er erkennt, daß dadurch der »Schmerz« nicht gestillt wird; es »ist einfach gnadenweiser Überschuß der Kräfte«³⁰; so wird aus der »menschlichen Schwäche« für die Dichtung »eine riesenhafte Kraft«³¹.

Nun ist die gewissermaßen »ästhetische Bereitschaft erst der Grund des Zerfalls der natürlichen Wirklichkeit, aber noch nicht der Grund der ästhetischen Objektsetzung«³². So ist auch bei Kafka die Reduktion nur ein Teil der Bewegung; sie endet in der Balance zwischen »Irrsinn« und »Aufstieg«. Als zweite Bewegung läuft dieser ersten parallel eine Ausweitung des eingeschränkten Standpunktes nach innen: das heißt, die Erschließung des jeweiligen Reduktionsstadiums für die Dichtung. Also eine wachsende Vervollkommnung des Schreibens, der poetischen Persönlichkeit, mit der fortschreitenden Reduktion der bürgerlichen Persönlichkeit. Kafka will im Zuge dieser Ausbildung »jedes Wort ganz mit sich erfüllen«³³. Er ist nur zufrieden, wenn es ihm gelingt, den »Fuß vom Erlebnis«³⁴ zu lösen. Er erzieht sich zum »regelmäßigen Schreiben«³⁵, hält sich »gegen alle Unruhe« an seinem »Roman« fest³⁶. Die »ungeheure Welt«, die er »im Kopf«

hat, auf das Papier zu bringen, ohne daß dabei die »Fülle« verlorengelht³⁷, das will er erreichen. Er sieht ein, daß man sich »nicht zum Gebären zwingen kann, wohl aber zum Erziehen der Kinder«³⁸. Das ist Pflege einer immer mehr zur Autonomie erwachsenden poetischen Persönlichkeit; dieser Persönlichkeit – sie ist die eigentliche *forma formans* – ist als Ziel gesetzt, zu erkennen: »Wie alles gesagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn«³⁹. Das heißt, die Verwandlungskraft muß so groß werden, daß auch die »fremdesten Einfälle« ganz zu eigenen werden können, dadurch, daß sie von dieser *forma formans* ergriffen werden. Kafka hat diese Vervollkommnung erreicht, er konnte sagen: »Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe, z. B. ›Er schaute aus dem Fenster‹, so ist er schon vollkommen«⁴⁰. Er führte das selbst »auf die besondere Art« seiner »Inspiration« zurück⁴¹. Es war nichts anderes, als das Ergebnis der Ausbildung eines autonomen Formvermögens, das sich in ihm zu einem System vervollkommnet hatte. Balzac drückt das so aus: »Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système«⁴². In diesem System erhält alles seine vollkommene Bedeutung; mit ihm wird der Bereich des Sagbaren erweitert. Durch dieses System wird die Intuition fundiert, denn auch »die intuitive Darstellung beruht auf systematischem Denken und Anschauen«⁴³ (Novalis). Dieses systematische Denken und Anschauen hat Kafka in seinen Tagebüchern und in seinen Briefen mit größtem Ernst regelrecht geübt. Diese Ausbildung im Schreiben ergänzt die erste Bewegung, die zur poetischen Persönlichkeit führen soll, die entdeckende und entwerfende Reduktion der bürgerlichen Persönlichkeit. Diese zweiseitige Ausbildung eines autonomen Formvermögens führt letztlich zur »Erfindung der Erfindungskunst«; Novalis drückt das so aus: »Hätten wir auch eine Phantastik wie eine Logik, so wäre die Erfindungskunst erfunden...«⁴⁴. Die von Kafka ausgebildete »Phantastik« ermöglicht ihm eine Konsequenz seiner »Erfindungen«, die ohne Beispiel ist, die sich rückwirkend sogar in

sein bürgerliches Leben drängt. Oskar Baum, ein Freund Kafkas, bemerkt bei ihm eine »Einordnung jeder willkürlichen Bewegung, jedes alltäglichen Wortes in seine ganz persönliche Weltauffassung...«⁴⁵ und beschreibt damit beide Seiten dieser Entwicklung.

Diese hier angedeutete Doppelbewegung, Reduktion und Vervollkommnung, ist keine zeitlich kontinuierliche Entwicklung. Die Balance zwischen den aufgezeigten Extremen ist nicht immer gleich gut zu bewahren; insbesondere in den späteren Lebensjahren macht sich eine Verschiebung zugunsten der poetischen Persönlichkeit bemerkbar. Dabei zeigt es sich aber, daß ohne den Ausgleich zwischen beiden Kräften, die wir schematisch einmal Reduktion und Vervollkommnung genannt haben, auch das Werk nicht vollkommen sein kann. Die poetische Persönlichkeit kann in ihrer Entwicklung durch die radikale Verengung der bürgerlichen einen Umschlag erfahren, so daß die forma formans, das System, nur noch Skelette hervorbringt. Kafka hat auch diese Gefahr erkannt. Seine späten Erzählungen ›Der Bau‹ und die ›Forschungen eines Hundes‹ deuten die Verknöcherung des Formvermögens an. Die ›Forschungen eines Hundes‹ nannte er selbst »trotz aller Wahrheit böse, pedantisch, mechanisch, auf einer Sandbank ein noch knapp atmender Fisch«⁴⁶. Er fügt hinzu: »Ich schreibe ›Bouvard und Pecuchet‹ sehr frühzeitig«, das heißt, daß er, obwohl er noch keine vierzig Jahre alt war, schon ein Alterswerk (das ist das angeführte Werk für Flaubert) schreibt. Diese Erzählungen sind, wie Kafka es in der Erzählung ›Der Bau‹ ausdrückt, »recht mühselige Rechnungen, und die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet«⁴⁷.

Seine Entwicklung betrachtend stellt er fest: »Wenn sich die beiden Elemente – am ausgeprägtesten in ›Heizer‹ und ›Strafkolonie‹ – nicht vereinigen, bin ich am Ende«⁴⁸.

Die Elemente, die Kafka für sich als polar betrachtet, sind kaum der »realistisch-hoffnungsvolle und der ideell-

strenge Zug«, wie Max Brod diese Bemerkung Kafkas auslegt⁴⁹. Die Polarität wäre meines Erachtens besser zu fassen, wenn man die ›Beschreibung eines Kampfes‹ dem ›Bau‹ gegenüberstellte: dort werden die »Dinge« »vor lauter Hitze« »in einer einzigen Eile« noch mit »zufälligen Namen überschüttet«⁵⁰, während hier »alles recht mühselige Rechnungen« sind⁵¹.

Wir werden immer wieder sehen, ohne daß wir uns vornehmen, das Werk Kafkas vorzüglich in seiner Entwicklung zu betrachten, daß der Fortschritt von ›Amerika‹ bis zum ›Schloß‹ eben ein Fortschritt in der Vervollkommnung des autonomen Formvermögens ist, das im Werk Objektivität und Totalität sichert. Nach Binswanger und Lukács muß der ideale Vollzug der Selbstrealisation eines Dichters so verlaufen, »daß die Reduktion zum ›Vehikel der Totalität‹, daß die Verengung der ›Subjektivität‹ durch das einseitige Gerichtetsein auf ein nur durch diese Einseitigkeit möglich gewordenes Objekt zur alles umfassenden Abgeschlossenheit werde«⁵².

Welche Elemente in Kafkas »alles umfassender Abgeschlossenheit« auftreten, das muß sich aus dieser Arbeit ergeben. Wir müssen dazu den Dichter selbst nicht mehr heranziehen, da das Werk alles selbst ist. Trotzdem werden wir manchmal vom Werk aus auf den Dichter verweisen, nicht aber um etwas im Werk zu stützen, sondern um zu zeigen, wie sehr das selbsttätige Formvermögen, das zwar in Wechselwirkung mit der bürgerlichen Persönlichkeit ersteht, sich zu immer größerer Selbständigkeit erhebt und an der Reduktion seines Gegenteils mitzuwirken beginnt, indem es seine Form in die Entscheidungen der bürgerlichen Persönlichkeit hinein entläßt. Das heißt nichts anderes, als daß Kafka immer mehr den natürlichen Kontakt zur Wirklichkeit verliert und seine möglichen Reaktionen auf vorhandene Wirklichkeit nicht mehr die einer natürlichen bürgerlichen Persönlichkeit sind, sondern, daß diese Reaktionen gewissermaßen dem Diktat des autonomen Formvermögens der poetischen Persönlich-

keit in ihm unterliegen. Bei Kafka muß man das Leben aus dem Werk erklären, während das Werk auf die Erhellung durch die biographische Wirklichkeit verzichten kann.

II. Das Erzählen selbst

Wenn der Prozeß der »Selbstrealisation« in einer idealen Weise vollzogen werden oder entelechial völlig von sich aus, gewissermaßen automatisch verlaufen könnte, gäbe es für den Dichter keine Wahl des Standortes; das heißt, keine Möglichkeit, sein Verhältnis zum Erzählen selbst zu bestimmen, weil der jeweils erreichte Punkt auf dem sinnvollen Entwicklungsweg für das diesem Stadium entsprechende Werk der einzig mögliche und darum ideale Punkt wäre. Da sich aber die poetische Persönlichkeit, das autonome Formvermögen in einem andauernden Streit bildet, ist die Art, wie der Dichter sein Erzählen einrichtet, immer frag-würdig.

Kafka erzählt in der dritten Person und tritt als Erzähler nicht selbst auf. (Wir sprechen von den drei Romanen.) Das Erzählen selbst als ästhetisches Faktum wird hier nicht in den phänomenalen Bereich des Werkes einbezogen. Es gibt demzufolge auch keine Hinwendung zum Leser. Das ist bedeutsam, wenn man bedenkt, welch weitläufigen Gebrauch die Erzähler zu allen Zeiten von dieser Möglichkeit, von diesem Vorrecht der epischen Dichtung machten. (Das Drama kann das, bis auf wenige Ausnahmen, die mit dem Autor auf der Bühne experimentieren, nicht.) Der Erzähler, der so in die Erzählung eingeht, ist ja nicht der Schriftsteller als bürgerliche Person, er ist auch nicht die von uns angedeutete poetische Persönlichkeit, er ist vielmehr ein Ausdruckselement, das ganz spezifisch episch ist¹. (Der Autor, der auf die Bühne kommt, wird ja auch von einem Schauspieler gespielt, auch hier handelt es sich um eine künstlerische Möglichkeit und nicht um die bürgerliche Person.)

Der erscheinende Erzähler gibt sich ganz deutlich als das Medium zu erkennen, durch das uns die Welt mitgeteilt wird. In diesem Erzähler bricht sich die Realität sichtbar. An ihm

können wir, wenn er sich genügend deutlich zeigt, nahezu den Brechungskoeffizienten errechnen und die epische Dichtung als ein ästhetisches Widerspiel der beschriebenen Welt erkennen². Er ist der ins Buch eingegangene Rhapsode. Er rechtfertigt durch sein Dasein alle ausdruckshaften und thematischen Werte des Werks. Er ist ein unumgrenzbarer potentieller Faktor eines epischen Werkes. Er kann sich einschalten, wann und wie er will: er kann Nichtwissen vortäuschen³, er kann etwas besser wissen als seine Personen⁴, er kann sich aus der Erzählung heraus direkt an den Leser wenden⁵, er kann Wirkungen erzielen, dadurch daß er sich plötzlich zurückzieht, er kann den zeitlichen Verlauf seiner Erzählung beschleunigen, hemmen oder unterbrechen, er kann sich für Vorgänge entschuldigen und dadurch und durch viele andere Einmischungen die Illusion des wirklichen Geschehenseins des Erzählten steigern⁶. Die Reihe der angedeuteten Möglichkeiten läßt sich beliebig erweitern. Halten wir als erste Charakteristik des Erzählens bei Kafka fest, daß er sich aller hier angedeuteten Möglichkeiten begibt durch seine strenge, nicht ein einziges Mal aufgehobene Beschränkung. Er erscheint nicht. *Es* wird erzählt. Kafka verzichtet auf diesen erscheinenden Erzähler, den »schöpferischen Macher«, den man sogar als »conditio sine qua non aller epischen Literatur« bezeichnet hat⁷. Es soll bewiesen werden, daß für Kafka gerade das Erzählen ohne den erscheinenden Erzähler zur *conditio sine qua non* wird und daß seine Dichtung trotzdem eine rein epische ist. Für ihn ist diese Haltung notwendig, von ihm selbst als die ihm gemäße entdeckt. Er hat die ersten Kapitel des ›Schlosses‹ in der Ichform begonnen⁸, ist also zumindest als Ich-Erzähler aufgetreten, um dann, erst im Verlauf der Arbeit, das Ich durch ein Er, durch K., zu ersetzen, ohne sich aber im Werk anderwärts als Erzähler zu konstituieren.

Unsere Fragen sind nun vorerst: welches Medium wählt der Dichter, wenn er keinen Erzähler einführt und wie steht der Dichter zu seinem Medium? Und: in welcher Weise be-

stimmt diese Erzählerhaltung den Charakter der Kafkaschen Dichtung?

Kafka ersetzte im ›Schloß‹ das Ich durch K. Damit ist die Frage nach dem Medium eigentlich schon beantwortet. Nun ist diese Kongruenz⁹ des Autors mit seinem Medium keineswegs problemfrei. Die Gefahr, in die sich Gottfried Keller brachte, als er den in der Er-Form geschriebenen ›Grünen Heinrich‹ in die Ich-Form umschrieb, ist zwar bei Kafka nicht vorhanden: die Er-Form erlaubt ja größere Freizügigkeiten in der Handhabung der Perspektive als die Ich-Form; diese Umstellung bringt eine Erweiterung der perspektivischen Kompetenz für Kafka, während es sich bei Gottfried Keller um eine Verengung handelte. Wir werden im Laufe dieser Erörterung noch an verschiedenen Beispielen zu erklären versuchen, was Kafka genötigt hat, die Ich-Form aufzugeben. Wenden wir uns aber zuvor den einfachsten Erscheinungen dieses Kongruenzverhältnisses zwischen Autor und Held zu.

In allen drei »Romanen« eröffnet sich uns kein Schauplatz, ohne daß einer der drei »Helden«, Karl Rossmann, Josef K. oder K., anwesend wäre. Das belegen wollen, hieße die drei Werke zitieren. Käte Friedemann meinte, daß die Welt, die wir im Roman repräsentiert wissen wollen, zu »breit« sei, als daß sie uns durch »das Medium eines in voller Aktion befindlichen Menschen zum Bewußtsein gebracht werden könne«¹⁰. Auch bei Kafka ist der Held nicht nur ein passives Medium, er ist ganz im Gegenteil sogar das Zentrum aller Aktivität. Alles geht von ihm aus oder richtet sich gegen ihn. Was erreicht nun Kafka dadurch, daß er den Gesichtspunkt der Perspektive seines Erzählens in den Helden legt?

1. Beginnen wir mit der materiellsten Verwirklichung der Perspektivität, mit *der geometrisch-physikalischen Perspektive* in Kafkas Werk. Zweifellos ist die vom Helden gesehene Welt nicht »breit«; sie hat andere Qualitäten. Die Umsetzung dieser durchgehenden Beschränkung des Sehens von einem Ort aus in Ausdruck ist schon in ›Amerika‹ in Andeutungen vorhanden. Karl Rossmann erlebt die Wahlkundgebung vom