

DIE LITERATURWISSENSCHAFT ALS SCHLOSSBÜROKRATIE

Zum „horror concreti“ in der Kafka-Interpretation

© Gerhard Rieck 1999

Die Grundthese

Die zentrale These des vorliegenden Aufsatzes lässt sich auch in eine mathematische Form bringen:

Schlossbürokratie : Landvermesser K. = Literaturwissenschaft : Franz Kafka

Das Gleichheitszeichen in dieser Formel zeigt allerdings nicht die Identität der Verhältnisse an, sondern lediglich eine Vergleichbarkeit, eine Analogie, eine Entsprechung. Hier soll ein Vergleich eingeführt werden, der, wie alle Vergleiche, hinken wird. Er wird sich nur dann als sinnvoll erweisen, wenn er sich nützlich machen und ein verdeutlichendes Licht auf interessante Aspekte werfen kann.

Zunächst einmal muss man sich darüber im Klaren sein, dass die im Vergleich angeführten Verhältnisse nicht einheitlich sind. Nicht alle Mitglieder der Schlossbürokratie in Franz Kafkas Roman „Das Schloss“ stehen dem Protagonisten, dem Landvermesser K., in gleicher Weise gegenüber. Offen feindselige Beamte bzw. Sekretäre (z.B. Momus) stehen anscheinend freundlich gesinnten (vor allem Bürgel) gegenüber. Dennoch kann von einem Gesamtverhältnis gesprochen werden, welches noch näher zu präzisieren sein wird.

Das Verhältnis der Literaturwissenschaft (in unserem Zusammenhang: der literaturwissenschaftlichen Kafka-Interpreten) zu Franz Kafka ist ohne Zweifel noch vielfältiger. Auf den ersten Blick scheint es überhaupt fragwürdig, „die Literaturwissenschaft“ als einen Block dem von ihr untersuchten Autor gegenüberzustellen. Gerade in der Kafka-Interpretation scheint sich die Vielfalt der Deutungsansätze geradezu zu einem anarchischen Chaos untereinander schwer vereinbarer Interpretationen entwickelt zu haben. Und doch lässt sich auch hier, mit dem Augenmerk auf das obige Gesamtverhältnis zwischen Schloss und K., ein vereinheitlichender Blickwinkel einnehmen und für eine Gesamtschau der Kafka-Rezeption nutzbar machen.

Wie ist nun dieses behauptete generelle Verhältnis der Schlossbürokratie (seiner Beamten, Sekretäre und Untersekretäre) zum Landvermesser K. zu charakterisieren? Ich meine: Eines der herausragendsten Kennzeichen dieses Verhältnisses ist die vom Autor bis ins Groteske gesteigerte Scheu der Schlossbürokratie vor der Konfrontation mit der konkreten, physischen Existenz des Landvermessers. Die Manifestationen dieses Horrors der Bürokraten vor der Begegnung mit der körperlich-sinnlichen Existenz K.s sind gleichmäßig über den gesamten Text verstreut und bilden quasi ein Kontinuum des „horror concreti“. Im Folgenden einige der Höhepunkte dieses das gegenständliche Verhältnis prägenden Horrors:

Als K. seine Gehilfen telefonisch im Schloss anfragen lässt, ob er am nächsten Tag dorthin kommen dürfe, hört er von weitem das überlaute „*Nein!*“ der Antwort ebenso wie das nachfolgende „*weder morgen noch ein anderesmal.*“ (KKAS S.35)

K.s Versuch, mit dem für ihn zuständigen Beamten Klamm zu sprechen, scheitert kläglich daran, dass Klamm sich offenbar beharrlich weigert, seinen wartenden Schlitten zu besteigen, solange sich K. in der Nähe aufhält. (KKAS S.162ff.)

Vollends unbestreitbar wird die unüberwindliche Abscheu vor dem Anblick K.s dann in der Szene der „Aktenverteilung“ im Gang des Herrenhofs, wenn die „Herren“ in geradezu kindisch-grotesker Weise seinetwegen, „*nur und ausschließlich seinetwegen [...] aus ihren Zimmern nicht hervorkommen können*“ (KKAS S.445).

Wenn sich manchmal die Konfrontation mit K.s physischer Gegenwart nicht völlig vermeiden lässt, werden „Nachtverhöre“ mit ihren „realitätsmindernden“ Aspekten (Beeinträchtigung der Licht-, Bewusstseins- und Aufmerksamkeitsverhältnisse) gewählt oder die Sekretäre und Untersekretäre (Momus, Bürgel, Erlanger) vorgeschickt. Und selbst der einzige offen freundliche Schlossbürokrat, Bürgel, stößt angesichts von K.s Anblick einen leichten Schrei aus und verkriecht sich unter seiner Decke ...

Es kann wohl kein Zweifel daran bestehen, dass es vorwiegend diese leibliche Gegenwart K.s ist, welche dem Schloss ein Gräuel ist. Denn indirekt, über Schriftstücke, Briefe, Akten, Telefongespräche, zwischenge-

schaltete Boten und untergeordnete Dorfbewohner, verkehrt man mit dem Landvermesser auf eine bemerkenswert intensive Weise, ja hat sich sogar schon Jahre vor K.s Ankunft im Dorf ein reger Aktenlauf über die Bestellung oder Nichtbestellung eines Landvermessers entwickelt.

Es ist nun dieser Aspekt der Abneigung gegenüber der konkreten bei gleichzeitig bestehender intensiver Beschäftigung mit der abstrakten Existenz, welche die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Verhältnisse vergleichbar macht. Ich kann nun also präzisieren, dass aus meiner Sicht die Scheu der Schlossbürokratie vor der konkreten, körperlich-sinnlichen Gegenwart des Landvermessers K. im Roman „Das Schloss“ eine Entsprechung findet in einer Scheu der Literaturwissenschaft vor der konkreten physischen Existenz des Autors Franz Kafka und vor den realen Aspekten seiner Figuren.

Nicht dass es an Arbeiten zu Kafkas Leben und Werk mangeln würde, die sich auf diese konkreten Gesichtspunkte einlassen. Allzu oft müssen sich diese Arbeiten allerdings auf die „äußere“ Biographie des Autors konzentrieren, weil eine gültige „innere“ Biographie bis heute nicht einmal in Ansätzen existiert. Und was die konkreten Aspekte im Werk betrifft, so glaube ich (und finde es fast allgegenwärtig bestätigt), dass es zum Grundkonsens der Literaturwissenschaft gehört, einerseits die Relevanz dieser Aspekte herunterzuspielen und andererseits die Bedeutung abstrahierender, verallgemeinernder und universalisierender Untersuchungen zu betonen.

Franz Kafka, seine Figuren und seine Texte wissen sich gegen diese Einseitigkeit zu wehren, so wie sich sein Landvermesser K. gegen die Ignoranz des Schlosses zu wehren weiß. Und doch drohen diese Widerstandskräfte zu erlahmen. Jahrzehntelang und praktisch völlig einseitig hat sich die Sekundärliteratur auf die unergründlich und unauslotbar erscheinende „Vielschichtigkeit“ und „Vielsinnigkeit“ Kafkas festgelegt und aus dem Werk dieses Autors ein Paradebeispiel für Nicht-Enträtselbarkeit konstruiert (*Nicht ohne Grund ist sein [Kafkas] Werk das verschlossenste unseres Zeitalters, birgt es die undurchdringlichsten Geheimnisse, die jemals in eine Dichtung versenkt wurden* – EMRICH, 1957, S.13).

Gleichzeitig hat man versucht, sowohl das Individuelle seiner Figuren zu ignorieren (indem man sie zu Repräsentanten von allgemeinen Menschheitsproblemen erhob), als auch die individuellen Einflüsse seines Autors aus dem Werk zu drängen. Beispielhaft dafür steht wohl der Ausspruch Martin Walsers, der sein Kafka-Buch mit programmatischen Worten beginnen lässt: *Je vollkommener die Dichtung ist, desto weniger verweist sie auf den Dichter* (WALSER, 1961, S.11).

Es fehlt also nicht mehr viel und Franz Kafka darf in seinem Werk nur mehr ebenso peripher und auf Grund eines schriftlichen (sekundärliterarischen) Gnadenaktes existieren wie er selbst es (einer Aussage Max Brods zufolge) als Schicksal seines Landvermessers am Romanende plante. Noch aber ist es nicht so weit und noch gilt, was Kafka nicht nur seinem Protagonisten, sondern auch sich selbst als Quelle des Widerstandes gegen die allem Konkreten feindlich gesinnte Welt mitgab, eindrucksvoll und einprägsam formuliert in einer gestrichenen Stelle des Romans, wenn K. sinniert:

Er verstand es ja schon auf diesem behördlichen Apparat, diesem feinen, immer auf irgendeinen Ausgleich bedachten Instrument zu spielen. Die Kunst bestand im Wesentlichen darin, nichts zu tun, den Apparat selbst arbeiten zu lassen und ihn zur Arbeit nur dadurch zu zwingen, dass man unfortschaffbar hier stand in seiner irdischen Schwere. (KKAS-App. S.198f.)

Fast könnte man meinen, Kafka hätte an dieser Stelle seinen Protagonisten nicht nur für dessen Kampf um Anerkennung durch das Schloss, sondern auch für sich selbst und sein Werk im Kampf um eine sinnvolle Würdigung durch die Literaturgeschichte einen wichtigen Grundsatz formulieren lassen. Es ist tatsächlich die „unfortschaffbare irdische Schwere“, die nicht nur die Schlossbürokratie, sondern auch die Literaturwissenschaft immer aufs Neue zur Arbeit zwingt. Zu einer Arbeit, die fatalerweise vor allem in Bemühungen besteht, diese irdische Schwere doch noch (durch Abstrahierung) fortzuschaffen, und die dabei allerdings (wenigstens bis dato – und Gott sei Dank!) scheitert und in immer neuen Anläufen, mit immer neuen Schriftstücken (der Sekundärliteratur) ihren Horror vor dem Konkreten zu bewältigen versuchen muss.

Was wir in den Jahrzehnten nach Kafkas Tod erleben müssen, ist also der unaufhörliche Versuch, die konkrete Person Franz Kafkas aus seinem Werk und dessen Rezeption hinauszudrängen, und zwar gleich auf mehreren Ebenen, wie noch auszuführen sein wird. Die Ungeheuerlichkeit, die in diesem Vorgang steckt, muss aber noch relativiert werden. Wenn literarische Kunstwerke nämlich tatsächlich (wovon ich überzeugt bin) u.a. auch Kompromissbildungen zwischen schwer erträglichen Wahrheiten und schwer aufrechtzuerhaltenden Verdrängungen sind, dann gilt das Gleiche auch für die *Deutungen* dieser Kunstwerke.

Wenn der Künstler, um psychisch stabil zu bleiben, einen Teil seiner inneren Wahrheit vor sich selbst ausschließen muss und in seinem Werk nur verschlüsselt darstellen darf, kann auch sein Interpret nicht ohne Gefahr diese Verschlüsselung rückgängig machen. Es zählt daher auch zum Grundkonsens der heutigen (vor allem bereits stark von der Postmoderne infiltrierte) Literaturwissenschaft, den Tatbestand einer Verschlüsselung überhaupt zu leugnen. Unter dieser Voraussetzung kann der Ausschluss *durch den Künstler* (im Werk) fortgesetzt werden durch den Ausschluss *des Künstlers* (in den Werken über sein Werk). Wäh-

rend der Ausschluss durch den *Künstler* aber noch unser Verständnis verdient, ist der Ausschluss durch den *Wissenschaftler* hochproblematisch.

Begleitet wird dieser Ausschluss dann oft von der Behauptung, Entschlüsselung eines Kunstwerks strebe seine Verharmlosung und Entschärfung an. Solche Formulierungen finden sich in vielen Variationen in vielen literaturwissenschaftlichen Arbeiten (und, wie gesagt, auch in vielen Äußerungen von Künstlern), und zwar fast schon gebetsmühlenartig. Im Gegensatz dazu lässt sich sehr wohl denken, dass die eigentliche Verharmlosung nicht durch die Lösung eines Rätsels (und die nachfolgende Nutzung dieser Rätsellösung für die menschliche Entwicklung), sondern durch die unfruchtbare Perpetuierung der Rätselhaftigkeit erfolgt.

Der Ausschluss Kafkas aus seinem Werk

Der Ausschluss des Künstlers, in unserem Fall der Ausschluss Franz Kafkas aus seinem Werk, erfolgt nun auf mehreren Ebenen gleichzeitig und abwechselnd. Zunächst wird vor allem der Autor als konkrete Dichterpersone aus dem Werk gedrängt. Dies erfolgt vorwiegend dadurch, dass zwischen dem Autor und seinen Texten eine Distanz behauptet wird, die im Extremfall gegen Unendlich strebt. In Martin Walsers oben zitierte Programmatik fügt sich z.B. auch die Ansicht Heinz Politzers ein, der in der mangelnden Distanz des Dichters zu seinem Geschöpf und der Abhängigkeit des Kunstwerks von der Persönlichkeit des Kunstschöpfers wörtlich einen künstlerischen Defekt sieht (POLITZER, 1965, S.262).

Tatsächlich aber teilt uns ein Autor, und Franz Kafka besonders und in einem sein Schreiben prägenden Ausmaß, in seinen Figuren und Texten viel aus seinem Leben und von seinen Leiden und Kämpfen mit. Ich behaupte, dass diese Mitteilungen bei Kafka sowohl quantitativ als auch qualitativ enorme Ausmaße annehmen und auf eine geradezu exzessiv konkrete Weise stattfinden; eine Behauptung, die angesichts von Kafkas Image als unergründlich verrätselnder Autor des „Kafkaesken“ zunächst absurd erscheinen mag.

Ich kann an dieser Stelle aus Platzgründen die für die Untermauerung dieser Behauptung notwendige Argumentation nicht in ihrer notwendigen Gründlichkeit liefern und muss daher auf meine ausführliche Arbeit zum Thema verweisen (RIECK, 1999). Aus meiner Sicht beschreibt Franz Kafka in seinem Werk vor allem in beeindruckend häufigen Wiederholungen und in ebenso beeindruckend konkreten Details ein persönlichkeitsprägendes Kindheitstrauma (die so genannte „Pawlatschenszene“ und deren verdrängten Hintergründe) und dessen weit reichende Folgen.

Den vorläufigen Abschluss dieser Spätfolgen bildete Kafkas vor sich selbst geheim gehaltene (weil in seinen Augen verbotene) Liebe zu dem 1902/1903 im elterlichen Haushalt beschäftigten Dienstmädchen Anna Pouzarová. Diese verdrängte Liebe kehrt erneut in beispielloser (wenn auch unbewusst geübter) Ehrlichkeit und Konkretheit im Werk wieder, allerdings zu konkret, um der auf möglichst eindrucksvoll wirkende Abstraktionen bedachten Literaturwissenschaft aufzufallen. Sie wird nämlich mächtig wieder zum Leben erweckt, als Kafka sie auf Felice Bauer projizieren kann. Schon bei seiner ersten Begegnung mit Felice, schon im ersten Satz im Tagebuch über diese Begegnung, kommt sie ihm *wie ein Dienstmädchen vor* (KKAT 5, 48). Die Folge schreibt Kafka unter der Bedrängnis, in die ihn die wiedererweckte verbotene Liebe vor seinem eigenen gnadenlosen Über-Ich bringt, sozusagen um sein Leben. Die zwei Romane, die in dieser Zeit entstehen („Der Verschollene“ und „Der Proceß“), zeigen schon in den ersten Sätzen, worum es geht. Im „Verschollenen“ wird die Schuld des Protagonisten im *ersten* Satz des Romans ausgesprochen (Karl Roßmann hat sich von *Johanna* verführen lassen), im „Proceß“ im *zweiten* Satz (Josef K. hat sich von Anna jeden Morgen – noch im Bett liegend! – das Frühstück servieren lassen).

Das Gericht im „Proceß“, welches von dieser Schuld angezogen wurde, führt sie ihm auf zwei verschiedene Weisen vor: Erstens verhaftet es ihn an dem gleichen Ort und zur gleichen Zeit, an dem und zu der er sein Vergehen begangen hat; und zweitens führt es ihm dieses Vergehen wie in einer Art Theaterszene vor, wenn in seinem Gerichtssaal ein Student mit einer Waschfrau (also einer Dienstmädchenfigur) verkehrt – Kafka war während der Zeit, in der Anna Pouzarová im Haushalt angestellt war, Juststudent.

Schließlich wird auch in anderen Erzählungen eine Dienstmädchenfigur auf verhängnisvolle Weise zum Schicksal des Protagonisten, und im letzten Roman ist es wieder die verbotene Liebe zu einer solchen Dienstmädchenfigur (Frieda), die dem Landvermesser Unheil bringt.

Vorbedingung für das Unheilvolle dieser „fatalen Dienstmädchenliebe“ ist aber das frühkindliche Trauma Kafkas, der Ausschluss auf die Pawlatsche, der (real oder in der Phantasie des kleinen Kindes) auf die Beobachtung des elterlichen Verkehrs folgte. Die Details dieser Traumaszene kehren in den Texten hundertfach wieder: sowohl die architektonischen (z.B. das Bett, in dem sowohl das beobachtende Kind als auch die beobachteten Eltern liegen; die Türe, vor die das Kind gestellt wird; die Treppen und Gänge des Pawlatschenhauses, auf die es ausgesetzt wird), als auch die sinnlichen (z.B. Zerstretheit, Müdigkeit und Schläf-

rigkeit des Kleinkinds; Kälte, Luftzug, Halbdunkel und Finsternis auf der Pawlatsche; dumpfe Luft, Hitze und Licht in den Räumen), als auch die szenischen (z.B. die Figurentypen des Beobachters, des Türhüters, der feindseligen bzw. der kollaborierenden Mutterfigur).

Es sind vor allem diese zahllosen konkreten, gegenständlichen und sinnlichen Details, welche die Texte Kafkas bis in jeden Absatz hinein durchdringen. Ihre Herkunft aus dem Kindheitstrauma Kafkas ist wohl auch hauptverantwortlich für den spezifischen stimmungsmäßigen Charakter dieser Texte. Der Eindruck des „Kafkaesken“ entsteht nämlich dann, wenn traumatische Erlebnisse eines Kindes von einem Erwachsenen so erzählt werden, als ob es Erlebnisse eines Erwachsenen wären.

So bedeutend nun die konkreten Elemente in Kafkas Dichtung auch sind, sowohl quantitativ als auch qualitativ, so wenig Beachtung schenkt ihnen die deutende Literaturwissenschaft. Man kann immer wieder Bücher über Kafka finden, die sich auf höchst komplexe und differenzierte Weise mit der Deutung seiner Texte beschäftigen und in denen doch kein einziges Mal (außer zufällig, etwa im Kontext eines Zitates) z.B. das Motiv „Bett“ Gegenstand einer Reflexion wird. Im Bett oder am Bett findet aber der Großteil aller wichtigen Begegnungen (auch und vor allem die – jedenfalls vordergründig – nicht-erotischen) in Kafkas Texten statt!

Viele dieser konkreten Motive sind bis heute noch nicht in ihrer ganzen handlungstragenden Bedeutung erkannt (z.B. Gänge und/oder Treppen: Es gibt Erzählungen Kafkas, in denen der Protagonist – wie das auf die Pawlatsche ausgeschlossene Kind – sich *ausschließlich* auf Gängen und/oder Treppen aufhält; man denke etwa an *Die Sorge des Hausvaters*, *Der Bau und Fürsprecher*). Oder sie sind noch nicht einmal als solche erkannt (z.B. Galerien, Geländer und Gitter; oder die „Decke über dem Kopf“, ein handlungstragendes Motiv in *Der Bau*, aber auch sonst an vielen Stellen im Werk enthalten).

Gemeinsam ist vielen dieser konkreten Motive und Bezüge im Text, dass sie sich nur schwer bis gar nicht von „inflationistischer“ Deutung vereinnahmen lassen. Unter „Inflationismus“ verstehe ich (als Gegenbegriff zu „Reduktionismus“) die „Aufblähung“ von Bedeutungszusammenhängen, die Erweiterung um Bedeutungsaspekte. Als instruktives Beispiel wähle ich immer Heinz Politzers Deutung von Klamms Briefunterschrift im „Schloss“-Roman: *Der Vorstand der X.Kanzlei* (KKAS S.40). Politzer nimmt die potentielle Vieldeutigkeit des Zeichens „X“ zum Anlass einer vom Prinzip her „inflationistischen“ Deutung: „X“ stünde hier nicht *nur* für „zehn“, sondern *auch* für „Unbekannt“; die „X.Kanzlei“ wäre also zugleich auch das Büro des Unbekannten (POLITZER, 1965, S.342).

Es ist klar, dass die Literaturwissenschaft eine durch und durch inflationistische Arbeitsweise bevorzugt. Inflationismus garantiert die Aufrechterhaltung der Vieldeutigkeit, Vielsinnigkeit und unabschließbaren Interpretierbarkeit literarischer Texte. Die Literaturwissenschaft stammt wie alle Geisteswissenschaften von der Urmutter Theologie ab. Was dem Theologen die unergründbare Gottheit ist, ist dem Literaturwissenschaftler die nicht auflösbare Vieldeutigkeit. Diese wird vielfältig abgesichert, etwa von Paul de Man: Es gäbe dem literarischen Text gegenüber keine Instanz – weder den Autor selbst noch seine Freunde noch alle Philologen zusammen –, welche eine rhetorisch unterschiedlich definierbare Stelle endgültig festlegen darf (in: MATT, 1995, S.266).

Ein „inflationistisches Manifest“ wie dieses lässt sich naturgemäß weder beweisen noch widerlegen. Man kann nur seine Plausibilität abschätzen, und auch dies nicht am Einzelfall, sondern nur an Wiederholungen (wie man naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten nicht mit Hilfe eines einzelnen Experimentes, sondern nur anhand von Serienexperimenten aufstellen kann). Im konkreten Fall lässt sich etwa zeigen, dass Kafka im Zusammenhang mit der Klamm-Figur im „Schloss“ (und den analogen Figuren in den anderen Romanen) immer die Zahl „zehn“ verwendet, nie mehr das Zeichen „X“. Das spricht natürlich nicht gegen die Zulässigkeit der Deutung Politzers, lediglich gegen ihre Wertigkeit. Die „Zehn“ muss eben wichtiger sein als das „X“. Die Lehre daraus ist: Mehrdeutigkeit kann sich an einzelnen Textstellen halten, in der Zusammenschau vieler analoger Textstellen verliert sie aber an Bedeutung.

Aus dieser Sicht muss für Textinterpretation ganz allgemein die Forderung nach mehr „Intratextualität“ erhoben werden. Diese *Intratextualität* (Beziehungen innerhalb der Texte *eines* Autors) verhält sich zur *Intertextualität* (Beziehungen innerhalb der Texte *aller* Autoren) so wie *Intranet* (Vernetzung innerhalb eines Computernetzwerks) zu *Internet* (Vernetzung aller Computernetzwerke). Nur *Intratextualität* (als Mitte zwischen der isolierten Betrachtung eines *einzelnen* Textes eines *einzigsten* Autors einerseits und der Betrachtung *aller* Texte *aller* Autoren andererseits) kann aber die Individualität eines Autors und seines Werks optimal nutzen, welche sich sonst entweder (in der *Intertextualität*) in der menschlichen Universalität aufzulösen droht oder (in der Einzeltextbetrachtung) noch gar nicht hervortreten kann.

Einzeltextinterpretationen berücksichtigen noch nicht ausreichend die diversen individuellen Festlegungen des Autors und unterliegen daher immer der Gefahr des falsch verstandenen Inflationismus. Eine gültige Deutung kann sich nur aus der Zusammenschau analoger Textstellen und Motive eines Werkes ergeben. Ich glaube, dass die Literaturwissenschaft dieser Forderung bisher nicht in ausreichendem Maß Genüge getan hat.

Kafkas konkrete Motive (wie das Bett, die Türe, Treppen und Gänge etc. – siehe oben!) widerstehen dem Inflationismus besonders gut (wenn auch nicht immer im ausreichenden Maß). Weil der Inflationismus aber

die Lieblingsmethode des Literaturwissenschaftlers ist, muss er diese konkreten Motive ganz besonders intensiv übersehen oder gering schätzen. Weil diese Motive aber Kafkas Texte Seite für Seite, Absatz für Absatz durchziehen, ist der Inflationist gezwungen, sozusagen fast den gesamten Text in seinen konkreten Aspekten zu ignorieren, und kann nur mehr „zwischen den Zeilen“, am Konkreten vorbei, deuten.

Postmoderne Interpreten gehen sogar noch einen Schritt weiter. Sie entfernen den Autor auch noch insofern aus seinem Text, als sie ihn als intendierendes Subjekt (als Person, die Sinn und Bedeutung in ihren Text hineinlegt) eliminieren. Sinn- und Bedeutungszuweisungen erfolgen jetzt nur mehr durch den Leser bzw. Interpreten, während etwa Kafkas Texte selbst „Rorschachtests“ der Literatur darstellen (POLITZER, 1965, S.43) und ihre Deutung mehr über den Deuter als über das Gedeutete aussagt (POLITZER, ebenda). Sie sind dynamische Leerformen, die keine über ihren Wortlaut hinausreichende Botschaften enthalten (FINGERHUT, 1993), und es wird zunehmend unsicher, ob Kafka seinen Lesern überhaupt etwas hat sagen wollen (FINGERHUT, ebenda).

Dies alles führt nahe an die Vollendung der Austreibung Kafkas aus seinen Texten. Es „zwingt Kafka heraus und den Interpreten hinein“. Vergeblich, denn der Text, seine Figuren und Motive bleiben in aller Konkretetheit bestehen, „unfortschaffbar in ihrer irdischen Schwere“, ein ewiges Ärgernis für den der Abstraktion und der Unergründbarkeit hingegebenen Deuter.

Die Verdrängung des Konkreten aus den Texten erfolgt nun nicht nur über die Missachtung oder Geringschätzung der konkreten Motive bzw. indem man sie für zu banal erklärt oder gar überhaupt nicht wahrnimmt. Verdrängt werden nicht nur die für Kafka individuell bedeutsamen Details, sondern vor allem sein Kampf um Individualität selbst. Wenn Karl Roßmann im „Verschollenen“ und K. im „Schloss“ um die Eingliederung in eine Gemeinschaft unter Wahrung der persönlichen Würde und Integrität kämpfen, so ist dies ein Kampf um die Anerkennung ihrer persönlichen, individuellen Identität. Dies ist aber auch der Lebenskampf Franz Kafkas.

Dieser Kampf wird im Schreiben von Texten ausgefochten. Für diesen Kampf nimmt Kafka in Kauf, den Grundkonsens der Literaturkritik zu verletzen. Er lädt seine Texte mit rein persönlichen, nur für ihn verständlichen, nur für ihn relevanten Codes auf. Die Literaturkritik verlangt aber dagegen von jedem Autor die Vermeidung solcher persönlicher Codes, weil sie sonst die Grundprämisse der überindividuellen Kommunizierbarkeit und der universellen Relevanz der Textinhalte gefährdet sieht.

Kafkas Texte sind jedoch, wie ich mich in der schon erwähnten größeren Studie zu zeigen bemühte, sowohl in der Grundstruktur als auch in den meisten Details von der Wiederholung einer nur ihren Autor betreffenden und für praktisch alle Leser nicht unmittelbar nachvollziehbaren Szene (der in eine „Standardszene“ übersetzten Begebenheit des „Grundtraumas“, der so genannten „Pawlatschenszene“) sowie von den daraus sich ergebenden spezifischen Folgen (welche allerdings zum Teil schon wieder universellerer Natur und daher kommunizierbar sind) geprägt. Dies bedingt einerseits (wenigstens zum Teil) die „kafkaeske“ (undurchschaubare, rätselhafte, fremde) Natur seiner Texte, zum anderen sollte sie theoretisch nicht nur zur Ablehnung durch die Literaturkritik führen, sondern auch zur Abwendung der Leser.

Dass dies nicht so ist, liegt daran, dass dem Leser zwar nicht die spezielle Färbung des Kafka'schen Kampfes um Individualität, wohl aber die drängende Deutlichkeit des Kampfes selbst enorm nahe geht. Diesen Kampf um das eigene Ich hat *jeder* (und *jede*) geführt, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Dass Kafka die Stimmung und die existentielle Intensität dieses Kampfes so genial darzustellen weiß, wiegt den „künstlerischen Defekt“ (Heinz Politzer) der mangelnden Distanz zwischen dem Leben des Autors und dem Leben in seinen Texten bei weitem auf.

Verzieren wird ihm der Defekt aber nur vom sich dem Text hingebenden (und während seiner Lektüre in den Stand des kämpfenden, jungen Ichs zurücksinkenden) Leser, nicht aber vom sich abgeklärt wählenden Wissenschaftler (auch wenn beide Personen zusammenfallen, aber eben nicht zur selben Zeit!). Will letzterer seine Bewunderung für den Autor aber nicht durch Kritik wieder zurücknehmen, so muss er den „künstlerischen Defekt“ aus der Welt schaffen, indem er zwischen Autor und Text wieder eine Distanz behauptet. Diese künstlich geschaffene Distanz zerstört nun wieder das wesentliche Element des Werkes, in dem es ja um die Identität des Autor-Individuums geht.

Wieder muss man konstatieren, dass diese Vorgangsweise durchaus schon vom Autor selbst provoziert ist. Franz Kafka hat seinen Ausschluss aus seinen eigenen Texten mit eigener Hand vorbereitet, und zwar auf beiden bisher erwähnten Ebenen. Auf der Motivebene sind die Details, weil sie dem Autor selbst unbewusst oder bestenfalls halbunbewusst geblieben sind, so versteckt und ihr Gesamtzusammenhang so verschleiert, dass sie sowohl dem naiven als auch dem wissenschaftlichen Leser verborgen bleiben müssen.

Kafka war sich etwa dessen bewusst, dass er sich zwanghaft oft und lange im Bett aufhielt, und er hat auch seine Figuren und deren Begegnungen extrem häufig an diesem Ort angesiedelt. Über die Hintergründe dieser Obsession für das Bett (und das Kanapee) konnte er sich keine Rechenschaft ablegen. Überhaupt nicht bewusst war er sich der sein Verhältnis zu Frauen prägenden Anziehung durch das Dienstmädchen Anna Pouzarová. Das Gleiche gilt für alle anderen aus dem Ensemble des Grundtraumas und dessen Bewältigungsversuchen entstammenden Motive.

Auf der zweiten Ebene, der des Kampfes um die Individualität, hat Kafka seinen Ausschluss auf mehrere Arten vorbereitet. Erstens hat er verschiedentlich selbst die Position des Ausschließenden eingenommen. Wohl sind die meisten seiner Texte aus der Perspektive eines ausgeschlossenen Protagonisten geschrieben. Aber in einigen hat er den Erzähler sehr wohl die Position des Ausschließenden einnehmen lassen und die Position des Ausgeschlossenen von sich weggerückt (vor allem in den Erzählungen *Gemeinschaft*, *Die Sorge des Hausvaters*, *Eine kleine Frau* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, jeweils nach dem Muster der Replik des Vaters im *Brief an den Vater*). Darüber hinaus schließen die Ausgeschlossenen, wenn sie dazu Gelegenheit bekommen, selbst die ihnen noch Untergeordneten aus (z.B. im „Proceß“ Josef K. die jungen Herren am Stammtisch des Staatsanwaltes Hasterer, und im „Schloss“ K. seine Gehilfen aus der Schule). Und endlich hat ein Teil Kafkas (sein ich-feindliches Über-Ich) ihn letzten Endes selbst aus dem Leben ausgeschlossen.

Der Ausschluss ist demnach vorgezeichnet. Die Versagung der Anerkennung ihrer Individualität, wie sie den Helden der Texte zuteil wird, wiederholt sich also in der Versagung der Anerkennung der sich in den Texten widerspiegelnden Individualität des Autors durch seine Interpreten. Nicht immer in der gleichen Gründlichkeit, besonders gründlich aber in neuerer Zeit durch die Denker der Postmoderne.

Für Jacques Derrida etwa (in seiner Schrift „Préjugés. Vor dem Gesetz“) enthält Kafkas Türhüter-Legende *keinen identifizierbaren Gehalt jenseits der Erzählung selbst [...], außer einer unabschließbaren différence bis zum Tod* (DERRIDA, 1992, S.78). Derrida entzieht diesem Text *all die Elemente [...], die auch einem anderen Register angehören könnten* (S.82). Und schon ist der Mann vom Lande *vielleicht nicht mehr einfach ein Mann, sondern ebensogut der Mensch (l'homme) [...] wie irgendetwas, das anonyme Subjekt des Gesetzes* (S.65). Gründlicher geht es nicht mehr: Zuerst erfolgt der Entzug aller konkretisierbaren „Elemente“, dann wird der Protagonist als Vertreter des Autors zum „anonymen Subjekt“, und schon ist Kafka samt seinen Figuren aus dem Text heraus- und der Interpret mit seinem persönlichen Projekt der „différance“ in den Text hineingezwungen ...

Wie ist dieses kapitale Missverständnis möglich geworden, wie konnte – wie gesagt unter unfreiwilliger Mithilfe Kafkas – ein von konkreten Szenen, Motiven und Details durch und durch geprägtes Werk, welches dem Kampf um die Erringung bzw. Wahrung persönlicher Identität und um die Behauptung der Individualität dient, zum Spielfeld entindividualisierender, entkonkretisierender, mystifizierender, abstrahierender, universalisierender und dekonstruierender Interpretationsbemühungen werden?

Wir nähern uns einem Verständnis dieses Missverständnisses, wenn wir beachten, dass Kafkas Textstrategien (also etwa die Verweigerung von Sinn, Bedeutung und logischer Handlung; die Verwischung der Realitätsgrenzen; die ständigen Abschwächungen und Rücknahmen oft noch im selben Satz; die Überbetonung von Missverständnissen, Täuschungen, Selbsttäuschungen und Lügen; das Verstecken von Ursachen hinter Scheinursachen etc. etc.) von Anfang an das Rätselhafte und Unergründliche in den Vordergrund stellen und so zur Abstraktion verlocken.

Kafka verhält sich hier radikal anders, als man es von den meisten Autoren gewohnt ist. Vorherrschende Textstrategie ist es üblicherweise, hinter vordergründig Konkretes das hintergründig wartende Abstrakte anzulegen. Paradebeispiel dafür sind vielleicht die griechischen Mythen, in denen vordergründige intensive, konkrete und realistische Handlung (viel „Action“!) unter vordergründig individualisierten Figuren hintergründig auf universelle Menschheitsfragen, Prinzipien und Zusammenhänge verweist. Diese Universalität muss natürlich erst vom Leser erarbeitet werden.

Anders bei Kafka. Das Konkrete scheint hier von Anfang an eliminiert oder bedeutungsarm, das Abstrakte drängt sich sofort vor, erweist sich bloß als *noch* abstrakter und unfassbarer als bei anderen Autoren. Man wähnt sich bei Kafka schneller am abstrakten Ziel – und täuscht sich doch. Er schafft eine kaum für möglich gehaltene Umkehrung: Bei ihm leuchtet das hintergründige Konkrete erst bei sehr aufmerksamer Betrachtung hinter dem aufdringlich vordergründigen Abstrakten hervor, und erst dann wird seine scheinbare „De-konstruktion“ durch die verborgene „Rekonstruktion“ wieder korrigiert.

Diese „Umwertung der Werte“ müsste in der Kafka-Lektüre noch berücksichtigt werden. Während es bei auf Symbole und Allegorien angelegten Texten (wie z.B. den griechischen Mythen) als naiv gelten muss, auf der vordergründig konkreten Ebene zu verharren und nicht zur dahinter liegenden abstrakten Ebene fortzuschreiten, so müsste es eigentlich auch als naiv gelten, bei Kafka die vordergründig abstrakte Ebene für das bereits erreichte Ziel zu halten und die zum näheren Verständnis erforderliche dahinter liegende konkrete Ebene zu ignorieren. Kritische Lektüre erfordert bei Kafka das Übersteigen des Abstrakten!

Es ist allerdings wohl unvermeidlich, dass diese Rekonstruktion der verborgenen Konkretheit im Vergleich zur vorangegangenen großartigen Abstraktion banal erscheinen muss. Wer vorher Bände mit hochabstrakten Spekulationen über den wahren Grund verfasst hat, warum Josef K. verhaftet wird und wofür ihm der „Prozess“ gemacht wird, wird zwischen Belustigung und Verärgerung schwanken, wenn er akzeptieren soll, dass dieser Grund schon im zweiten Satz des Romans angedeutet wird und darin zu suchen ist, dass sich der Autor wie sein alter ego Josef K. ebenso unbewusst wie (für seinen inneren Zensor) unerlaubt in das Dienstmädchen seines Haushalts verliebt hat ...

Man könnte dann zwar zu Recht einwenden, dass dieser Grund sehr wohl wieder einer abstrakten Erklärung durch irgendwelche psychologische, soziologische oder meinetwegen philosophische Theorien menschlichen Verhaltens bedarf. Diese Erklärung hätte dann aber den unschätzbaren Vorteil, dass sie auf beobachtbaren realen Tatbeständen aufbaut.

Abstrakt und abstrakt ist eben nicht das Gleiche. Relativitätstheorie und Quantentheorie sind in ihrem Abstraktionsgrad durchaus mit den anspruchsvollsten philosophischen, metaphysischen oder esoterischen Konstruktionen vergleichbar. Sie gründen aber auf konkreten, wiederholbaren, verifizierbaren und falsifizierbaren Experimenten bzw. Thesen und nicht auf im leeren Raum der Spekulationen schwebender Verstandesakrobatik.

Exkurs über Symmetrie und Asymmetrie

Der in der Geistesgeschichte der Menschheit seit langem schwelende Konflikt zwischen Konkretem und Abstraktem ist es wert, noch näher beleuchtet zu werden. Dazu muss freilich an dieser Stelle für kurze Zeit etwas weiter ausgeholt werden.

Schon bei ein wenig näherer Betrachtung erinnert dieser Konflikt an den zwischen Körper und Geist, zwischen Materie und Verstand. Wer aber nun die Geistesgeschichte, etwa die Entwicklung philosophischer Systeme im Laufe der kulturellen Entwicklung, überblickt, wird feststellen, dass wohl noch keine Behauptung aufgestellt, keine Theorie geschaffen worden ist, zu der mittlerweile nicht schon eine genau entgegengesetzte existiert. Das gleiche gilt im übrigen für literaturwissenschaftliche Interpretationen, z.B. bei Kafka ...

Verstandesmäßige, durch rein logische Denkprozesse entstandene Systeme sind in ihrer Gesamtheit absolut symmetrisch. Reiner Verstand bevorzugt keine Denkrichtung. Esoteriker pflegen ihre Schüler mit Hilfe so genannter „Koans“ (sinnlose bzw. unlogische Sätze) davon zu überzeugen, dass sie ihren Verstand ausschalten müssen, da er zur Gewinnung eines festen Standpunktes absolut untauglich ist. Einen ähnlichen Weg schlugen postmoderne Philosophen ein. Den „Koans“ der Esoterik entspricht die „Dekonstruktion“ der Postmoderne. Beides dient dem gleichen Zweck: mit Hilfe des Verstandes die Wahrheitsunfähigkeit des Verstandes zu demonstrieren. Sowohl Esoteriker als auch Postmoderne werden (bei allen unleugbaren Unterschieden) letztlich vom gleichen Motiv bewegt: von der Faszination für das Symmetrische.

Anders liegt der Fall bei der Materie. Die Physiker sagen uns, dass der uns bekannte Kosmos aus dem „Urknall“ entstanden ist, und zwar durch eine Folge von „Symmetriebrüchen“. Wenn der Physiker auch streng genommen einen viel formaleren und mehr mathematischen Begriff von Symmetrie hat, ist dieser doch auch auf unsere Betrachtungen anwendbar.

Das Brechen von Symmetrie lässt Gegensätze entstehen, z.B. Materie und (entgegengesetzt geladene) Antimaterie. Wären diese Gegensätze in gleicher Quantität (symmetrisch) entstanden, hätten sie einander gegenseitig in einem gigantischen Energieblitz vollständig vernichtet. Ein solcher Energieblitz hat tatsächlich stattgefunden, aber nicht alle Materie und Antimaterie zu Energie „vernichtet“, sondern den uns bekannten und praktisch ausschließlich aus Materie bestehenden Kosmos hinterlassen. Grund dafür ist unseren Physikern zufolge eine winzig kleine Asymmetrie zwischen Materie und Antimaterie, ein winzig kleiner Überhang von Materie (etwa ein Milliardstel). Der Kosmos, wie wir ihn kennen, besteht aus diesem Überhang, und Antimaterie findet sich darin nur noch in vernachlässigbaren Spuren.

Die Geschichte dieses Kosmos war dann auch in der Folge und bis heute eine Geschichte der Symmetriebrüche und der anschließenden „Anhäufung“ von Asymmetrie. Der Höhepunkt dieser Milliarden Jahre andauernden Kumulierung von Asymmetrie ist das Leben und vor allem der Mensch. Ihr verdanken wir sowohl unsere Komplexität als auch unsere Leistungsfähigkeit als auch unsere Fragilität. Denn Asymmetrie wird immer auch durch besonders labiles Aустarieren von Gegensätzen bezahlt, das verwundbar macht.

Auf der körperlichen Ebene zeigt sich diese labile Asymmetrie in der Abhängigkeit des Menschen von genau einzuhaltenden Umwelt- und Innenweltbedingungen (z.B. ein relativ eng begrenzter äußerer Temperaturbereich und ein noch enger begrenzter innerer), auf der psychischen Ebene in der Empfindlichkeit gegenüber Störungen in den Individuations- und Sozialisationsphasen (ich nenne hier nur die komplexen Prozesse der Gewinnung einer ausreichend stabilen geschlechtlichen und sozialen Identität).

Parallel zu diesen vielfältigen Asymmetrien behält der Mensch aber immer auch die in ihrem Wesen perfekt symmetrische Verstandeskraft. Solange er diese vom asymmetrischen Standpunkt seiner so oder so positionierten Identität aus einsetzt, entsteht daraus kein Problem. Der Verstand ist dann ein Werkzeug wie ein Hammer: in seiner Potentialität absolut symmetrisch (man kann mit ihm ebenso etwas zimmern wie es anschließend zerschlagen), in seiner von außen gesteuerten Anwendung aber asymmetrisch, im Idealfall den Motiven und Plänen des sich seiner selbst und seiner Verantwortung bewussten Benützers unterworfen.

Der so gezähmte, positionierte, „asymmetrierte“ Verstand kann „Vernunft“ genannt werden. Fehlt seinem Besitzer allerdings der asymmetrische Standpunkt (etwa weil seine Individuation und Sozialisation nicht gelungen ist und zu keiner genügend festen Identität geführt hat), dann macht sich der Verstand wieder selbständig. Da er keine oder zu wenige positionierende „Anfangsbedingungen“ kennt, wird er wieder symmetrischer, anarchischer und chaotischer. Von der beobachtbaren Tatsache, dass dieser Fall zu allen Zeiten besonders häufig bei philosophisch und/oder künstlerisch tätigen *Männern* eingetreten ist, könnte man dann leicht auf eine besonders heikle und labile männliche Identitätsfindung schließen.

Jedenfalls setzt sich der Mensch also aus einem absolut symmetrischen Verstandesteil, aus einem relativ labil ausgebildeten und schwach asymmetrischen psychisch-emotionalen Bereich und aus einem relativ stark asymmetrischen und ebenfalls störungsanfälligen somatischen Bereich zusammen. Unter Verwendung eines typisch geisteswissenschaftlichen Vokabulars könnte man von vielsinnigem bis „unendlichsinzigem“ Verstand oder Geist und eindeutiger bis „wenigdeutiger“ Körperlichkeit und Sinnlichkeit sprechen.

Von dieser Unterscheidung ausgehend zeigen sich sofort die Parteilichkeiten und lässt sich das „geisteswissenschaftliche Paradoxon“ formulieren. Während die Geisteswissenschaften nämlich in der Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften immer wieder deren Reduktionismus (auf das Materielle) beklagen, gibt es auch einen entsprechenden Reduktionismus auf der Seite der Geisteswissenschaften. Diese reduzieren nämlich auf den Geist (und tragen diesen Reduktionismus schon in ihrer Bezeichnung „Geisteswissenschaften“ vor sich her). Da Materie mit Asymmetrie und damit mit Endlichkeit und Begrenztheit einhergeht, der Geist aber mit Symmetrie und Unbegrenztheit, entsteht das angekündigte Paradoxon: Die Geisteswissenschaft reduziert – auf das Unendliche! In ihrer Ausprägung als Literaturwissenschaft: auf das unendlich Vieldeutige. Was dabei in allen Fällen vernachlässigt wird, ist das Konkrete.

Damit finden sich die Geisteswissenschaften in einer Reihe von untereinander verwandten und zu einer zweiten Reihe im Gegensatz befindlichen Begriffe, deren Verhältnisse Gegenstand jahrtausendelanger Auseinandersetzungen sind: auf der einen Seite das Nichts, das Unendliche, das Nirwana, die Symmetrie, das Abstrakte, der Geist, die Einheit, der Tod (der Todestrieb), die Esoterik, die Postmoderne, die Geisteswissenschaften; auf der anderen Seite das Sein, das Endliche, die Existenz, die Asymmetrie, das Konkrete, die Materie, das Individuum, das Leben (der Lebenstrieb), die Exoterik, die Moderne, die Naturwissenschaften.

Es handelt sich hier um zwei lockere Reihen, die man sich intern nicht als zu homogen und im Verhältnis zur jeweils anderen Reihe nicht immer als rein gegensätzlich denken darf. Dennoch kann gesagt werden, dass die Mitglieder beider Reihen zu denen der jeweils entgegengesetzten Reihe sehr oft ein Aversionsverhältnis zu unterhalten pflegen.

Das Sein hat also den „horror vacui“ vor dem Nichts, die Esoterik steht letzten Endes Materie und Individuum ablehnend gegenüber (esoterische Übungen und Lebenspraxis zielen auf deren „Überwindung“), und die Geisteswissenschaft meidet (siehe oben) das Individuelle, Materielle und vor allem das Konkrete – sie leidet unter dem „horror concreti“. Ihr Blick ist immer ins Unendliche, Unergründbare gerichtet, weshalb sie eher den dritten und vierten Schritt unternimmt als den ersten und zweiten. Sie konstruiert komplexe und eindrucksvolle Gedankengebäude, aber ohne bzw. mit sehr schwachem Fundament.

Und in ihrer Ausprägung als Literaturwissenschaft liefert sie, um wieder auf das Thema Kafka zu kommen, oft sehr genaue und differenzierte Detailstudien zu den Strukturen, Figuren und Motiven, ohne dass aber deren grundsätzliche Einordnung in eine Gesamtstruktur von Leben und Werk des Dichters auch nur annähernd geklärt wäre. Als Folge schweben dann selbst so scharfsinnige und gründliche Arbeiten wie die zu Kafkas „ästhetischer Konstruktion des Weiblichen“ (STACH, 1987) etwas in der Luft, weil Grundlagen und Entstehungsgeschichte etwa von Kafkas Bild der Weiblichkeit noch völlig im Dunkeln liegen (und also noch nicht einmal die abgesehen von der Mutter wahrscheinlich bedeutendste Frau in Kafkas Leben bemerkt worden ist – die „Ahnfrau“ praktisch aller wichtigen jugendlichen Frauen seines Lebens und seines Werks).

So interessant es auch ist, den vielfältigen Bezügen (Kafka – der Jude, der Beamte, der Vegetarier, der Prager, der Literat, der Reisende, der Briefeschreiber, der Was-weiß-ich-noch-alles) und Wechselbezügen des Autors oder den ebenso vielfältigen Aspekten seiner Figuren (ihren Namen, ihren Kleidern, ihrer Mimik, ihrer Gestik, ihren soziologischen Bedingtheiten, ihren Rollenfixierungen etc. etc.) nachzugehen: Am Ende droht die Gefahr, sich im Netzwerk dieser Bezüge rettungslos zu verfangen oder vor lauter gut dokumentierten Bäumen den Wald nicht mehr zu sehen.

Auch die eben erwähnte Arbeit zu Kafkas Frauenbild zählt neben einigen anderen noch zu den seriösen, metaphysikresistenten Studien. Ein Großteil der Kafka-Sekundärliteratur ist dagegen leider von philosophisch orientierten Autoren verfasst worden, denen Kafka selbst vorausschauend das Porträt der fern vom Boden der Realität in den Wolken schwebenden „Lufthunde“ gewidmet hat (in den „Forschungen eines Hundes“; mit einer kaum mehr überbietbaren beißenden Ironie). Den vorläufig abschließenden diesbezüglichen Höhepunkt stellen, wie gesagt, die Arbeiten postmodern orientierter Autoren dar.

Kafka in der postmodernen Löwengrube

Wieder muss erwähnt werden, dass Kafka selbst zum Teil die Voraussetzungen für seine Vereinnahmung durch postmoderne Interpreten geschaffen hat. Der in seinen Texten angelegte Bedeutungs-, Sinn-, Handlungs- und Ursachenschwund ist dem von der Postmoderne geschaffenen Begriff der „Dekonstruktion“ in der Tat zum Verwechseln ähnlich, ebenso die allerorten anzutreffenden Phänomene Erkenntniskepsis, Realitätszweifel, Rücknahmen und Verunsicherungen.

Diese Ähnlichkeit darf aber nicht den Blick verstellen auf die Tatsache, dass sich Kafkas Texte (wenn auch erst auf den zweiten – und nur allzu oft gar nicht mehr geworfenen – Blick) dieser Form von „Dekonstruktion“ auf das Entschiedenste widersetzen.

Der wichtigste Gegensatz, der sich zwischen Kafka und seinen postmodernen Vereinnahmern auftürmt, ist der in der Stellung zum Konkreten. Die Postmoderne (wie fast jedes philosophische System) stellt ein reines Verstandesunternehmen dar, welches konsequenterweise Körperlichkeit, Sinnlichkeit, äußere Realität, kurz Konkretheit abwertet (ein Beispiel für zahllose andere: HIEBEL, 1999, S.99, Anm.37; sinngemäß heißt es dort, die geistige Welt wäre die *wesentliche* Welt, die sinnliche Welt nur eine *äußerliche*).

Ihr Lektüreziel ist immer eine Eliminierung der konkreten Elemente und Bezüge sowie die Auflösung von Gewissheiten zugunsten von abstrakten Bezügen und von Ungewissheiten. Und im Unterschied zur Moderne, die uns auch schon gelehrt hat, hinter die Dinge zu blicken und Scheingewissheiten aufzulösen, ist dieses Ziel für die Postmoderne nicht nur ein temporäres (Auflösung von oberflächlichen Scheingewissheiten mit dem Ziel der Gewinnung *tieferer* Gewissheiten), sondern ein endgültiges.

Und damit unterscheidet sie sich radikal von Kafka. Für diesen ist Verunsicherung nämlich nicht verselbständigter Selbstzweck, sondern Ausdrucksmittel einer tödlichen Ambivalenz, einer in unserem Sinn verhängnisvollen „Symmetrierung“, einer in unserem Sinn verfehlten „Asymmetrierung“, wie sie typisch ist für die paralyzierende emotionale Ambivalenz im Gefolge gescheiterter Beziehungen zu den wichtigsten Bezugspersonen in der Sozialisation eines Menschen.

Vor allem (aber nicht nur!) Kafkas gescheiterte Vaterbeziehung mit ihrer Folge der Einsetzung eines dem eigenen Ich in Todfeindschaft entgegenstehenden Über-Ichs hat den Hauptanteil an dieser verhängnisvollen Ambivalenz. Kafka stellt diesen inneren Kampf zwischen Ich und Über-Ich sowohl bildlich als Kampf zwischen Figuren dar (z. B. in den „Er“-Aphorismen – KKAT 851f.), als auch in der Form wechselnder Identifizierungen (Texte mit Ich-Identifikationen und solche mit Über-Ich-Identifikationen), als auch in der Gegenspielererschaft zwischen den K.s und ihren Richtern, als auch schließlich generell und allgegenwärtig in Form von Gegenläufigkeiten innerhalb eines und desselben Satzes oder einer Satzfolge (Abschwächungen, Rücknahmen, Widersprüche, Verunsicherungen im zweiten Satzteil gegenüber dem ersten Satzteil oder in den Folgesätzen gegenüber dem ersten Satz), was aber nun für den durch die Philosophenbrille lesenden Interpreten absichtsvoller „Dekonstruktion“ täuschend ähnlich sieht.

Das Kriterium zur Unterscheidung von psychischer Ambivalenz und postmoderner Dekonstruktion ist, wie und wo sie konsequent durchgehalten werden. Ein Dekonstruktivist wird sich in seinen Texten niemals eindeutig gegen Dekonstruktion stellen, weil er sich dann selbst untreu würde. Psychische Ambivalenz kann dagegen Bereiche freilassen, in denen sich Eindeutigkeit manifestieren kann. Genau dies ist bei Kafka zu beobachten. Ich möchte dies an einem instruktiven Beispiel aus dem „Schloss“-Roman erläutern.

Kafka hat sich im Romantext an vielen Stellen bemüht, die Realität des Beamten Klamm und dessen Beziehungen zu den Dorfbewohnern zu „dekonstruieren“. Wir erfahren, dass Klamm noch nie mit einem Dorfbewohner gesprochen hätte (KKAS S.80), dass seine Unterschrift nur echt zu sein *scheint* (KKAS S.112), sein Aussehen wechselnd und unsicher ist (KKAS S.286) und er sogar mit seinem Sekretär Momus verwechselt wird (KKAS S.286) etc. So vorbereitet, empfinden wir dann Pepis Gespräch mit dem Landvermesser K. am Ende des Roman-Fragments (KKAS S.451ff.) nur als logische Fortsetzung. In diesem Gespräch möchte Pepi noch die letzten Gewissheiten K.s dekonstruieren und bezweifelt nicht nur die Echtheit der Liebe Friedas zu K., sondern darüber hinaus auch die Realität der Liebe Klamms zu Frieda.

Und genau hier hört sich der dekonstruktivistische Spaß für K. auf. Und er muss sich auch an genau dieser Stelle aufhören. Denn wenn Kafkas Texte, und der „Schloss“-Roman hier insbesondere, unter anderem auch das postödpale Dreieck Vater - Dienstmädchen - Sohn (Klamm - Frieda - K., in der Nachfolge von Hermann Kafka - Anna Pouzarová - Franz Kafka) und sein Konfliktpotential thematisieren, würde eine völlige Dekonstruktion der Realität der handelnden Personen (und der bestimmenden Gefühle zwischen ihnen) den gesamten Text desavouieren. Diese Dreiecke der Figuren und der Gefühle sind ein Hauptthema des Romans; ihre Realität in Zweifel zu stellen würde an seinen Grundfesten rütteln.

Daher schreitet an dieser Stelle der Autor ein und lässt K. in scharfen Worten sich von Pepis Dekonstruktionsversuchen (KKAS S.452-479) eindeutig distanzieren und unmissverständlich für die objektive Realität vor allem der Liebe Klamms zu Frieda eintreten (KKAS S.479-485).

Dies ist zwar die innere „Realität der *Phantasie*“ Kafkas (denn in der äußeren „Realität der *Realität*“ war sein Vater sicherlich nicht in Anna Pouzarová verliebt), sie demonstriert aber schön den *konstruktiven* Dekonstruktivismus der Moderne: Die Psychoanalyse dekonstruiert hier die Realität nur, um in einem zweiten Schritt eine neue, differenziertere Realität zu zeigen, während der *destruktive* Dekonstruktivismus der Postmoderne den Prozess der Dekonstruktion von Realität als einen unendlichen Prozess ohne Rekonstruktion begreift. Einen passenden Kommentar zu diesem unendlichen Prozess der Dekonstruktion könnte man *auch* dem „Schloss“ entnehmen, und zwar von Kafka Olga in den Mund gelegt: *So arbeiten die Leute an ihrer eigenen Verwirrung* (KKAS S.286) ...

Ein weiteres gewichtiges Indiz gegen eine angeblich „dekonstruktivistische“ Absicht Kafkas sind, wie gesagt, seine zahllosen und textprägenden konkreten Textelemente und -motive, welche allerdings von postmodernen Autoren (aber eben nicht nur von ihnen) ignoriert zu werden pflegen: Keine Interpretationsrichtung ist so „einsinnig“ (auf das Abstrakte fixiert) wie die angeblich für „Vielsinnigkeit“ argumentierende Postmoderne. Konkrete Elemente übersieht sie konsequent, und wenn Kafka etwa absichtsvoll und gezielt universelle Bezüge unmöglich machen will und beispielsweise nur *männliche* Angeklagte bzw. Außenseiter zeichnet (und damit den Schluss auf *allgemein*-menschliche Bezüge verhindern will), machen ihm Postmoderne gerne einen Strich durch die Rechnung: Bei Derrida etwa wird aus dem „Mann vom Lande“ flugs wieder „der Mensch“ (DERRIDA, 1992, S.65).

Kafkas auffällige psychologisierende Textkomponente wird zu relativieren versucht, indem man behauptet, der Autor hätte bewusste und spielerische Inszenierung neurotischer bzw. unbewusster Phänomene betrieben (HIEBEL, 1999, S.79, Anm.62), spiele also bewusst mit den Zeichen des Unbewussten bzw. den Ideen der Psychoanalyse und wäre daher selbst kein Opfer psychologischer Mechanismen (HIEBEL; 1999, S.70), sondern bleibe diesbezüglich „Herr der Lage“ (HIEBEL, 1999, S.173). Besonders die beiden letzten Behauptungen gehen für mein Gefühl auf geradezu atemberaubende Weise an der psychischen Realität unseres Dichters vorbei!

Zur Absicherung ihrer eigenen Schlussfolgerungen bevorzugt die Postmoderne gerne diejenigen Kafka-Texte, die sich leichter ins Abstrakte wenden lassen. Kafka selbst präferierte zwar zunächst eher die mit seinem „Herzblut“ geschriebenen Texte (wie die psychologischen Kammerstücke *Die Verwandlung*, *In der Strafkolonie* und *Das Urteil* – KKAT S.461: *Nur so kann geschrieben werden [...] Gedanken an Freud natürlich*), wurde sich aber selbst immer wieder untreu. Auch dieses Schwanken zwischen seelisch bewegenden Texten und kühlen philosophischen Konstruktionen (etwa *Von den Gleichnissen* oder die *Er-Aphorismen*) spiegelt wahrscheinlich die Grundambivalenz, das Changieren zwischen „Ich-Erzähler“ und „Über-Ich-Erzähler“. Und philosophisch orientierte Deuter halten sich tendentiell eher (ganz im Sinne des schon besprochenen Ausschlusses von Kafkas Ich aus seinem Werk) an den Über-Ich-Erzähler und suchen somit intuitiv den Schulterchluss mit den ausschließenden (Über-Ich-)Instanzen im Werk selbst.

Dass Kafka generell bewusst psychologisiert hätte, lässt sich mit umfangreichem Material widerlegen. Kafka lehnte nicht nur die bewusste und analysierende Haltung gegenüber seinem Schreiben ab (Selbstausslegungen und analytische Reflexionen zu seinen Texten bleiben bei ihm eine Seltenheit und zeigen, dass er sich, wenn überhaupt, erst *nach* dem Schreiben über das Geschriebene bewusst Rechenschaft ablegte), sondern bevorzugte gezielt Schreibmethoden, welche eine bewusste Einflussnahme auf diese Texte sehr erschwerte: Er versetzte sich in einen übermüdeten Zustand, verzichtete auf Konzepte, schrieb sozusagen „ins Blaue“ (siehe vor allem die Romane und die zahllosen Ansätze und Fragmente!) und pflegte einen ausgesprochen assoziativen Schreibstil. Wer angesichts dieser Fakten und der unleugbaren psychischen Krisen bis hin zu Verzweiflungsausbrüchen, Selbstanklagen und Selbstmordphantasien davon spricht, Kafka wäre in seinem Leben und in seinem Schreiben psychologisch „Herr der Lage“ gewesen, verfehlt auf bedauerliche Weise ein adäquates Verständnis dieses Dichters.

Von den vielen weiteren fragwürdigen Argumenten für die Stilisierung Kafkas zum frühen Dekonstruktivisten möchte ich hier nur mehr auf die angebliche Verflüchtigung jedes konkreten Schuldbegriffs eingehen. Dieser „Schuldschwund“ (bei HIEBEL, 1999 u.a. auf S.103ff., S.188f., S.194 und S.201) soll angeblich veranschaulichen, dass es bei Kafka nicht um *konkrete* Schuld im Sinne eines Vorgehens gegen irgendeine Ordnung (Gottes, der Gesellschaft, der Familie etc.) geht, sondern wieder einmal um eine *abstrakte* Schuld (etwa im Sinne eines Nicht-Genügens gegenüber dem Derrida'schen Begriff der „différance“ – HIEBEL, 1999, S.105). Tatsächlich werden uns auffällig wenige Hinweise auf eine konkrete Schuld der Protagonisten gegeben. Im „Schloss“ ist es sicher die, wie sich zeigen wird, Generalschuld aller K.s: die verbotene Liebe zu einer Dienstmädchenfigur (Frieda), die er hier der für ihn zuständigen Vaterfigur Klamms ausspannt. Diese (post-)ödpale Schuld weist ihm auch prompt die einzige Profession zu, in der er vom Schloss anerkannt wird: die Position des *Schuldieners* („Schuldieners“ und „Schuldiger“ klingt auch in der Aussprache fast ident).

Im „Prozess“ gibt es dagegen scheinbar keinen einzigen Hinweis auf eine benennbare Schuld Josef K.s (aber eben sehr wohl die weiter oben schon erwähnten versteckten Hinweise auf die unerlaubte Dienstmädchenliebe), und im „Verschollenen“ werden die Verstoßungen Karl Roßmanns mit Schuldprüchen begründet, die ein auffälliges Missverhältnis zwischen angeblicher Schuld und tatsächlicher Schwere der Strafe (der jeweiligen totalen Verstoßung) offenbaren. Hier fehlt zwar nicht die Schuld, aber sie wirkt unglaublich, also unecht.

Aber auch im „Verschollenen“ ergänzt Kafka die vordergründige Dekonstruktion der Schuld durch ihre versteckte Rekonstruktion, und zwar auffällig analog zum „Prozess“ und zum „Schloss“. Karl Roßmann widerfährt im „Verschollenen“ drei große strafweise Verstoßungen (=Ausschlüsse aus der Gemeinschaft – ein Generalthema fast aller Kafka-Texte). Die Schuld Karls an der ersten Verstoßung wird explizit ausgesprochen: Es ist die gleiche Schuld wie die Josef K.s im „Prozess“ – die sexuelle Nähe zum Dienstmädchen im Haushalt, in dem er lebt. Die Schuld an der zweiten Verstoßung soll dann in seinem Besuch im Landhaus Pollunders zu finden sein.

Die Widersprüche, in die sich der Onkel bei der Begründung dieser Schuldkonstruktion verwickelt, sind in der Literatur schon verschiedentlich aufgezeigt worden. So untersagt er Karl diesen Besuch an keiner Stelle des diesbezüglichen Gesprächs mit ihm, schreibt aber offenbar gleichzeitig schon den Verstoßungsbrief, der dann in der Tasche des Briefboten Green sogar noch vor Karl im Landhaus eintrifft. Seltsamerweise überreicht dieser Bote den Brief aber erst um Mitternacht, ein Umstand, dem die Interpreten bis heute ziemlich ratlos gegenüberstehen. Dabei wäre es doch nur erforderlich, Kafka wie immer so wörtlich und so konkret wie nur möglich zu nehmen.

Wie im „Prozess“ wird auch hier im „Verschollenen“ Schuld und Strafe an den gleichen Ort und die gleiche Zeit verlegt. Herr Green muss bis Mitternacht warten, weil Karl erst knapp vor Mitternacht wirklich schuldig wird; dann nämlich, als er den wahren Hausherrn, Mack, mit seiner Sexualpartnerin Klara im bzw. am großen Himmelbett sieht.

Jetzt wiederholt sich die Szene des Grundtraumas, gemischt mit dem Dienstmädchen-Trauma (mit Anna Pouzarová): Klara Pollunder deckt sowohl die Mutterfigur (sie ist die Frau des Hausherrn) und damit das Grundtrauma (die verbotene Beobachtung des elterlichen Verkehrs) ab, als auch die Dienstmädchenfigur (sie ist ein junges Mädchen, etwas älter als Karl; Anna Pouzarová war etwa zwei Jahre älter als Franz Kafka). Daher wiederholt sich auch das bittere Ende des Grundtraumas: Karl wird aus dem Haus verstoßen.

Auch die Schuld Karls an der dritten Verstoßung liegt in seiner „Störung des Elternpaares“, welches nun von der Mutterfigur Oberköchin und deren Geliebten, dem Vorgesetzten Karls (dem Oberkellner) gebildet wird. Die Eifersucht des Oberkellners auf den sich zwischen ihn und die Oberköchin drängenden Karl ist der wahre Entlassungsgrund, das lächerliche Dienstvergehen nur Vorwand. Aber auch hier ist das Dienstmädchen-trauma mit hineinverwoben. Der Oberkellner ist quasi in der Gestalt des Oberportiers (oberster *Türhüter!*) verdoppelt und triumphiert über Karl, wenn er dessen Freundin, die Dienstmädchenfigur Therese (sie war Küchenmädchen) an sich drückt (KKAV S.237).

Solche konkreten Schuldzuweisungen übersieht inflationistische Deutung natürlich gerne. Ich gebe zwar zu, dass solche konkrete psychologische Schuld (genauer muss man natürlich in allen diesen Fällen von Schuld*gefühl* sprechen und nicht von objektiver Schuld!) Gegenstand weiterer und allgemeinerer Betrachtungen werden kann und soll. Ich kann zur Not auch noch verstehen, dass man solche konkreten Hinweise für zu banal, zu trivial hält. Wenn man aber diese Hinweise *überhaupt nicht* wahrnimmt und statt dessen von angeblich völlig verflüchtigter Schuld spricht, dann geht das entschieden zu weit!

Résumé

Das, wie ich es nenne, „Primat der Unergründbarkeit“, also die Überzeugung vom autonomen Status des Kunstwerks, von seinem Charakter einer Quasi-Offenbarung, von seiner unendlichen Vieldeutigkeit und letztendlich Unerklärbarkeit, hat in der Literaturwissenschaft den Stellenwert einer nicht mehr hinterfragbaren Selbstverständlichkeit eingenommen. Dieser Grundkonsens wird (vor allem bei Kafka!) auch von einander sonst kritisch gegenüberstehenden Teilströmungen strikt eingehalten. Diesbezüglich gibt es in der Literaturwissenschaft bedauerlicherweise kein wirklich ernsthaftes Dissidententum. Gegen diesen Grundkonsens zu argumentieren gleicht fast dem Kampf gegen Windmühlenflügel. Hier könnte wahrscheinlich nur mehr eine „kopernikanische Wende“ helfen.

Aus dieser Sicht offenbart sich, wie gesagt, die Herkunft der Literaturwissenschaft von der Urmutter aller Geisteswissenschaften, der Theologie. Der Literaturwissenschaftler überträgt die Vergöttlichung bloß auf das Kunstwerk. Nebenbei hebt er auch den Künstler selbst auf ein Podest, will ihm damit aber auch die „irdische

Schwere“ nehmen. Der philosophische Zugriff lebt, in der Literaturwissenschaft ebenso wie in der eigentlichen Philosophie, davon, dass man menschliche Probleme und Fragestellungen dadurch verharmlosen und in ihrer Brisanz entschärfen kann, indem man sie auf ein scheinbar höheres, abstrakteres Niveau verlegt, bei allerdings gleichzeitigem Verlust des Kontaktes zu den konkreten Manifestationen dieser Probleme. Die so ihrer „irdischen Schwere“ beraubten Fragen schweben dann samt ihren Bearbeitern wie Kafkas „Lufthunde“ ohne Bodenkontakt in den Wolken (dort, wohin auch der von Kafka am Ende hart kritisierte Kierkegaard „seinen Abraham hinmalte“).

Im „Schloss“ empfindet K., dass er *vor Klamm ein Nichts* sei (KKAS S.81). Diese Formulierung lässt an den „Brief an den Vater“ denken, in welchem Kafka in Erinnerung an sein frühkindliches Pawlatschentrauma bekennt:

Noch nach Jahren litt ich unter der quälenden Vorstellung, daß der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz, fast ohne Grund kommen und mich in der Nacht aus dem Bett auf die Pawlatsche tragen konnte und daß ich also ein solches Nichts für ihn war. (KKAN2 S.149)

Und noch nach Jahrzehnten, so darf man ergänzen, ist Kafka ein solches Nichts für die Klamm-Nachfolger unter seinen Interpreten. Natürlich ist er hochgeschätzt als Dichter, als Schöpfer angeblich autonomer Texte. Wohl aber ist er ein Nichts und aus seinem Werk weitgehend eliminiert als fühlender und leidender Mensch in seiner ganzen persönlichkeitsgeschichtlichen Individualität. Geduldet ist er vielerorts nur mehr als Lieferant von Interpretationsrohstoff zur Verwirklichung von abgehobener Philosophistik.

Nach solch harter Kritik ist nun aber doch auch eine Verteidigung der Literaturwissenschaft fällig. Die in ihren Prämissen und Methoden so ganz andersartige Naturwissenschaft (in ihr herrscht das „Primat der Ergründbarkeit“; der Naturwissenschaftler ist nur an dem interessiert, was sich – jedenfalls prinzipiell – herausfinden lässt, den Rest überlässt er gerne der Metaphysik) hat es nämlich um vieles leichter. Was die Naturwissenschaft an Erkenntnissen gewinnt und in der Technik umsetzt, wird immer (jedenfalls bis zum Missbrauch) nützliche und bequeme Errungenschaft, vom Traktor bis zum Computer, vom Staubsauger bis zum Handy.

Anders liegt der Fall bei den Geisteswissenschaften. Deren Sujet ist sehr oft der Mensch in seinem Kampf mit sich selbst und mit seinen Mitmenschen, und die Erkenntnisse, die man in der Analyse dieser Kämpfe und ihrer Darstellungen in der Kunst gewinnen kann, sind in den meisten Fällen unangenehm, fordern Konsequenzen, schwierige Veränderungen, Rücknahme von Egoismen, Abgabe von Macht, das Üben von Einsicht und Selbstkritik und was sich nicht sonst noch alles an Unbequemlichkeiten denken lässt.

Die offenbar bei weitem unangenehmsten Erkenntnisse sind aber diejenigen, mit denen sich die Psychoanalyse befasst: die bestimmende Kraft unseres Unbewussten und die überragende Bedeutung von frühkindlicher Entwicklung und Sexualität. Die Abwehr dieser Wahrheiten hat jedoch nicht nur in den Literaturwissenschaften, sondern auch in der Tiefenpsychologie selbst eine große Tradition, wie die lange Reihe der ins Abstrakte flüchtenden Freud-Verwässerer beweist.

Dennoch muss man für solche Verdrängungsleistungen Verständnis aufbringen. Und wenn schon Tiefenpsychologen selbst den Konsequenzen ihrer Erkenntnisse ausweichen, darf man auch an Geisteswissenschaftler keine zu strengen Maßstäbe anlegen. Auch sie sind, wie die Psychologen, sozusagen Frontkämpfer der menschlichen Entwicklung. Wenn sie angesichts von Überforderung zum Desertieren neigen, muss ihnen dies eher nachgesehen werden als den naturwissenschaftlichen Etappenhengsten.

Die gängigste Form dieser Desertion ist vermutlich die Verphilosophierung. Deren Hauptmanko ist der damit verbundene Reduktionismus. Die Philosophie reduziert den Menschen und seine Probleme letzten Endes auf Geistiges, Abstraktes. Sie sieht den Menschen vorwiegend als „Geistesmenschen“, mit all der damit verbundenen Gefahr der Hybris einerseits und der Illusion andererseits.

Aus diesem Grund ist auch der philosophische Zugang zu Kunstwerken dem psychologischen Zugang nicht übergeordnet, sondern untergeordnet. Der Zugang über die (Tiefen-)Psychologie ist nämlich immer ein wesentlich ganzheitlicherer. Hier wird der Mensch in seiner ganzen geistig-seelisch-körperlich-sinnlichen „Vielsinnigkeit“ gesehen. Weiters berücksichtigt diese Psychologie auch die Tatsache, dass emotionale Probleme für uns Menschen noch allemal relevanter sind als intellektuelle, und individuelle Probleme bedeutender als universelle.

Universelle Probleme sind nämlich immer gleichzeitig mit entsprechenden Bewältigungsstrategien evolutionär „gewachsen“. Für individuelle Probleme hat die Natur aus rationellen Gründen weitaus weniger Hilfen entwickelt. Ein Beispiel dafür ist der Tod. Mit dem Tod als universellem Phänomen kann man sozusagen ganz gut leben. Wir trauern beim Tod geliebter Menschen, und unsere eigene Sterblichkeit ist bitter. Aber Menschen mit gelebtem Leben fürchten den Tod niemals in dem Ausmaß, in dem er von Menschen mit aus individuellen Gründen ungelebtem Leben gefürchtet wird.

Ein zweites Beispiel ist der von der Psychoanalyse entdeckte Ödipuskonflikt (in seiner allgemeinen, männliche *und* weibliche Kinder betreffenden Form). Er ist ein universelles Phänomen und als solches im Allgemeinen (bei „normal“ verlaufender Kindheit unter „normalen“ Bezugspersonen und Verhältnissen) ganz gut

bewältigbar. Zum neurotisierenden Problem wird er nur in individuellen Fällen unter mehr oder weniger untypischen, eben individuellen Verhältnissen.

Sigmund Freud hat diesen Tatsachen Rechnung getragen in seinem Wort von der Aufgabe der Psychoanalyse, neurotisches (=individuelles) Elend abzutragen, auf dass nur mehr normales (=universelles) Elend übrig bliebe. Denn neurotisches Elend ist intensiver als „normales“. Neurotische Trauer etwa, also Depression, hält nicht nur länger an, sondern ist oft auch subjektiv unerträglicher als die „normale“ Trauer beim Verlust geliebter Menschen. Gleiches gilt für viele andere psychische Phänomene mit neurotischer und „normaler“ Variante.

Philosophische Probleme machen auch nicht annähernd so betroffen, berühren nicht annähernd so stark, machen nicht annähernd so leiden wie psychologische Probleme. Nicht das Transzendente macht krank, sondern das Immanente; nicht das Abstrakte, sondern das Konkrete; nicht die „universelle Wunde“, sondern das individuelle Trauma. Niemand begeht Selbstmord, weil er ein universelles philosophisches Problem nicht lösen kann; aber viele flüchten in den Suizid, weil sie sich einem individuellen psychologischen Problem nicht gewachsen fühlen.

Wir leiden eben unter universellen Problemen wie dem Tod, dem Aufschub (=der Derrida'schen „différance“), der Endlichkeit, der Gegensätzlichkeit oder den Erkenntnisproblemen weit weniger als unter den letzten Endes nur scheinbar universellen Problemen wie Krieg, Folter, Hunger, Ambivalenz und Familientragödien. Das Unterscheidungskriterium ist in allen Fällen nicht nur die subjektiv empfundene Schwere, sondern auch die Vermeidbarkeit. Aufschub als (Derrida'sches) Prinzip mag unvermeidbar sein, Hunger (als Aufschub der Nahrungsaufnahme) ist es nicht; wir müssen zwar alle sterben, aber wir müssen nicht alle Krieg führen; alle sind wir den prinzipiellen Gegensätzlichkeiten des Kosmos unterworfen, ohne sie aber als paralysierende Ambivalenzen erfahren zu müssen; usw. usw.

Krieg, Folter, Hunger, Ambivalenz, Familientragödien und viele andere uns Menschen das Leben erschwere oder gar nehmende Probleme sind also mehr oder weniger vermeidbar, wenn wir ihre Natur und Entstehungsgeschichte kennen und unsere Motivation zu ihrer Lösung mobilisieren können. Die Literaturwissenschaft als die *Wissenschaft*, die sich mit den künstlerischen Zeugnissen von unserem Kampf mit diesen Problemen beschäftigt, ist aufgerufen, ihrem Namen Ehre zu machen und *Wissen zu schaffen*.

Tut sie dies nicht und weicht sie vor dem, was sich in literarischen Kunstwerken über die ergründbaren und vermeidbaren Leiden der Menschen lernen lässt, auf die unergründbaren und unvermeidbaren Rätsel unserer Existenz aus, dann verhindert sie möglichen Erkenntnisgewinn und setzt sich sogar dem Vorwurf der Inhumanität aus.

Tut sie es aber und nimmt sie die Verantwortung wahr, die in der Arbeitsteilung zwischen ästhetischer Beschreibung menschlicher Existenzfragen (durch den Künstler) und deren Analyse (durch den Literaturwissenschaftler) angelegt ist, kann sie an vorderster Front der Bemühungen um eine Lösung dieser Existenzfragen (soweit diese potentiell lösbar sind) stehen – und damit im Dienste menschlicher Entwicklung.

Dazu müsste sie allerdings aus den Wolken auf die Erde, vom abstrakten geistigen Ideenhimmel auf die konkrete Ebene unserer ganzheitlichen Existenz heruntersteigen, ihr „Lufthundedasein“ beenden und endlich die unbewusste Weisheit unserer Dichter nutzbar machen helfen.

Primärliteratur

- Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born [u.a.]. Frankfurt a.M. 1982ff.
- KKAS – Das Schloß. Roman. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Textband 1982, Apparataband 1982.
- KKAS-App.
- KKAV – Der Verschollene. Roman. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Textband 1983.
- KKAT – Tagebücher. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Textband 1990.
- KKAN2 – Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Textband 1992.

Sekundärliteratur

- Derrida, Jacques: *Préjugés*. Vor dem Gesetz. Wien 1992. (DERRIDA, 1992)
- Emrich, Wilhelm: *Franz Kafka*. Frankfurt a.M. 1957. (EMRICH, 1957)
- Fingerhut, Karlheinz: Die unendliche Suche nach der Bedeutung: Kafka in der Schule. In: *Praxis Deutsch* 120 (Juli 1993), S. 13-21. (FINGERHUT, 1993)
- Hiebel, Hans H.: *Franz Kafka: Form und Bedeutung*. Würzburg 1999. (HIEBEL, 1999)
- Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*. München Wien 1995. (MATT, 1995)
- Politzer, Heinz: *Franz Kafka. Der Künstler*. Frankfurt a.M. 1965. (POLITZER, 1965)
- Rieck, Gerhard: *Kafka konkret - das Trauma ein Leben. Wiederholungsmotive im Werk als Grundlage einer psychologischen Deutung*. Würzburg 1999. (RIECK, 1999)

Stach, Reiner: Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1987. (STACH, 1987)
Walser, Martin: Beschreibung einer Form. München 1961. (WALSER, 1961)

© Gerhard Rieck 1999