

## KAFKA IST EIN KINDERBUCHAUTOR

### Der Prager Dichter und die germanistische Verkennungstradition

© Gerhard Rieck 2007

Franz Kafka ist ein Autor, der seine Interpreten seit jeher zu Höchstleistungen motiviert hat. Seine Texte werden mit den ausgefeiltesten Methoden und den anspruchsvollsten Theorien gedeutet, und einige Jahrzehnte lang haben sich viele der größten Autoren an ihm abgearbeitet. Von Walter Benjamin über Elias Canetti und Albert Camus bis zu Jacques Derrida und Martin Walser sowie vom Existenzialismus bis zum Dekonstruktivismus reicht das Spektrum, und der Eindruck erscheint unabweisbar, dass sich die Spitze intellektueller menschlicher Entwicklung mit diesem Autor auseinandergesetzt hat. Franz Kafka ist, so scheint es, ein Autor „für Erwachsene“, für Menschen, die sich mit den schwierigsten und unlösbarsten Problemen des Menschseins befassen. Die Behauptung, Kafka wäre ein „Kinderbuchautor“, muss in diesem Zusammenhang also bizarr, ja sogar lächerlich wirken.

Versuchen wir aber zunächst, den Begriff „Kinderbuchautor“ zu klären. Üblicherweise wird darunter ein Autor verstanden, der *für* Kinder schreibt, ergänzenderweise auch *für* Kinder *über* Kinder. Wenn Kafka nun ein Kinderbuchautor genannt werden soll, dann steht natürlich von vornherein fest, dass er nicht für „reale“ Kinder (also etwa für 5- bis 12-Jährige) schreibt, sondern für das Kind *im Erwachsenen*. Ebenso können seine Figuren zwar wie Erwachsene aussehen, eigentlich aber im entscheidenden Sinn Kinder geblieben sein. Nachzuweisen wäre demnach, dass Kafka in einem die Texte prägenden Ausmaß sowohl „reale“ Kinder als auch Kinder gebliebene Erwachsene auftreten lässt und sich diese Texte an das Kind im Erwachsenen wenden. Dieser Nachweis soll in der Folge zu erbringen versucht werden. (Ich verwende dazu immer wieder auch Material aus meiner Kafka-Studie „Kafka konkret – das Trauma ein Leben. Wiederholungsmotive im Werk als Grundlage einer psychologischen Deutung“. Würzburg 1999 – Rieck 1999.)

Die erste Aufgabe besteht also darin, das ein erwartbares Ausmaß signifikant übersteigende Auftreten „realer“ Kinder in den Texten Kafkas zu dokumentieren. Diese Aufgabe ist einerseits leicht zu erfüllen, offenbart aber andererseits auch, dass Kinder auf relativ unauffällige Weise in den Texten präsent sind. In der Regel (es gibt dazu allerdings Ausnahmen) sind sie stumm, spielen vielleicht oder begleiten den Protagonisten ein Stück seines Weges, beobachten ihn oder belagern ihn, sind aber fast immer relativ unauffällige Statisten. Oft wirken sie wie zufällig anwesend und für den Text scheinbar bedeutungslos, so als ob sie auch weggedacht werden könnten. Da bei Kafka aber kaum jemals etwas zufällig ist (darin ist dieser Dichter tatsächlich unüberbietbar), müssten bei der gegebenen Quantität kindlicher Präsenz eigentlich alle interpretatorischen Alarmglocken läuten.

Beginnen wir also mit den drei Romanen. Der erste („Der Verschollene“) handelt von einem Protagonisten, der selbst fast noch ein Kind ist (Karl Roßmann ist bei Romanbeginn fünfzehn oder siebzehn Jahre alt – KKA 7, 175) und daher je nach Standpunkt schon die bedeutendste Ausnahme von der Regel sein könnte. Insbesondere deshalb, weil Karl von anderen Romanfiguren (vor allem geradezu exzessiv von Brunelda – KKA 322, 327, 330, 333) immer wieder mit „Kleiner“ titulierte wird.

Dennoch ist es vermutlich nicht sinnvoll, Karl in die lange Reihe der Kinderfiguren bei Kafka zu stellen. Ein Indiz dafür ist, dass ihm selbst wieder Kinder begegnen, und zwar auf eine ähnliche Weise wie seinen „erwachsenen“ Nachfolgern in den beiden anderen Romanen. Das Kapitel „Ein Asyl“, in dem Karl in den Haushalt der dicken Sängerin Brunelda einzieht, beginnt schon mit:

*Es mußte wohl eine entlegene Vorstadtstraße sein, [...] am Trottoirrand hockten Kinder und spielten.*  
(KKA 271)

Karl trifft mit seinem Kameraden Robinson vor dem „Asyl“ ein und wird in der Folge Probleme mit der Polizei bekommen. Der Variante „spielende Kinder“ folgt in derselben Szene jetzt mehrmals die Variante „beobachtende Kinder“:

*Die Kinder, welche den Polizeimann beobachtet hatten, wurden nun durch sein Stillstehn auch auf Karl und den Chauffeur aufmerksam und liefen im Trab herbei.* (KKA 272f.)

*Die Kinder standen in einem Halbkreis hinter Karl und sahen still zum Polizeimann hinauf.* (KKA 277)

*Unter die Kinder brachte die unerwartete Aufregung Karls große Bewegung und sie zogen zu Delamar-  
che hin, um lieber von dort aus Karl genau anzusehn. (KKAV 279)*

Hier zeigt sich schon die für Kafka typische Rollenzuweisung an kindliche Beobachter: Sie sprechen kaum (oder schwätzen bloß), sie beobachten den Protagonisten geradezu ostentativ (oft in Situationen, die ihm unangenehm sind) und sie sind namenlos und tauchen aus dem Nichts auf und wieder darin unter, wenn sie ihre Funktion erfüllt haben.

Noch einmal wird Kafka in ähnlicher Form Kinder einsetzen, wenn Karl wenig später selbst zum Beobachter wird (und dabei – siehe oben – viermal von Brunelda als „Kleiner“ bezeichnet wird: „*Wohin denn Kleiner?*“, „*Wie gefällt es dir, Kleiner?*“, „*Sieh mal den Kleinen*“, „*Wie es den Kleinen aufregt*“). Wie bei Karls Ankunft vor dem „Asyl“ erfolgen nämlich nun von dessen Balkon sowie von den Nachbarbalkonen aus intensive Beobachtungen der Vorgänge unten auf der Straße (der Kandidat für den Bezirksrichter trifft mit großem Gefolge ein und die Szenerie ähnelt in gewisser Weise der oben geschilderten Ankunft Karls):

*[...] die unbeachteten Kinder kletterten beängstigt auf den Einfassungen der Balkone umher und kamen in immer größerer Zahl aus den dunklen Zimmern [...] hervor. (KKAV 326)*

*[...] auf den Balkonen und in den Fenstern waren fast nur Frauen und Kinder zurückgeblieben, während die Männer unten aus den Haustoren drängten. (KKAV 332)*

Auch für den Bezirksrichter-Kandidaten verheißt dieses Beobachtet-Werden durch Kinder nichts Gutes, denn es wird ihm prophezeit, dass es ihm so ergehen werde, wie es Karl selbst bisher im Roman ergangen ist:

*[...] er wird so prachtvoll durchfallen, als man durchfallen kann [...] (KKAV 351)*

Dieselbe Abfolge ist auch im „Proceß“-Roman anzutreffen. Bei seinem ersten Gang zum Gericht tritt Josef K. zunächst in den Hof des Hauses und wird schon, unmittelbar aufeinanderfolgend, mit spielenden und beobachtenden Kindern konfrontiert:

*Auf einem Handkarren schaukelten zwei Jungen. Vor einer Pumpe stand ein schwaches junges Mädchen in einer Nachtjoppe und blickte, während das Wasser in ihre Kanne strömte, auf K. hin. (KKAP 54)*

Er geht weiter, eine Treppe hinauf, und:

*Er störte im Hinaufgehn viele Kinder, die auf der Treppe spielten [...] (KKAP 55)*

In den Gerichtssaal lässt ihn eine Waschfrau ein, die „gerade in einem Kübel Kinderwäsche [!] wusch“ (KKAP 57) und im Saal selbst fasst dann eine Hand nach ihm:

*Es war ein kleiner, rotbäckiger Junge. „Kommen Sie, kommen Sie“, sagte er. K. ließ sich von ihm führen [...] (KKAP 58)*

Abermals dieselbe Reihenfolge, wenn K. den Maler Titorelli besucht und erneut eine Treppe hinaufsteigt:

*Gerade als K. ein wenig stehen blieb, liefen ein paar kleine Mädchen aus einer Wohnung heraus und eilten lachend die Treppe weiter hinauf. (KKAP 189)*

Schon bei der nächsten Treppenwendung bilden sie dann eine für Kafka bezeichnende Formation:

*Sie standen zu beiden Seiten der Treppe, drückten sich an die Mauer, damit K. bequem zwischen ihnen durchkomme [...] (KKAP 190)*

K.s Begegnung mit dem Maler werden sie sehr aufmerksam verfolgen:

*Man hörte jetzt wieder hinter der Tür die Mädchen. Sie drängten sich wahrscheinlich um das Schlüssel-  
loch, vielleicht konnte man auch durch die Ritzen ins Zimmer hineinsehn. (KKAP 198)*

Und sie werden sich auch nicht abschütteln lassen, obwohl Titorelli seinen Besucher über einen Hinterausgang verabschiedet:

*Sie waren schon nahe dem Ausgang, da stürmten ihnen die Mädchen entgegen, die also K. auch nicht erspart geblieben waren. Sie hatten offenbar gesehn, daß die zweite Tür des Ateliers geöffnet worden war und hatten den Umweg gemacht, um von dieser Seite einzudringen. (KKAP 223)*

Und am Romanende erscheinen abermals spielende Kinder, wenn K. zu seiner Richtstätte geführt wird (ich werde auf diese Szene noch mehrmals zurückkommen):

*In einem beleuchteten Fenster des Stockwerkes spielten zwei kleine Kinder hinter einem Gitter [...] (KKAP 305)*

Auch im „Schloß“-Roman begegnen dem Protagonisten alsbald spielende und beobachtende Kinder. Auf K.s erstem Gang ins Schlossdorf trifft er sogleich auf eine Schulklasse („*Eben kamen die Kinder mit dem Lehrer heraus*“, „*aller Augen blickten auf ihn*“ – KKAS 19), und im ersten Haus, welches er betritt, „*spielten paar Kinder*“ (KKAS 23). Beide Begegnungen sind für K. ziemlich unangenehm und lassen ihn deutlich fühlen, wie unerwünscht er hier ist. Und später, wenn er mit Frieda und den Gehilfen in der Schule übernachtet, kommt es zu einer peinlichen Szene, wenn alle erwachen, noch halbbekleidet sind und doch „*schon die ersten Schulkinder da waren und neugierig die Lagerstätte umringten*“ (KKAS 202).

Spielende und beobachtende Kinder treten auch in vielen Erzählungen auf und sie sind, wie gesagt, fast immer unauffällig platziert und entgehen vielleicht auch deshalb zumeist der Aufmerksamkeit der auf möglichst komplexe und abstrakte Deutungen abzielenden Germanisten. Charakteristisch ist etwa die Erzählung „Der Jäger Gracchus“, die gleich mit „*Zwei Knaben saßen auf der Quaimauer und spielten Würfel*“ beginnt (KKAN1 305). (Es ist vielleicht doch nicht überflüssig, nochmals zu betonen, dass diese beiden Knaben – ähnlich wie viele andere Kinderfiguren im Werk – keinerlei über diesen Satz hinausgehende Funktion für den Text ausüben.) Diesen spielenden Kindern folgen wenig später wieder die beobachtenden („*wohl fünfzig kleine Knaben bildeten ein Spalier*“ – KKAN1 307), abermals in einem für den titelgebenden Protagonisten sehr unangenehmen Kontext.

Auffällig ist also immer wieder die Beobachtung in einem äußerst peinlichen Zusammenhang. Kinder (manchmal auch nur ein einzelnes Kind) beobachten oder begleiten so auch die Abweisung in der gleichnamigen Erzählung („*Als Kind war ich einmal dabei, als [...]*“ – KKAN2 264), den nur notdürftig als Vorführung einer Gruppe von Musikhunden getarnten Geschlechtsverkehr in den „Forschungen eines Hundes“ („*Ich erinnere mich an einen Vorfall aus meiner Jugend*“ – KKAN2 426ff.), die qualvollen Exekutionen in der „Strafkolonie“ (KKAD 226) und sowohl das nicht viel minder qualvolle Hungern des Hungerkünstlers (KKAD 334) als auch den unrühmlichen Abgang des nackten Landarztes (KKAD 261) in den gleichnamigen Erzählungen.

Diese wie beiläufig in die Texte eingestreuten kindlichen Statisten und Beobachter erfüllen scheinbar keine wichtige Funktion, aber die Erfahrung, die wir mit Kafka gemacht haben, lehrt uns, dass dieser Dichter kaum etwas dem Zufall überlässt und uns fast mit jedem Wort etwas absichtsvoll zu sagen hat. Dass der Auftritt von Kindern einen demonstrativen Charakter hat, dass sie also in den Szenen, in denen sie erscheinen, auf etwas Wichtiges hinweisen sollen, steht bei der Dichte und Impertinenz ihrer Präsenz in den Texten wohl außer Zweifel. Aber was sollen sie uns demonstrieren?

Für die Beantwortung dieser Frage bietet sich eine interessante Überlegung an, die an die Struktur antiker Dramen anknüpft, in denen eine überraschend analoge Situation und Figurenkonstellation anzutreffen ist. Gemeint ist der „Chor“, der in den altgriechischen Dramen beobachtend, warnend und kommentierend das zumeist düstere Schicksal der Helden begleitet.

Wie wir wissen, hat Kafka mit feiner Ironie gerade auch griechische Mythen neu erzählt und dabei oft nach allen Regeln der Kunst aus hehren erzählerischen Gefilden heruntergeholt und auf unsanfte Weise auf harten, trivialeren Boden gestellt. Er scheint diese Entmystifizierung auch hier zu betreiben: Anstelle der großartig kämpfenden und scheiternden Heroen treten unglücklich durch die Texte stolpernde K.s, und anstelle des Chors weiser, alter, unübersehbar den dramatischen Ablauf begleitender Männer bemüht Kafka Scharen zumeist stummer, relativ unauffälliger Kinder (die aber, unaufhörlich schwatzend wie im „Schloß“ – KKAS 19 – oder singend wie im „Landarzt“, manchmal sehr wohl auch eine Art Chor bilden können).

Es kann nun sehr lehrreich sein, sich die Überlegungen vor Augen zu führen, die Freud über die Natur dieses Chors in den antiken Dramen angestellt hat:

*Es ist die Situation der ältesten griechischen Tragödie. Eine Schar von Personen, alle gleich benannt und gleich gekleidet, umsteht einen einzigen, von dessen Reden und Handeln sie alle abhängig sind: es ist der Chor und der ursprünglich einzige Heldendarsteller. (GW IX, 187)*

*Der Held der Tragödie mußte leiden; dies ist noch heute der wesentliche Inhalt einer Tragödie. Er hatte die sogenannte „tragische Schuld“ auf sich geladen, die nicht immer leicht zu begründen ist [...] (GW IX, 187)*

*Warum muß aber der Held der Tragödie leiden, und was bedeutet seine „tragische“ Schuld? [...] Er muß leiden, weil er der Urvater, der Held jener großen urzeitlichen Tragödie ist [Anm. G.R.: in der die Söhne den Vater ermordeten, um an seine Macht und an seine Frauen zu kommen], die hier eine tendenziöse Wiederholung findet, und die tragische Schuld ist jene, die er auf sich nehmen muß, um den Chor von seiner Schuld zu entlasten. Die Szene auf der Bühne ist durch zweckmäßige Entstellung, man könnte sagen: im Dienste raffinierter Heuchelei, aus der historischen Szene hervorgegangen. In jener alten Wirklichkeit waren es gerade die Chorgenossen, die das Leiden des Helden verursachten; hier aber erschöpfen sie sich in Teilnahme und Bedauern, und der Held ist selbst an seinem Leiden schuld. (GW IX, 188)*

Identifiziert Freud in dieser Schrift („Totem und Tabu“) den Helden noch als Vaterfigur, so wird er dies Jahre später (in „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“) modifizieren:

*Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Held und der Chor im griechischen Drama diesen selben rebellischen Helden und die Brüderbande darstellen [...] (GW XVI, 193)*

Freud sieht also in der alten griechischen Tragödie die Reinszenierung des Vatemords durch die Brüderschar. Diese hat nun einen der ihren als „Sündenbock“ erkoren, der für sie alle die Tat büßt und es ihnen ermöglicht, als unbeteiligte Beobachter in sicherer Distanz die weise Unschuld zu mimen.

Setzen wir an die Stelle des Vatemords die Aufsässigkeit gegen die Autorität und an die Stelle des Heroen und des Chors im griechischen Drama die Protagonisten und die Kinder(-scharen) der Kafka'schen Texte, dann werden die Verhältnisse vergleichbar. Auch Josef K. und der Landvermesser K. sind zu „vermessen“, fordern Gericht und Schlossbürokratie heraus wie die griechischen Heroen die Götter provozierten.

Aber während die griechischen Dramen und Mythen (wie die moderne Literaturwissenschaft bei Kafka) die zugrundeliegende Schuldthematik an Erwachsenenfiguren abhandeln, geht Kafka einen Schritt weiter und holt die „Urschuld“ der Auflehnung gegen die (väterliche) Autorität dorthin zurück, wo sie das erste Mal auftritt, und zwar heute noch genauso wie vor Jahrtausenden: in die Kindheit!

Die Größe Kafkas und die Wertigkeit seiner Texte ist also auch davon bestimmt, dass der kindliche, folglich archaische Bezug auf eines der wichtigsten menschlichen Themen, nämlich die Schuld, unseren Nerv am tiefsten und nachhaltigsten trifft. „Kinderbücher für Erwachsene“ stehen so vielleicht auf der höchsten literarischen Bedeutungsstufe überhaupt ...

Es ist also die Schuld des *Kindes* (genauer gesagt: das im sich heranbildenden Gewissen des Kleinkindes entstehende *Schuldgefühl*), die hier zur Debatte steht. Und Kafka lässt seine Kinder auftreten, um auf Art, Ort und Zeitpunkt dieser unbewussten Schuld (bzw. dieses unbewussten Schuldgefühls) demonstrativ hinzuweisen.

Freud hat mehrfach betont, dass die Ersetzung durchs Gegenteil eines der probatesten Mittel des Unbewussten ist. Der unschuldige Chor ist der eigentliche Schuldige. Diejenigen, die sich am unbeteiligtsten geben, sind die eigentlich Beteiligten. Wenn diese Hypothese stimmt, dann muss natürlich auch der Held der Texte Kafkas ein Kind sein. Hier erwächst also die nächste Aufgabe: zu zeigen, dass hinter der Fassade des erwachsenen Protagonisten im Werk des Dichters in Wahrheit ein Kind steckt.

Nichts leichter als dies. Kafka spart bei seinen Hauptfiguren nicht mit kindlichen Zuweisungen. Im „Proceß“ heißt es von Josef K.: „*Sie führen sich ärger auf als ein Kind*“ (KKAP 14) und „*Du fragst wie ein Kind*“ (KKAP 136). Advokat Huld gibt ihm „*leere Ermahnungen, wie man sie Kindern gibt*“ (KKAP 150), er selbst antizipiert seinen „*kindisch gewordenen Geist*“ und muss im Dom „*kindliches Versteckenspiel*“ vermeiden (KKAP 287).

Subtil, aber eindrucksvoll weist Kafka auch im Schlusskapitel auf Josef K.s Identität als Kind hin. Zwei Herren holen K. aus seiner Wohnung ab, führen ihn in einen Steinbruch und erstechen ihn dort. Vom Auftritt der beiden Exekutoren abgesehen, macht K. unmittelbar nach Beginn und unmittelbar vor dem Ende des Kapitels zwei Beobachtungen, die ich hier aufeinanderfolgen lasse:

*Er [Anm. G.R.: K.] gieng zum Fenster und sah noch einmal auf die dunkle Straße. Auch fast alle Fenster auf der andern Straßenseite waren noch dunkel, in vielen die Vorhänge herabgelassen. In einem beleuchteten Fenster des Stockwerkes spielten zwei kleine Kinder hinter einem Gitter mit einander und tasteten, noch unfähig sich von ihren Plätzen fortzubewegen, mit den Händchen nach einander. (KKAP 305f.)*

[...]

*Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. (KKAP 312)*

Zweimal eine Beobachtung mit den wiederkehrenden Elementen „Stockwerk“, „Fenster“ und „(vergebens) ausgestreckte Hände“. Nehmen wir diese Analogien ernst (es handelt sich, es sei nochmals betont, um die erste und die letzte der Szenen des Schlusskapitels, in denen K. noch mit der Außenwelt Kontakt aufnimmt – sie bilden mithin eine Art Rahmen), dann entsprechen den beiden Kindern zu Beginn des Kapitels die Gestalt am Fenster und Josef K. am Kapitelende ...

Und sie gehören wohl auch, wie die beiden Kinder hinter dem Gitter, zusammen, sind *eine*, wenn auch in zwei Teile gespaltene Person, und auf dieses für das Verständnis Kafkas und seiner Werke unentbehrliche Element wird in der Folge noch einzugehen sein.

Zunächst aber steht u.a. noch der Beweis aus, dass auch der Landvermesser K. von seinem Autor als Kind apostrophiert wird. Es beginnt mit der Brückenhofwirtin („*so trotzig und kindlich wie er [Anm. G.R.: ihr Mann, der Wirt] sind Sie auch*“ – KKAS 84; „*Wenn Sie nur nicht immer [...] wie ein Kind alles gleich in eßbarer Form*

dargeboten haben wollten!“ – KKAS 182), setzt sich fort mit Frieda (sie bezeichnet K.s Verhalten als „mutwillig, fast kindisch“ – KKAS 368 und zitiert abermals die Brückenhofwirtin, für die K. den „Anblick eines kleinen Kindes“ erweckt – KKAS 388), weiter mit der Herrenhofwirtin (sie findet an K.: „Du bist nur wie ein Kind“ – KKAS 492; „kindliches Geschwätz“ – KKAS 493; „Du bist entweder ein Narr oder ein Kind“ – KKAS 494) und endlich mit Selbstbezeichnungen K.s („wie kindlich war das alles“ – KKAS 291; „ihm war übel, wie einem kleinen Kind“ – KKAS 416).

Was für die Romane gilt, findet sich auch in vielen Erzählungen. Stellvertretend für andere etwa im „Urteil“, wo sowohl Georg („Ein unschuldiges Kind warst du ja“ sagt der Vater zu ihm – KKAD 60) als auch sein Petersburger Freund („ein altes Kind“ – KKAD 44) den Stempel „Kind“ aufgedrückt erhalten.

Kafka macht aber hier nicht Halt. Nicht nur die unbezweifelbaren tatsächlichen Kinder und die als solche titulierte Protagonisten, sondern auch viele andere Figuren werden von ihm als „verkleidete Kinder“ gestaltet. Um die Aufzählungen nicht ermüdend umfangreich werden zu lassen, wird an dieser Stelle nur der „Schloß“-Roman als Beleg zitiert und im Übrigen auf die Textstellenlisten in meiner Kafka-Studie verwiesen (Rieck 1999, 259ff.).

Im „Schloß“ also geht Kafka sogar so weit, das gesamte Schlosstdorf und alle Schlossbeamten gleich mehrmals als kindlich zu bezeichnen, sodass hier ohne Übertreibung davon gesprochen werden kann, dass alle auftretenden Figuren eigentlich Kinder sind:

Der Schlossturm ist „wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet“ (KKAS 18), bei seinem Telefongespräch mit dem Schloss hört K. Geräusche wie das „Summen zahlloser kindlicher Stimmen“ (KKAS 36) und die Leute des Dorfs erwecken in K. den Anschein der „Kindlichkeit, die hier zuhause zu sein schien“ (KKAS 45). Die Stimmen der Beamten klingen wie „der Jubel von Kindern“ (KKAS 430) und ihr Geschrei verwandelt sich wie „ununterbrochenes Kinderweinen allmählich in immer vereinzelteres Schluchzen“ (KKAS 437f.).

Hier wird deutlich, dass Kafka in seiner die Verhältnisse auf den Kopf stellenden Paraphrasierung des griechischen Dramas konsequent bleibt: Der Chor der weisen Alten wird zur Kinderschar, die Heroen und die weiteren handelnden Personen zu Erwachsenen, die ostentativ als Kinder bezeichnet werden – und zuletzt werden auch die Götter (= das Gericht, die Schlossbürokratie) vom Olymp (= vom Dachboden, vom Schloss) herunter in die Kinderstube geholt. Kafkas feiner, ironischer, düsterer Humor verschont auch sie nicht und weist ihnen den Platz zu, der ihnen im Rahmen seiner Thematik zukommt.

Wenn es nun glaubwürdig wird, dass die Texte von Kindern (bzw. vom Kind im Erwachsenen) handeln, dann fehlt am Ende noch eine möglichst schlüssige Erklärung dafür, welche „Kinderangelegenheiten“ hier verhandelt werden. Denn wenn Kafkas Texte (vor allem natürlich die Romane) sich an das altgriechische Drama anlehnen (und nur Erwachsene und Götter durch Kinder ersetzt sind), dann fehlt noch die letzte Analogie: die „tragische Schuld“. Es bleibt noch zu untersuchen, worin die Schuld der kindlichen Helden bei Kafka besteht und mit welcher Art von „Kinderbüchern“ wir hier konfrontiert sind.

Spätestens an dieser Stelle ist es nun angebracht, das Thema „Franz Kafka und die Literaturwissenschaft“ zu beleuchten. Denn im Grundverständnis der Literaturwissenschaftler liegt es, literarische Texte in erster Linie als vielschichtige Schöpfungen zu betrachten, deren Geheimnis letztlich nicht zu lüften ist. Und diese geheimnisverliebte Sichtweise lädt einerseits zu Abstraktionen und Mystifizierungen ein und diskreditiert andererseits gerne Versuche, über konkrete Deutungen Licht ins Dunkel zu bringen.

Es herrscht also in der Literaturwissenschaft praktisch Konsens darüber, dass literarische Werke letztlich unergründbar sind und eine Annäherung nur (eher abstrakt) *fragend* erfolgen kann (und möglichst nicht *antwortend*). Die Rätselhaftigkeit des Kunstwerks ist angeblich nicht aufzulösen, da es von einer großartigen, nicht zu fassenden Vielschichtigkeit, Komplexität und Offenheit geprägt ist. Diese Divinisierung von Kunst lässt das Streben nach konkreten Deutungen automatisch als naiv und illusorisch erscheinen.

Auf diese Weise hat sich speziell im 20. Jahrhundert eine Grundhaltung in der Literaturwissenschaft herausgebildet, welche scheinbar rätselhafte Dichter wie Kafka fast nur mehr zur Bestätigung des „Primats der Unergründbarkeit“ verwendet, die zahllosen absichtsvoll gegebenen konkreten Hinweise über weite Strecken ignoriert und so zu einer Art „Verkennungstradition“ geführt hat. (Dieser Begriff stammt von Joachim Rickes, der ihn in seinem Aufsatz „Haben die Germanisten das Interpretieren verlernt?“ auf die Deutung des Werks von Theodor Storm anwendet – *Wirkendes Wort* 55 (2005), H. 1, S. 5-13)

Neben der positivistischen Faktensammlung ist also vor allem eine Abstrahierungstendenz (Kafka der Jude, der Existenzialist, der Dekonstruktivist, der Postfeminist, der Kapitalismuskritiker, der Diagnostiker der Moderne etc.) und eine Partikularisierungstendenz zu beobachten (Kafka der Versicherungsbeamte, der Bibelleser, der Reisende, der Vegetarier, der Briefeschreiber, der Kinogeher etc.). Nun war Kafka aufgrund seiner spezifischen seelischen Situation tatsächlich ein scharfer und vielseitig interessierter Beobachter, konzentrierte sich allerdings eher auf intuitiv erfasste, charakteristische Details als auf analytisch erarbeitete Zusammenhänge und ordnete seine Beobachtungen immer der Verarbeitung seiner psychischen Konflikte unter. Dass die Deuter grosso modo die sekundären (und zum Teil auch austauschbaren) Interessen des Dichters zuun-

gunsten der primären Grundproblematik überbelichten, führt in der Regel zum Fehlen eines integrierenden Standpunkts, der das Vorgefundene in einen konkreten Gesamtzusammenhang zu bringen versucht.

Am Beispiel „Schuld bei Kafka“ lassen sich nun die Gefahren und Beschränkungen der germanistischen Verknüpfungstradition gut demonstrieren. Dieser entsprechend ist das Thema Schuld im Werk des Prager Dichters vorwiegend, ja fast ausschließlich auf abstrakte Weise abgehandelt und es ist mehrfach die Behauptung aufgestellt worden, es würde bei Kafka nicht um konkrete Schuld gehen, sondern nur um Schuld als Abstraktum.

Es ist schon erstaunlich, wie so ausdauernd übersehen werden kann, wie eilig es Kafka immer wieder damit hat, die Schuld seiner Figuren ganz konkret zu nennen, wie demonstrativ er diese Schuld ins Bild rückt, und wie konsequent er sein ganzes Werk hindurch immer wieder dieselbe konkrete Schuld angibt.

Die Schuld des Hundekinds ist ident mit der Schuld der drei K.s und mit der Georg Bendemanns und auch der Gregor Samsas, und sie ist wiederum ident mit der Urschuld des Menschen, wie sie die Bibel in der Schöpfungsgeschichte als Ursache der Vertreibung aus dem Paradies nennt: der Übertretung des Sexualtabus.

Um diese Behauptung zu rechtfertigen, sollen in der Folge wichtige von Kafka gezielt eingesetzte Hinweise auf die konkrete Schuld seiner Figuren vorgestellt werden. Zu diesem Zweck wird zunächst noch einmal auf das Schlusskapitel des „Proceß“-Romans und auf die dort anzutreffenden, oben schon angeführten Rahmensätze zurückgegriffen:

*Er [Anm. G.R.: K.] gieng zum Fenster und sah noch einmal auf die dunkle Straße. Auch fast alle Fenster auf der andern Straßenseite waren noch dunkel, in vielen die Vorhänge herabgelassen. In einem beleuchteten Fenster des Stockwerkes spielten zwei kleine Kinder hinter einem Gitter mit einander und tasteten, noch unfähig sich von ihren Plätzen fortzubewegen, mit den Händchen nach einander. (KKAP 305f.)*

[...]

*Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. (KKAP 312)*

Zuerst versuchen zwei Kinder vergeblich, einander zu erreichen, dann zwei (scheinbare) Erwachsene. Für diese beiden Szenen gibt es eine eindrucksvolle Ergänzung in Form einer der (in meiner Sicht) wichtigsten Schlüsselszenen des Kafka'schen Werks, dem Auftritt der „Musikhunde“ in der Erzählung „Forschungen eines Hundes“. Er beginnt so:

*Ich erinnere mich an einen Vorfall aus meiner Jugend, ich war damals in einer jener seligen unerklärlichen Aufregungen, wie sie wohl jeder als Kind erlebt, ich war noch ein ganz junger Hund [...] (KKAN2 426)*

Das faszinierte Hundekind erlebt nun eine teils musikalische, teils tänzerisch-artistische Darbietung einiger Hunde, die aber unschwer als Geschlechtsverkehr zu erkennen ist. Dafür sprechen nicht nur „die Stellungen, die sie zu einander einnahmen, die reigenmäßigen Verbindungen, die sie mit einander eingingen“ (KKAN2 428), sondern sie haben auch „alle Scham von sich geworfen“ (KKAN2 432) und „entblößten sich und trugen ihre Blöße protzig zur Schau“ (KKAN2 432), bis es dem kleinen Hundekind zuviel wird:

*[...] mochten sie weiter die Beine spreizen, Sünden begehn und andere zur Sünde des stillen Anschauens verlocken [...] (KKAN2 433)*

Was nun diesen Vorfall den beiden Begebenheiten aus dem Schlusskapitel des „Proceß“ angleicht und ihn gleichzeitig darüber hinausführt, ist der Umstand, dass der kleine Hund ebenfalls vergeblich Kontakt zu einem weiteren Hundekind sucht:

*[...] sah ich doch den letzten kleinsten Hund, dem die meisten Zurufe galten, öfters nach mir hinschielten, so als hätte er viel Lust mir zu antworten, bezwänge sich aber, weil es nicht sein dürfe. (KKAN2 431)*

Wieder strecken sich also im übertragenen Sinn vergeblich die Hände, und wieder hinter einem Gitter (in einem Gitterbett?), denn der kleine Beobachterhund befindet sich in einem „Gewirr von Hölzern [...], das in jener Gegend ringsum sich erhob“ (KKAN2 430), und der Versuch, dem zweiten Hundekind näher zu kommen, scheitert (KKAN2 432).

Und hierin liegt ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis Kafkas und seiner Texte. Es ist die hier sozusagen in Entstehung begriffene Aufspaltung in einen beobachtenden und einen (mit-)spielenden Persönlichkeitsanteil, die Kafkas Werk dann in vollzogener Ausprägung durchziehen wird wie ein roter Faden. Die Tren-

nung von ausgeschlossenen Beobachter und (einigermaßen) ins Gemeinschaftsleben integrierter Teilnehmer wird der Dichter an vielen Figurenpaaren demonstrieren, und zwar sowohl im Hinblick auf das Sexualleben als auch im sozialen Bezug.

In der Regel stehen zwar die passiven, ausgeschlossenen Asketen (vor allem „die drei K.s“) im Vordergrund der Texte, aber daneben ist das Paar aus einem erotisch-sexuell Aktiven und einem asketischen Junggesellen in allen drei Romanen ebenso anzutreffen wie in vielen wichtigen Erzählungen (ich nenne jeweils zuerst den Aktiven, dann den Asketen):

In „Beschreibung eines Kampfes“ sind es vor allem der Bekannte und der Ich-Erzähler sowie der Dicke und der Beter, im „Verschollenen“ sind es Delamarche und Robinson (aber auch Renell und Giacomo), im „Proceß“ (wenn auch hier bloß angedeutet) Willem und Franz, im „Schloß“ Jeremias und Artur, im „Urteil“ Georg Bendemann und der Petersburger Freund und im „Landarzt“ der Pferdeknecht und der Landarzt.

Die Tragik Kafkas ebenso wie die seiner Hauptfiguren liegt nun darin, dass aktiver und passiver Persönlichkeitsanteil sich nicht miteinander arrangieren können (die ausgestreckten Händchen und Hände nicht zueinanderfinden). Möglich sind nur maximale Distanz (der Petersburger Freund im weit entfernten Russland, der Landarzt wie fortgerissen in eine andere Welt) oder maximale Nähe (bei den kaum unterscheidbaren Paaren vom Typ „Zwei Gehilfen“), was in beiden Fällen nicht zu einem Händereichen führen kann, sondern allenfalls zu einem für den passiven Anteil aussichtslosen Kampf. Das gesamte Leben und das gesamte Werk ist diesbezüglich eine „Beschreibung eines Kampfes“, der immer wieder mit der Deklassierung des ausgeschlossenen Passiven endet.

Dieser hat auch deshalb seinem Schicksal zuwenig entgegenzusetzen, weil er innerlich von seiner Schuld überzeugt ist. Kafka nennt nun diese Schuld im „Verschollenen“ gleich im ersten Satz des Romans:

*Als der siebzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte [...] (KKAV 7)*

Es ist hier, ebenso wie im „Proceß“ und Jahre später im „Schloß“ die „fatale Dienstmädchenliebe“, welche die K.s schuldig werden lässt. Im „Verschollenen“ begeht Karl zusätzlich noch (wie das Hundekind in den „Forschungen“) eine „stille Sünde des Anschauens“, als er im Landhaus Pollunders den eigentlichen Hausherrn, Mack, mit seiner Geliebten im Schlafzimmer sieht und dafür vom Onkel verstoßen wird (der Bote, Herr Green, trägt den Verstoßungsbrief schon den ganzen Abend über in der Tasche, aber er muß ja warten, bis Karl das eigentliche Vergehen setzt).

Diese „stille Sünde des Anschauens“ begeht Karl im Roman aber noch des öfteren auf eine leicht verschleierte Weise, nämlich immer dann, wenn er ausführlich Verkehr beobachtet (diesfalls von Schiffen oder Autos). Der ihn später verstoßende Onkel wird dabei zweimal Zeuge: Das erste Mal wird noch seine Stellvertreterfigur (der Heizer) bestraft werden (KKAV 19ff.), das zweite Mal wird er schon selbst verwahrt für seine mehrfachen, vom Balkon aus erfolgenden Verkehrsbeobachtungen:

*Und tatsächlich verzog der Onkel ärgerlich das Gesicht, wenn er bei einem seiner Besuche [...] Karl auf dem Balkon antraf. (KKAV 56)*

Vollends schuldig wird Karl dann, wenn er im „Asyl“ bei Delamarche und Brunelda deren Liebesspiel beobachtet:

*Es war schon fast im eigentlichen Schlaf, da hörte er einen lauten Schrei, erhob sich und sah die Brunelda aufrecht auf dem Kanapee sitzen, die Arme weit ausbreiten und Delamarche, der vor ihr kniete, umschlingen. (KKAV 294)*

Für diese Sünde des Anschauens wird er gemeinsam mit Robinson auf den Balkon ausgeschlossen, wo ihm Letzterer erzählt, dass er des Öfteren aus ähnlichem Grund dorthin verwiesen wird (KKAV 299).

Auch im „Proceß“ wird der entscheidende Hinweis sehr schnell gegeben, nämlich im zweiten Satz, gut versteckt nach dem berühmten Romaneinstieg:

*Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. (KKAP 7)*

Die Schuld Josef K.s besteht auch hier, wie zu Beginn des „Verschollenen“, in der unerlaubten erotischen Annäherung an eine Dienstmädchenfigur: Die Köchin (Kafka nennt sie später nur mehr Dienstmädchen – KKAP 66, 316) bringt K. das Frühstück ja jeden Morgen ans Bett. Daher wird K. auch exakt am Ort und zur Zeit seines Vergehens verhaftet. Die Identität der Schuld in diesen beiden ersten Romanen spiegelt sich auch in der (Fast-)Identität der entsprechenden Dienstmädchenfiguren: sie heißen *Johanna* und *Anna*.

So wie bei Karl Roßmann begnügt sich Kafka aber auch im „Proceß“ nicht damit, die konkrete Schuld des Angeklagten nur einmal anzugeben, sondern wiederholt sich. Als Josef K. bei seinem ersten Gerichtstermin eine flammende, wortreiche und das Gericht anklagende und verspottende Verteidigungsrede hält, in der er

der Korruption der Beamten die Unschuld der Angeklagten (also auch seine) gegenüberstellt, da wird er unterbrochen und das Gericht spielt ihm in einer kleinen Szene unmissverständlich seine Schuld vor:

*K. wurde durch ein Kreischen vom Saalende unterbrochen, er beschattete die Augen um hinsehn zu können [...] Es handelte sich um die Waschfrau, die K. gleich bei ihrem Eintritt als eine wesentliche Störung erkannt hatte. [...] K. sah nur, daß ein Mann sie in einen Winkel bei der Tür gezogen hatte und dort an sich drückte. Aber nicht sie kreischte sondern der Mann, er hatte den Mund breit gezogen und blickte zur Decke. (KKAP 70)*

Der Mann ist der Student Berthold, ein Alter Ego Kafkas, der zu seiner Studentenzeit sowohl in ein Dienstmädchen in seinem Elternhaus verliebt war (von den Germanisten bisher unerkannt; dieses Dienstmädchen hieß übrigens Anna ... – Rieck 1999, 196ff.) als auch mit einem Ladenmädchen von gegenüber seine erste Liebesnacht verbrachte.

Ein drittes Mal wird Josef K.s Schuld offenbar, wenn er im Haus des Advokaten Huld mit dessen Dienstmädchen Leni schläft, statt mit dem für ihn wichtigen Kanzleidirektor zu sprechen (KKAP 146). Wieder ist es ein Onkel, der ihm deshalb schwere Vorwürfe macht.

Im dritten Roman, dem „Schloß“, wird es nicht mehr so explizit ausgesprochen, aber K.s Beziehung zur Dienstmädchenfigur Frieda (hier: Ausschankmädchen) ist offensichtlich dem Schloss ein Dorn im Auge, und so wird er auch unmissverständlich aufgefordert, diese Beziehung zu beenden (KKAS 428). In der Folge nähert er sich allerdings gleich einer weiteren Dienstmädchenfigur an, nämlich Friedas Kollegin Pepi, und während des Romans ist er auch in der Nähe Olgas anzutreffen, die den Schlossbeamten auf ihre Weise zu Diensten ist ...

Der Ursprung der Schuld ist allerdings in der Kindheit zu suchen, dort, wo das Hundekind seine Beobachtungen macht, und vor allem dort, wo Kafkas persönliches Lebenstrauma zu finden ist: in der „Pawlatschenszene“ aus dem „Brief an den Vater“.

*Direkt erinnere ich mich nur an einen Vorfall aus den ersten Jahren. [...] Ich winselte einmal in der Nacht immerfort um Wasser [...] Nachdem einige starke Drohungen nicht geholfen hatten, nahmst Du mich aus dem Bett, trugst mich auf die Pawlatsche und ließest mich dort allein vor der geschlossenen Tür ein Weilchen im Hemd stehn. (KKAN2 149)*

Wer sich als Erwachsener nur einigermaßen noch in ein Kind einfühlen kann, für den ist wohl evident, dass ein solcher strafender nächtlicher Ausschluss auf die finstere, einsame Pawlatsche für ein kleines Kind ein traumatisches Ereignis darstellt, vor allem vor dem Hintergrund einer von Angst und Distanz geprägten Beziehung zum Vater.

Im „Verschollenen“ steht nun, wie oben an mehreren Beispielen aufgezeigt, der Balkon (= die Pawlatsche, ein hofseitiger Gangbalkon) ganz unmissverständlich für den Zusammenhang von „Beobachtung des (Geschlechts-)Verkehrs“, Schuld und Strafe in Form von Ausschluss. Auch die Schlüsselszene aus den „Forschungen eines Hundes“ zeigt diesen Zusammenhang, aus dem in der „Pawlatschenszene“ noch die vorangehende (vielleicht auch nur phantasierte) Beobachtung fehlt. (Beachtenswert auch die Parallelität der Szeneneinstiege: „Direkt erinnere ich mich nur an einen Vorfall aus den ersten Jahren“ – KKAN2 149, und „Ich erinnere mich an einen Vorfall aus meiner Jugend“ – KKAN2 426.) Dieser Kontext von Beobachtung und Schuld prägt das umfassende Sexualtabu, unter dem Kafkas Leben und Werk stehen, und dessen zentrale Bedeutung die germanistische Verkennungstradition so ausdauernd übersieht.

Dieses Tabu wird bei jedem Erwachen sexueller Bedürfnisse gebrochen, jedenfalls in der Sicht des strengen Gewissens (nur Bordellbesuche sind erlaubt, denn die hat der Vater sogar empfohlen – KKAN2 202, 205). Daher wird das kindliche Trauma durch erotische Kontakte des Jugendlichen und des Erwachsenen erneuert, und dies führt jeweils zum Versuch, sich durch Schreiben zu entlasten.

Sowohl die Begegnung mit dem tschechischen Dienstmädchen Anna Pouzarová (1902/1903; in der Folge schreibt Kafka seine erste große Erzählung – „Beschreibung eines Kampfes“) als auch die mit Felice Bauer (1912; die unmittelbaren Folgen sind bekannt: „Das Urteil“, „Der Verschollene“, „Der Proceß“, „Die Verwandlung“, „In der Strafkolonie“ etc.) stoßen auf massive Weise Kafkas schriftstellerische Produktion an – er schreibt sozusagen um sein (Seelen-)Leben ...

Durch die Re-Traumatisierungen erfolgt allerdings jeweils auch eine Art seelischer Rückfall in die Zeit des Grundtraumas, also in die Kleinkindzeit. Die zur Entlastung und als Verarbeitungsversuche verfassten Texte sind von dieser Regression mitgeprägt und verraten über die oben beschriebenen kindlichen Bezüge, wovon sie im eigentlichen Sinn handeln. (In vielen Fällen hat Kafka die Regression seiner Figuren vom Erwachsenen zum Kind sogar noch weiter getrieben zum Tier – über Affen, Hunde, Maulwürfe und Mäuse bis zu Ungeziefer.)

Modellhaft zu verfolgen ist die angesprochene Regression in der Schlüsselerzählung „Das Urteil“. Georg Bendemann erlebt in ihr sowohl das Grundtrauma seines Autors als auch die zwei wichtigsten Folgetraumen, allerdings in gestürzter Reihenfolge: Zuerst das traumatische Urteil des Vaters als Folge der Übertretung des

Sexualtabus durch Georgs (= Kafkas) Verlobung (die zur Ablöse und Abdrängung des Vaters führen könnte – er haust ja schon nur mehr in einer dunklen Hinterhofkammer); dann das davor liegende Trauma der verbotenen Liebe zum Dienstmädchen Anna Pouzarová (vertreten durch den intensiven leiblichen Kontakt, als Georg auf der Treppe die Bedienerin überrumpelt); und schließlich vor dem finalen Sturz in den Fluss noch das frühe Grundtrauma selbst, die Beobachtung des Verkehrs der Eltern:

*Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde, rief leise: „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt“, und ließ sich hinabfallen.*

*In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr. (KKAD 61)*

Hier sind alle wesentlichen Elemente des Grundtraumas vereint: die Eltern, die Beobachtung des Verkehrs, der Standort des Beobachters (das Gitterbett – „er erspähte zwischen Geländerstangen“) und der strafende Ausschluss.

Wenn Kafka deutlich machen möchte, dass hinter bzw. in seinen Erwachsenenfiguren ein Kind steckt, dann benützt er für diesen Zweck aber noch weitere, zum Teil subtilere Methoden. Drei davon sollen hier noch kurz vorgestellt werden.

Den sexuellen Kontext der Schuld demonstriert der Dichter, indem er seine Kinderfiguren immer wieder auch mit einer Art frühreifer Lüsterheit ausstattet und umgekehrt seine Erwachsenenfiguren mit einer Art kindischer Geilheit, und auch dies gilt wieder sowohl für die unscheinbaren Kinderstatisten als auch für Nebenrollen wie die Figurenpaare als auch für die Gerichts- und Schlossbeamten.

Durch frühen Kontakt mit der Sexualität werden Kinder „frühreif“ und durch die Regression werden Erwachsene „kindisch“. Kafkas Figuren sind als Grenzgänger zwischen Kind und Erwachsenem diesbezüglich Zwitterwesen, was sich darin ausdrückt, dass ihnen das Öfteren entweder eine kurze Kindheit bescheinigt wird oder eine diffuse Form von „Alterslosigkeit“. Georg Bendemanns Petersburger Freund ist „ein altes Kind“ (KKAD 44), der Ich-Erzähler der „Forschungen eines Hundes“ hat sich das „*kindhafte Wesen behalten*“ (KKAN2 435) und im Mäusevolk der Erzählung „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ herrscht nicht nur „*unausrottbare Kindlichkeit*“, sondern die Mäusekinder werden „*auch vorzeitig alt*“ (KKAD 364, 365). Im „Proceß“ sind die Mädchen bei Titorelli eine „*Mischung von Kindlichkeit und Verworfenheit*“ (KKAP 190), ist der Kirchendiener im Dom ein „*kindischer Alter*“ (KKAP 283), und nicht nur der Mann vom Lande (bzw. seine Vorstellung vom Inneren des Gesetzes) wird im Alter wieder kindisch (KKAP 294), sondern auch der Türhüter wird „*für kindlich gehalten*“ (KKAP 299).

Im „Schloß“ wieder entspricht Amalia vollends und exakt dem Bild, das wir uns von einer schweren, unheilvollen Entwicklungsstörung nach einem sexuellen Trauma (im Falle Amalias: KKAS 295 ff.) zu machen haben:

*Und dann ist sie zwar die jüngste, aber davon merkt man nichts in ihrem Äußern, sie hat das alterslose Aussehn der Frauen, die kaum altern, die aber auch kaum jemals eigentlich jung gewesen sind. (KKAS 325)*

Hier im „Schloß“ wählt Kafka aber ein weiteres, sehr interessantes Mittel, um auf die Identität von Erwachsenem und Kind hinzuweisen. Das Beispiel hierfür ist gleichzeitig die ganz große Ausnahme von der Regel, dass Kinder zumeist namenlose Statisten sind. Der Kontrast zwischen den allermeisten unscheinbaren Kinderfiguren im Werk Kafkas und dem kleinen Hans Brunswick, der in einem langen Gespräch mit K. (KKAS 223–238) klare Konturen gewinnt, könnte nicht größer sein. (Kannte Kafka vielleicht gar Freuds erstmals 1909 erschienene Arbeit „Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben“ mit dem berühmtesten Kind der Psychoanalyse, dem „kleinen Hans“?) Dieser kleine Hans nun wird uns als schon besonders erwachsen wirkender Knabe vorgestellt: Es sieht aus, „*als sei Hans der Lehrer*“ – KKAS 224, und aus ihm spricht „*fast ein energischer kluger weitblickender Mann*“ – KKAS 225, an dem das „*besonders kindlich-altkluge*“ auffällt – KKAS 237.

Und damit hebt er sich von der Figur des Brückenhofwirts ab, von dem davor viel die Rede war – und der auch Hans heißt. Dieser kommt K. nun umgekehrt „*wie ein Kind vor*“ (KKAS 16) und er fragt sich, ob „*nicht auch der Wirt kindlich*“ sei (KKAS 45) – und dieser Hans kommt auch seiner Frau, der Brückenhofwirtin, „*trotzig und kindlich*“ wie K. vor (KKAS 84), wie „*ein guter Junge*“ (KKAS 130), der auch „*niemals altern*“ wird (KKAS 132). Wer die Namensgleichheit von erwachsenem Wirt Hans und kleinem Knaben Hans für einen Zufall hält, muss noch zusätzlich zur Kenntnis nehmen, dass ausgerechnet die Schwester des kleinen Hans genauso heißt wie eine andere erwachsene Romanfigur, nämlich K.s Geliebte Frieda!

Alle diese Indizien lassen die Vermutung unabweisbar erscheinen, dass Kafka das Verschwimmenlassen der Generationengrenzen ganz gezielt betreibt. Und die „kafkaeske“ Natur der Texte erklärt sich so nicht zuletzt auch durch die Differenz zwischen der scheinbaren Erwachsenenwelt, in der sie handeln, und der ganz anders gefühlten und erlebten Welt des Kindes, die in ihnen wiederersteht.

Diese „kafkaeske“ Stimmung der Texte entsteht aber auch aus der Differenz zwischen der von existenzieller Unsicherheit geprägten Atmosphäre und deren ungreifbaren Verursachern. Dort, wo diese Differenz geringer ist, wie im „Verschollenen“ (wo also etwa die strafenden und ausschließenden Instanzen konkrete Personen

sind – Onkel, Oberkellner, Oberportier, Delamarche –, die nicht wie im „Proceß“ und im „Schloß“ im Auftrag anonymer Mächte handeln, sondern durchaus eigenständig), dort wirken die Texte auch sofort ein Stück weniger mystisch-rätselhaft.

Allerdings sind sie dann auch beim Leser weniger erfolgreich. Denn Literatur von der Art Kafkas verdankt ihre Wirkung einem ausgewogenen Kompromiss zwischen Wahrheit und Verdrängung. Wo sie zu deutlich wird, wird sie zu gefährlich. Kafkas durchschimmernde Wahrheiten sind für Leser (und für Germanisten) in der Unverbindlichkeit des unauflöselichen Geheimnisses leichter zu ignorieren als in der verbindlichen Konkretisierung. Denn bei Kafka entzieht sich nicht, einem weitverbreiteten Irrtum zufolge, das Werk der Interpretation, sondern die Interpreten entziehen sich dem Werk.

Nur so können wir interpretierende Leser vor uns selbst tarnen, dass wir auf die Texte nicht mit unserem Erwachsenen-Ich ansprechen, sondern mit dem Kinder-Ich. Und nur so können wir zur Sicherheit auch noch unsere ausgefeiltesten erwachsenen Abwehrstrategien (z.B. komplexe philosophische, soziologische, religiöse, dekonstruktivistische etc. Abstrahierungen) einsetzen. Und nur so können wir als „Erwachsene im Erwachsenen“ deutend an einem Inhalt scheitern, der für „Kinder im Erwachsenen“ bestimmt ist und von ihnen handelt – denn nur so können wir ihn, wie wir glauben, noch ertragen.

Mit dieser kompromisshaften Resonanz wiederholen wir Leser in der Deutungsarbeit den ästhetisch formulierten Kompromiss der „Dichtungsarbeit“ des Künstlers. Diese ist ihrerseits wieder der „Traumarbeit“ analog, wie sie Freud in der „Traumdeutung“ beschrieben hat und wie sie (jeweils ein Stück weit) sowohl die unbewussten Erinnerungen, Ängste und Wünsche sich Ausdruck verschaffen lässt als sie auch gleichzeitig durch ausreichende Entstellung wieder unkenntlich und damit ungefährlich macht. Insofern ist professionelle Interpretation immer schon auch Entschärfung, also so etwas wie literaturwissenschaftlicher Entminungsdienst.

Und dies ist fatal. Hundert Jahre nach der Geburt der Psychoanalyse ist noch immer nicht begriffen, wie intensiv unsere kindliche Vergangenheit nicht nur literarische Kunstwerke, sondern vor allem die Probleme und Konflikte der Menschen prägt. So wie wir mit nicht angemessenen Mitteln an die Interpretation von Texten herangehen, so verfehlen wir in der Regel auch die „Interpretation“ menschlicher Konflikte sowohl im kleinen Maßstab (in der Familie, in Partnerschaften, Arbeitsgemeinschaften etc.) als auch im großen (unter Völkern und Kulturen).

Starke Gefühle (vor allem negative) entstehen im Kind, nicht im Erwachsenen; bei Letzterem werden sie bestenfalls wiedererweckt, und dies nur in einem ähnlichen Kontext wie damals. Osama bin Laden hasst in erster Linie nicht George Bush oder „den Westen“, sondern seinen Vater und seine Familie. Sein Wirken und seine Ausstrahlung auf andere nur mit religiösen, soziologischen oder politischen Theorien erklären zu wollen, führt ebenfalls zu einer Verkennungstradition, deren negative Folgen allerdings weitaus gravierender sind als in der Literaturinterpretation.

Aus Letzterem, wenn sie sinnvoll betrieben würde, könnten wir allerdings viel über die Mechanismen lernen, aus denen große Konflikte in und unter Individuen sowie zwischen Völkern entstehen. Etwa über Entstehung und Wirkung des Sodomasochismus, der noch immer naiverweise für eine seltene sexuelle Perversion gehalten wird, in Wahrheit aber ein Massenphänomen darstellt, das uns tagtäglich nicht nur in den Chronikseiten der Boulevardblätter, sondern vor allem in den Weltnachrichten über Völkermorde, Bürgerkriege, Terroranschläge, Foltercamps usw. begegnet, weil es sich um ein, wenn auch leidbringendes, so doch universelles Lebensprinzip handelt. Es verwirklicht sich aber nicht nur in relativ seltenen spektakulären Perversionen, sondern massenhaft, aber still, leise und sehr oft unerkannt im Alltag unserer Beziehungen zu anderen und zu uns selbst.

Kafka beschreibt Bedingungen, Auslöser und Entwicklung von Sodomasochismus mit einer Klarheit und Präzision, die ihresgleichen sucht. Zur besseren Veranschaulichung wird der Sodomasochismus von ihm personifiziert, und zwar in Form eines Figurenpaares (manchmal sind es auch zwei Tiere oder zwei Dinge), welches von außen nur schwer oder gar nicht zu trennen ist, so wie ja auch Sadismus und Masochismus niemals isoliert auftreten, sondern ausnahmslos gemeinsam in ein und derselben, diesbezüglich aber in sich gespaltenen Person. Dieses Figuren paar kann dann selbst wieder (so wie eine sadomasochistische Einzelperson) anderen Individuen gegenüber einmal sadistisch, einmal masochistisch agieren.

Ein gutes Beispiel dafür ist das prototypisch sadomasochistische Paar der zwei Gehilfen des Landvermessers im Roman „Das Schloß“. Die beiden sind für K. kaum voneinander zu unterscheiden und ihr erster Auftritt erfolgt unmittelbar nachdem K. zum ersten Mal nach einer Verletzung des Sexualtabus aus einem Haus hinausgeworfen (genauer: hinausgeschleppt) wurde, sich also das Grundtrauma seines Autors wiederholt (K. hat sich der „Frau aus dem Schloß“ genähert, als sie gerade mit entblößter Brust ihr Kleinkind säugt – KKAS 25f.).

Sie sind vom Schloss für ihn bestimmt und werden lange nicht von seiner Seite weichen, so lästig ihm dies auch fällt. In seinem Haushalt mit Frieda wird sich dieses kindliche sadomasochistische Paar dann in einen Sadisten (Jeremias) und einen Masochisten (Artur) ausdifferenzieren, denn K.s Verbindung mit Frieda ist vom Standpunkt des überstrengen Gewissens erneut eine Verletzung des sexuellen Tabus.

K. gegenüber werden sich die beiden sowohl als Masochisten gebärden (er schlägt Artur, droht beiden mit der Peitsche und schließt sie seinerseits in die Kälte aus, als wollte er das Grundtrauma seines Autors umkehren) als auch wie Sadisten, wenn sie ihn mit ihrer lästigen Gegenwart quälen und wenn ihm Jeremias am Ende die Geliebte ausspannt.

Noch deutlicher als die zwei Gehilfen vom Schloss zerfallen nur noch die beiden Maschinenschlosser Delamarche und Robinson im „Verschollenen“ in einen Sadisten und einen Masochisten. Auch der erste Auftritt dieses Paares erfolgt nach einer Reinszenierung des Grundtraumas in Form der Tabuverletzung Karls und seines nachfolgenden Hinauswurfs (aus dem Landhaus Pollunders, im Gefolge der Beobachtung des Liebespaares Mack/Klara), und auch diese beiden „Gehilfen“ werden sich im Haushalt einer Frau (bei Brunelda) endgültig und scharf in einen Sadisten (Delamarche, der Robinson *und* Karl brutal schlägt) und einen Masochisten aufspalten (Robinson, der viel Zeit als Ausgeschlossener auf dem Balkon verbringt). Und auch diese beiden sind nicht loszuwerden, so sehr es Karl auch versucht.

Nur der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass beim dritten „Gehilfenpaar“ der Romane, bei den Wächtern Willem und Franz, zwar die innere Differenzierung nur relativ schwach ist, die beiden sich nach außen hin jedoch sehr deutlich einmal als Sadisten (in der Verhaftungsszene zu Romanbeginn) und einmal als Masochisten zu erkennen geben (wenn sie vom Prügler gepeitscht werden). Dass es sich aber bei ihnen um Persönlichkeitsanteile von Josef K. handelt, wird spätestens dann klar, wenn er bemerkt, dass er die Kammer (den Winkel seiner Seele), in der sie geprügelt werden, öffnen kann, wann er will, und sie doch immer so antrifft, wie er sie beim letzten Mal verlassen hat ...

Charakteristisch für Kafkas Texte ist nun, dass sich das Paar „Sadist/Masochist“ immer wieder mit dem schon weiter oben erwähnten Paar „erotisch-sexuell Aktiver/asketischer Junggeselle“ deckt. Die „Zwei Gehilfen“ sind zwar Nebenrollen, aber aus genügender Distanz ist zu erkennen, dass die Rollenverteilung von Sadisten und Masochisten ebenso wie die von erotisch-sexuell Aktiven und Passiven auch im ganz großen Maßstab der Romane auftritt: Die drei K.s sind die asketischen Masochisten, die ihnen gegenüberstehenden anonymen Mächte und deren Repräsentanten vertreten den Sadismus und die Lust.

Und der Sadismus besteht nicht zuletzt darin, die ursprüngliche konkrete Schuld der Übertretung des sexuellen Tabus inflationistisch auszuweiten, sodass ihr das Individuum nicht mehr entkommen kann. Der Schuldige ist nun per se schuldig: „Die Schuld ist immer zweifellos“ (KKAD 212) – und K. wird von der Schlossbürokratie nur als *Schuld*diener anerkannt ...

Wenn in dieser Arbeit versucht wurde, einerseits die kindliche Natur der Figuren ebenso wie die der anonymen Mächte und andererseits die Schuld als die des Kindes glaubhaft zu machen, so steht doch aus Erfahrung heraus zu erwarten, dass die Literaturwissenschaft dadurch nicht bewogen werden kann, ihre Verkenntungsstradition zu überdenken. In einem Punkt allerdings, und damit soll dieser Aufsatz auf eine vielleicht doch überraschende Weise schließen, kann auch sie nicht vermeiden, Kafka wenigstens partiell als Kinderbuchautor anzuerkennen.

Dora Diamant, die Weggefährtin im letzten Jahr seines Lebens, berichtet von beider Aufenthalt in Berlin folgende aufschlussreiche Begebenheit (die folgenden Zitate stammen aus ihrem Beitrag „Mein Leben mit Franz Kafka“ in Hans-Gerd Koch (Hrsg.): „Als Kafka mir entgegenkam“. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin 1996. S. 176ff.):

*Als wir in Berlin waren, ging Kafka oft in den Steglitzer Park. Ich begleitete ihn manchmal. Eines Tages trafen wir ein kleines Mädchen, das weinte und ganz verzweifelt zu sein schien. Wir sprachen mit dem Mädchen. Franz fragte es nach seinem Kummer und wir erfuhren, daß es seine Puppe verloren hatte.*

Kafka erfindet, um das Mädchen zu trösten, eine plausible Erklärung für das Verschwinden der Puppe (sie unternehme nur eine Reise) und verspricht ihr, dass ihr die Puppe jeden Tag einen Brief schreiben werde. Diese Briefe verfasst er in den folgenden Wochen jeden Tag und liest sie dem kleinen Mädchen, das noch nicht lesen kann, immer im Park vor.

Was Dora zu dieser literarischen Arbeit Kafkas zu sagen hat, sollte wohl allen jenen den Wind aus den Segeln nehmen, die diese Briefe als Fingerübungen eines Kinderfreundlichen geringschätzen wollten:

*Er machte sich mit allem Ernst an die Arbeit, als handelte es sich darum, ein Werk zu schaffen. Er war in demselben gespannten Zustand, in dem er sich immer befand, sobald er an seinem Schreibtisch saß [...]*

Was bei einem Menschen von der Ernsthaftigkeit Kafkas auch nicht anders zu erwarten war. Mit der gleichen Ernsthaftigkeit musste die Brieffolge natürlich auch zu einem Ende gebracht werden:

*Das Spiel dauerte mindestens drei Wochen. Franz hatte eine furchtbare Angst bei dem Gedanken, wie er es zu Ende führen sollte.*

Und dieses Ende hat es in sich. Wir müssen uns nur vor Augen halten, wie sehr das verhängnisvolle Junggesellentum Kafkas Werk durchzieht und wie sehr sein Leben vom quälenden, für ihn unlöslichen Konflikt zwi-

schen schreibendem Junggesellen und der Entsagung vom Schreiben in einer Ehe mit Kindern geprägt war. Sein ganzes Werk und sein ganzes Leben hindurch hat er seine Protagonisten und sich selbst an diesem Konflikt scheitern lassen. Und nun dies:

*Er suchte lange und entschied sich endlich dafür, die Puppe heiraten zu lassen.*

So enden also diese Briefe, die in Summe ein Kinderbuch ergeben und Kafka endgültig und unzweifelhaft zu einem Kinderbuchautor machen, mit den Schilderungen umfangreicher Hochzeitsvorbereitungen. Wenn solche zwar bei Kafka schon erfolglos geendet haben (auf dem Lande im Werk, für Felice Bauer und Julie Wohryzek im Leben) und wenn es sich auch offensichtlich um eine *weibliche* Puppe handelt, so steht die optimistische Botschaft dieser „Puppenbriefe“ doch in einem auffälligen Gegensatz zum pessimistischen Tenor des übrigen Werks. Es ist ein sehr bewegender, zugleich aber auch ein schmerzender Gedanke, dass Kafka mit diesem Text vielleicht in gewisser Hinsicht sein bisher geschaffenes Werk übersteigt, indem er dessen zentrale Problematik auflöst.

Die Tragik besteht nämlich auch darin, dass Kafkas zweiter „Verschollener“ nicht nur von einer Verschollenen handelt, sondern auch selbst als verschollen gelten muss. Es ist zwar vor wenigen Jahren der Versuch unternommen worden, über Anzeigen in Berliner Zeitungen die heute weit über 80-Jährige Adressatin aufzuspüren, aber leider vergebens. Und so ist ausgerechnet jener Text, in dem Kafka das für ihn schier Unmögliche geleistet hat, vermutlich nur von drei oder vier Personen wahrgenommen worden und muss als verloren gelten – und darin liegt wohl auch etwas „Kafkaeskes“ ...

Literatur:

- Franz **Kafka**: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born [u.a.]. Frankfurt a.M. 1982 ff.
- KKAV – Der Verschollene. Roman. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Textband 1983, Apparatband 1983. (2. Auflage: 1990)
- KKAP – Der Proceß. Roman. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Textband 1990, Apparatband 1990.
- KKAS – Das Schloß. Roman. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Textband 1982, Apparatband 1982.
- KKAD – Drucke zu Lebzeiten. Herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Textband 1994, Apparatband 1996.
- KKAN1 – Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Textband 1993, Apparatband 1993.
- KKAN2 – Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Textband 2001, Apparatband 2001.
- GW Sigmund **Freud**: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd 1-18. Herausgegeben von Anna Freud. London (Band 18: Frankfurt/M.) 1940ff.

© Gerhard Rieck 2007