ACHIM KÜPPER

FIGURATIONEN ZWISCHEN EIS UND WÜSTE – TEXTGEBIETE BEI FRANZ KAFKA

Von Vampiren und anderen Kreaturen aus der Zwischenzone

In den Texten Franz Kafkas taucht verschiedentlich ein Ort auf, der bislang kaum Beachtung in der Kafka-Forschung gefunden hat: Es ist die Wüste und, damit verbunden, die Eiswüste. Dieser Ort soll hier erkundet werden.[1] Aus geologischer wie klimatografischer Sicht sind die Wüste und die Eislandschaft extreme Topografien. In diesen Zwischengebieten, so wird die Analyse zeigen, treten bei Kafka zugleich eigenartige Zwischengestalten auf den Plan: Es sind Kreaturen und Mischwesen, die zu den Bewohnern der Zwischenzonen werden. Ein gemeinsames Charakteristikum aller hier behandelter Eis- und Wüstenfigurationen Kafkas ist ihre räumliche Abstraktheit: Diese poetischen Landschaftsgestaltungen erscheinen als semantisch vielfach unterdeterminierte Textflächen, die gerade durch ihre hochgradige topografische Unbestimmtheit zu abstrakten und vielschichtigen Assoziationszonen werden.

Als Textschauplatz ist die Wüste insofern ein besonderer Ort, als sich in ihr uralte religiöse, biblische, aber auch ideen- und literaturgeschichtliche Vorstellungen überlagern. In seinem Beitrag zu Edmond Jabès und der Frage nach dem Buch (1964) charakterisiert Jacques Derrida die Wüste als den eigentlichen Ort der Schrift: Der Weg, dem keine Wahrheit vorausgeht, um ihm ihre Richtigkeit vorzuschreiben, ist der Weg in der Wüste; die Schrift ist der Moment der Wüste als Moment der Trennung.[2] Diese Trennung besteht nach Derrida in der verlorenen Unmittelbarkeit der gesprochenen Rede: Die Schrift bewegt sich auf einer gebrochenen Linie zwischen der verlorenen Rede und der versprochenen Rede; die Differenz oder *différence* zwischen Rede und Schrift ist der Fehler, der Zorn Gottes, der aus sich heraustritt, die verlorene Unmittelbarkeit und die Arbeit außerhalb

1 Der Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines Vortrags dar, den der Verfasser am 16. September 2014 als Gastreferent auf der Jahreskonferenz des Tschechischen Germanistenverbands in Budweis, 16. bis 18. September 2014, gehalten hat.

2 Vgl. Jacques Derrida, »Edmond Jabès et la question du livre«, in: ders., L'écriture et la différence, Paris 1967, S. 99–116, hier S. 104.

© 2016 Achim Küpper, Publikation: De Gruyter und Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/11046543-018 | CC BY-NC-ND 4.0

des Gartens; in der Wüste ist man auf Spuren angewiesen, man muss zum Menschen des Blickes werden, weil man die Stimme in der unmittelbaren Nähe des Gartens nicht mehr vernimmt.[3] Die Wüste wird damit nach Derrida zum Ort der Verbannung und der Spur der verlorenen Rede in der Schrift.

Ganz am Rande gehen auch Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Kafka-Buch auf die Wüste ein. In Franz Kafkas Schaffen sehen sie das Idealbild dessen, was sie in Anlehnung an Kafka selbst[4] als eine kleine oder minoritäre Literatur bezeichnen. Darunter verstehen sie eine Literatur, die eine Minderheit in einer großen oder majoritären Sprache schafft; ihre Hauptcharakteristika sind Deterritorialisierung, politische Affektion und kollektive Aussagekraft.[5] Die Idee des Minoritären bzw. des Peripheren steht bei Deleuze und Guattari in Zusammenhang mit der Vorstellung des Nomadischen. Eine minoritäre Literatur zu schaffen bedeutet für sie, zum Nomaden, zum Immigranten, zum Zigeuner seiner eigenen Sprache zu werden; Kafkas singuläres und solitäres Schreiben heißt für Deleuze und Guattari, die Sprache langsam, fortschreitend in die Wüste zu führen.[6]

Manche Texte Kafkas führen tatsächlich in die Wüste, wie *Schakale und Araber*, manche in eine Eiswüste, wie *Der Kübelreiter* oder *Ein Landarzt*. Alle drei sind in den Wintermonaten 1916/1917 entstanden, die ersten beiden im so genannten Oktavheft B festgehalten. Alle drei stammen aus Kafkas Zeit im Prager »Alchimistengäßchen«, in dem der Autor seit Ende November 1916 seine »eigene ›Arbeitswohnung‹« zur Verfügung hatte, in der er besonders produktiv war: »Die starke Schaffensphase, in die Kafka nach beinahe zweijährigem Stocken der Produktion während der Wintermonate 1916/17 gerät«, verbindet Gerhard Neumann unter anderem mit »dem ersten Versuch einer räumlichen Trennung von der Familie (beginnend mit dem Auszug aus der elterlichen Wohnung im August 1914)«, der am 26. November 1916 schließlich um die »eigene ›Arbeitswohnung‹«

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. zum Verhältnis zwischen den Literaturen kleiner und großer Nationen etwa die Passage aus Kafkas Tagebucheintrag vom 25. Dezember 1911: »Das Gedächtnis einer kleinen Nation ist nicht kleiner als das Gedächtnis einer großen, es verarbeitet daher den vorhandenen Stoff gründlicher. Es werden zwar weniger Litteraturgeschichtskundige beschäftigt, aber die Litteratur ist weniger eine Angelegenheit der Litteraturgeschichte als Angelegenheit des Volkes und darum ist sie wenn auch nicht rein so doch sicher aufgehoben.« Zit. nach Franz Kafka, Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u. a., Bd. 3.1, Tagebücher, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1990, S. 315. Grundsätzlich werden im Folgenden alle Texte Kafkas nach dieser Kritischen Ausgabe zitiert. Häufiger verwendete Bände sind durch Siglen ausgewiesen, die an gegebener Stelle aufgeschlüsselt werden.

5 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure, Paris 1975, S. 29 und S. 33.

6 Vgl. ebd., S. 35 und S. 47 f.

ergänzt wird.[7] Die drei Texte stehen damit von ihrem Entstehen an in einem verschärften biografischen und kreativen Spannungsfeld zwischen Eingliederung in die Familie und Ausbruch aus dem familialen Gefüge, zwischen bürgerlich-sozialer Rollenübernahme und individueller Schreibsituation jenseits der Festschreibungen bürgerlicher Ordnungsmuster.

Diese drei Texte stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen (Abschnitte I, II und III). Am Rand erfolgt zudem ein kurzer, rein kursorischer Blick auf den Roman *Das Schloß* (II). In einem Zwischenfazit werden Kafkas Kälteszenarien und die darin auftretenden Ungeheuer mit dem Kälteparadigma der Zwischenkriegszeit enggeführt, wobei sich in Kafkas Kreaturen aber gerade die Angst Bahn bricht, die aus der »kalten persona« (Helmut Lethen) entfernt wird, und die Kafkaschen Eis- und Wüstenlandschaften vom Monströsen an sich nicht zu trennen oder zu befreien sind (IV). Ergänzt wird die Analyse schließlich durch die Untersuchung einiger Texte aus Kafkas 1912 erschienenem Debütband *Betrachtung*, die sich mithilfe der zeitgenössischen Kategorie der Zerstreuung lesen lassen und in denen das Moment der Visualität, speziell das Element des Fensters, als ein Pendant zu den Zwischengebieten der Wüste und der Eislandschaft erscheint: Es fungiert als ein Bereich der Transition und Trennung zwischen innen und außen, Vereinzeltem und Masse, als Zwischenzone und als kalte Wüstenwelt (V).

In einer mehrfach korrigierten und veränderten Notiz aus den Oktavheften vom 22. Februar 1918, auf die Monika Schmitz-Emans hinweist,[8] evoziert Kafka selbst die Wüste als ein paradoxes Kraft- und Spannungsfeld zwischen Freiheit und Unfreiheit des menschlichen Willens:

> Dein Wille ist frei heisst: er war frei, als er die Wüste wollte / er ist frei, da er den Weg zu ihrer Durchquerung wählen kann, er ist frei da er die Gangart wählen kann, er ist aber auch unfrei, da Du durch die Wüste gehen musst, unfrei, da jeder Weg labyrinthisch jedes Fussbreit Wüste berührt.[9]

Bereits hier, in dieser Notiz Kafkas, erscheint die Wüste als ein liminaler Raum: als eine Zwischenzone, die im Konfliktgebiet entgegengesetzter Positionen liegt

7 Gerhard Neumann, »Die Arbeit im Alchimistengäßchen (1916–1917)«, in: Kafka-Handbuch, hg. von Hartmut Binder, Stuttgart 1979, S. 313–350, hier S. 313 f.

8 Vgl. Monika Schmitz-Emans, »Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke«, in: Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos, hg. von Uwe Lindemann und Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2000, S. 127–151, hier S. 135.

9 Zit. nach Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 6.2, Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 231 [Varianten].

und die ein widersprüchliches, labyrinthisches Areal bildet. Eine solche Zwischenzone markiert die Wüste auch in Kafkas fiktionalen Texten.

Es ist erstaunlich, dass dieser vielschichtige, verheißungsvolle Textraum bisher nicht weiter untersucht und literaturwissenschaftlich ausgemessen wurde. Unter dem Titel »Wüstenwege«, der sich auf eine Stelle in Kafkas Tagebüchern bezieht,[10] verfolgt Joseph Vogl zwar sehr eindrücklich die »Idee eines Wegs« in »Kafkas Schreibprozeß«, er kontrastiert die familiale Keimzelle mit dem Schreiben als »Ausweg und Ausbruch« und verweist in dem Zusammenhang etwa auf Kafkas Frauengestalten als »Figuren des Oxymorons« und als Verlockungen von »Fremde und Niemandsland«,[11] doch geht es dabei nicht so sehr um die konkreten Topografien der Texte. Gerade sie bilden hingegen den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Erstaunlich wirken auch die Kreaturen, die in Kafkas Wüstenräumen als hybride Mischwesen auftauchen. Zu diesen Kreaturen gehört unter anderem der Vampir. Er wird zu einem Bewohner der liminalen Zonen und ist bei Kafka gerade mit den lebensfeindlichen Zwischenregionen der Wüste und der Eislandschaft untrennbar verbunden. Allerdings gehört es zum Wesen des Kafkaschen Vampirs, dass er sich zugleich und immer schon mit anderen Figuren und Kreaturen vermischt, verbindet, kreuzt. Er ist keine reine, sondern eine unreine, heterogene, amalgamierte, monströse Gestalt. Gerade dieses Grundmerkmal der Unreinheit im Sinne der Heterogenität zeichnet ihn als hybrides Wesen aus: Er lebt in vielfacher, auch figuraler Hinsicht in einer Zwischenzone. Das entspricht wiederum einer Grundtypologie des Vampirs überhaupt: »Vampire und vergleichbare Wesen befinden sich ›zwischen den Welten‹«.[12] Wie es hier zu zeigen gilt, erscheint in den Kafkaschen Zwischengebieten der Vampir als eine monströse Zwischengestalt.[13]

Dass das Monster genereller »ein prekärer Grenzbewohner« ist, legen Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle dar: »Als Bewohner spa-

10 Vgl. dazu Kafka, Tagebücher, Frankfurt a.M. 1990, S. 867. Kafka vermerkt am 19. Oktober 1921 zum »Wesen des Wüstenwegs« als eines Wegs ohne Ankunft: »Nicht weil sein Leben zu kurz war kommt Moses nicht nach Kanaan, sondern weil es ein menschliches Leben war.«

11 Joseph Vogl, »Wüstenwege«, in: ders., Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München 1990, S. 132–147, hier S. 135.

12 Heiko Haumann, Dracula. Leben und Legende, München 2011, S. 72.

13 Claudine Raboin weist auf die häufige Präsenz von »Gestalten an der Grenze« in Texten Kafkas aus der Zeit von 1916 bis 1918 hin, insbesondere in seinem *Gruftwächter*, *Jäger Gracchus*, den Erzählungen von der *Brücke* und vom *Landarzt*, *Beim Bau der chinesischen Mauer* sowie *Ein altes Blatt*. Vgl. Claudine Raboin, »Die Gestalten an der Grenze. Zu den Erzählungen und Fragmenten 1916–1918«, in: Franz Kafka. Themen und Probleme, hg. von Claude David, Göttingen 1980, S. 121–135. Raboin interpretiert »die Gestalten an der Grenze als Schriftstellergestalten« (S. 122). Auf den Vampir geht sie allerdings nicht ein.

tialer, systematischer oder temporaler Grenzräume verletzt und hinterfragt das Monster die Gesetze der Natur, der Gesellschaft, der Religion, der Ästhetik und des Geschmacks.«[14] Dabei »erscheint das Monster in einem unbestimmten Zwischenraum«: »So gesehen ist das Monster die absolute Ausnahme, die aus dem binären Modell ausschert und einen eigenen Raum definiert«.[15]

Eine spezifische Geschichte des Vampirs bei Kafka ist bislang noch nicht geschrieben: Der Vampir ist eine weithin unentdeckte Figur der Kafkaschen Textwelt. Zwar hat Barry Murnane eine sehr umfassende, exemplarisch zu erwähnende Untersuchung zum Gespenst und zum gespenstischen Schreiben einschließlich einer Reflexion des monströsen Körpers bei Kafka geliefert.[16] Ebenso haben im anglophonen Raum noch Marc Lucht und Donna Yarri einen Sammelband zu Kafkas Kreaturen, Tieren, Hybriden und anderen fantastischen Wesen vorgelegt,[17] doch sucht man dort wie anderswo nach einem Vampir vergeblich. In übertragener Bedeutung wird in der Kafka-Forschung zuweilen vom Vampir gesprochen, so etwa bei Ilse-Marleen Stoessel, für die die Nomaden aus Kafkas Erzählung *Ein altes Blatt* »tendenziell zu Vampiren werden« und selbst die alles verschlingende Sorge »zum verzehrenden Vampir wird«,[18] womit ein wichtiger Konnex zwischen Nomadismus und Vampirismus angezeigt ist, allerdings eher im bildlichen als im wörtlich-konkreten Sinn: Um tatsächliche Vampirfigurationen geht es dort nicht. In rein figürlicher Bedeutung spricht Christian Schärf beispielsweise noch von Kafkas »Schriftkörper« als »diesem Golem aus Wortgewebe, diesem Vampir der Zeilen und Sätze«.[19]

Hier soll es hingegen nicht bloß darum gehen, den Vampir als abstrakte Denkfigur zu diskutieren, sondern darüber hinaus konkrete Vampirgestalten in Kafkas Texten aufzuzeigen. Auch in dieser Hinsicht haben Gilles Deleuze und Félix Guattari einige Ansätze geliefert: In ihrem Kafka-Buch weisen sie auf einer autobiografisch-epistolaren Ebene darauf hin, wie sich der Autor Kafka in seinen

14 Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle, »Vorwort«, in: Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, hg. von dens., Würzburg 2009, S. 9–13, hier S. 9.

15 Ebd., S. 9 f. Vgl. zu den ungeheuren Arbeitern in Kafkas *Verwandlung* auch Barry Murnane, »Ungeheure Arbeiter. Moderne Monstrosität am Beispiel von Gregor Samsa«, in: ebd., S. 289–307.

16 Vgl. Barry Murnane, ›Verkehr mit Gespenstern‹. Gothic und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008.

17 Vgl. Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings, hg. von Marc Lucht und Donna Yarri, Lanham 2010.

18 Ilse-Marleen Stoessel, »Dohlensprache. Weitere Fragen an Odradek«, in: Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag, hg. von Olav Münzberg und Lorenz Wilkens, Frankfurt a.M. 1979, S. 563–574, hier S. 569.

19 Christian Schärf, Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift, Göttingen 2000, S. 161.

Briefen an Felice selbst bisweilen zum Vampir stilisiert.[20] In einem Brief an Milena, den Jürgen Born und Michael Müller auf Ende März 1922 datieren, evoziert Kafka ferner noch ein anderes Bild. Es steht zugleich in enger Beziehung zu seiner Skepsis gegenüber der kommunikativen und distanzüberwindenden Kraft des Briefverkehrs wie auch der modernen Medientechniken, die Peter-André Alt im Zusammenhang mit den gespenstischen Medien vor Augen führt.[21] In dem Bild aus Kafkas Brief amalgamiert sich das Nichtankommen epistolarer Liebesbotschaften mit dem Gedanken des Gespenstischen schließlich zu der Vorstellung eines vampirartigen Austrinkens der brieflichen Küsse: »Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken.«[22] Die in vielfachen Amalgamierungen auftretende Vampirthematik und die mit ihr verbundenen Fragestellungen sind hier in einem umfassenderen Zusammenhang zu untersuchen. Dazu ist nun näher auf die einzelnen Texte einzugehen.

I

Den ersten Text bildet Kafkas Erzählung *Schakale und Araber*, die Anfang 1917 entstanden, im selben Jahr erstmals in der von Martin Buber herausgegebenen Zeitschrift *Der Jude* erschienen und 1919 in Kafkas Erzählungsband *Ein Landarzt* wiederveröffentlicht worden ist.[23] In *Schakale und Araber* wird gleich mit den ersten Sätzen ein Wüstenszenario entworfen: »Wir lagerten in der Oase. Die Gefährten schliefen. Ein Araber, hoch und weiß, kam an mir vorüber, er hatte die Kameele versorgt und gieng zum Schlafplatz.«[24] In dieser Wüstenlandschaft

20 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure, bes. S. 53 f.

21 Vgl. Peter-André Alt, Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, 2., durchges. Aufl., München 2008, S. 281: »An Milena Pollak schreibt Kafka Ende März 1922, die Technik scheine Verständigungsgrenzen abzubauen, ohne aber die Distanz, welche die Individuen trenne, zu überwinden. [...] Die alten Geister lassen sich durch die moderne Technik nicht bezwingen. Auch in den Drähten der Telefonleitungen, zwischen den Rillen der Schallplatte und in den Walzen des Diktaphons hocken die Gespenster, die den Abstand zwischen den Menschen schaffen.«

22 Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags ist der letzte Band der Briefe Kafkas in der Kritischen Ausgabe, Bd. 8.5, der die Briefe nach 1920 versammelt, noch nicht erschienen. Zit. hier nach Franz Kafka, Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausg., hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a.M. 1986, S. 316.

23 Der Text wurde in Kafkas Oktavheft B niedergeschrieben. Der Erstdruck erfolgte im Oktoberheft 1917 von *Der Jude*.

24 Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 5.1, Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1993, S. 317–322 (im Folgenden: NSF I), hier S. 317.

ereignet sich, wie es im Text heißt, ein sonderbares »Schauspiel« (NSF I, S. 321). »Ein Gewimmel von Schakalen« (NSF I, S. 317) drängt den Erzähler, die Araber zu töten: »schneide ihnen mit dieser Scheere die Hälse durch« (NSF I, S. 321). Darauf erscheint der »Araberführer« der »Karawane«, vertreibt die Schakale mit seiner »Peitsche« (NSF I, S. 321) und lässt ihnen »den schweren Kadaver« eines »Kameel[s]« vorwerfen, das »in der Nacht verendet« ist und über das die Schakale unter den Peitschenhieben des Arabers herfallen (NSF I, S. 322).

Die Wüste bildet in diesem Text einen uneindeutigen Raum. Sie erscheint einmal als ein Ort des Exils und der Verstoßenheit, die Schakale sind, wie es heißt, unter die Araber, »unter solches Volk verstoßen« (NSF I, S. 318). Die Wüste wird aber zugleich zur angeblichen Heimat der Schakale, spricht doch »der alte Schakal« ausdrücklich von der »Wüste, die [...] unsere Heimat ist« (NSF I, S. 319). Jens Tismar deutet die in Bubers *Jude* erschienene Erzählung Kafkas in einem zionistischen Kontext. Er sieht den »Schakal als Schemen der zerstreuten Judenheit«: »In der Geschichte ist das Verhältnis der Schakale und Araber«, so Tismar, »als ein Anschauungsmodell für die Situation des jüdischen Volkes in der Galuth (= Exil, Zerstreuung) präsentiert.«[25] Auch das Ende der Erzählung, wo sich die Schakale über »das Blut des Kameels« hermachen (NSF I, S. 322), deutet Tismar im jüdischen Zusammenhang: »So wie in der Erzählung die Schakale gezeigt werden: aasfressend, blutsaugend, so müßte ein gläubiger Jude die schlechthin Verworfenen sehen. Seine religiösen Speisegesetze verbieten ihm ja streng den Genuß des Blutes von Säugetieren und Vögeln.«[26] So einleuchtend Tismars Interpretation im Einzelnen ist, gilt es hier doch noch eine andere, zusätzliche Lektüreebene freizulegen, die sich zu Tismars Deutung nicht alternativ, sondern komplementär verhält: Die jüdische Problematik lässt sich nämlich ebenso durch eine vampiristische Perspektive erweitern.

Als der Araberführer am Ende den »Kadaver« des »Kameel[s]« vorlegen lässt, heißt es über die Schakale:

> die alles auslöschende Gegenwart des stark ausdunstenden Leichnams bezauberte sie. Schon hieng einer am Hals und fand mit dem ersten Biß die Schlagader. [...] Und schon lagen in gleicher Arbeit alle auf dem Leichnam hoch zu Berg. (NSF I, S. 322)

Die Bilder dieser Szene erinnern an ein im Volksglauben gründendes Element: Der »Biß« in »die Schlagader« und die »Arbeit« am »Leichnam« lassen an die

25 Jens Tismar, »Kafkas *Schakale und Araber* im zionistischen Kontext betrachtet«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 19 (1975), S. 306–323, hier S. 310.

26 Ebd., S. 312.

Gestalt und an die Imagologie des Vampirs denken, allerdings mit einer nekrophagen Prägung. Tatsächlich überblenden sich in den Schakalen zwei verschiedene Typologien: eine vampiristische und eine nekrophage, und gerade in einer solchen Überblendung liegt wiederum ein generelleres Merkmal der Kafkaschen Zwischenzonen vom Typ der Wüste. Auch hier gilt: Diese Überblendung ist eben kein vampiruntypisches Element, sondern stellt ein Grundcharakteristikum des Vampirs an sich dar.[27]

Auf einen vampiristischen Anspielungshorizont verweisen auch einige andere Stellen der Erzählung, so etwa die frühere Forderung der Schakale: »ruhig soll alles Getier krepieren, ungestört soll es von uns leergetrunken und bis auf die Knochen gereinigt werden.« (NSF I, S. 320) Ein wahres Horrorszenario entwirft das monströse Blutmahl der Schakale am Ende der Erzählung: »das Blut des Kameels lag schon in Lachen da, rauchte empor, der Körper war an mehreren Stellen weit aufgerissen.« (NSF I, S. 322)

Der Vampir, auf dessen Wurzeln in der slawischen Folklore Jan Louis Perkowski hinweist,[28] ist ein Mischwesen, eine hybride Kreatur aus einer liminalen Zwischenzone. In seiner populären Repräsentation erscheint er oft als ein Grenzgänger zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit (als androgyne und ambisexuelle Gestalt, häufig als Mann mit weiblichen Zügen) wie zwischen Eros und Thanatos (als erotischer Verführer und tödlicher Blutsauger). Er erscheint vor allem auch als ein Grenzgänger zwischen Leben und Tod (als »Untoter«) sowie zwischen Mensch und Tier, Anthropomorphem und Bestialischem (als menschliche Gestalt mit wolfsähnlichen, bestienartigen Zähnen). Der Vampir unterminiert eindeutige Zuschreibungen und Eingrenzungen. Tony Thorne meint: »The Vampire has never been a respecter of boundaries«.[29]

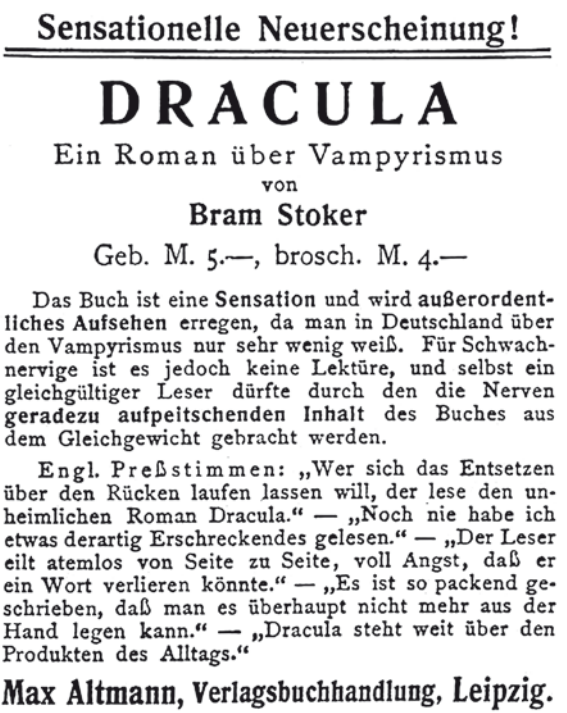
Literarisch popularisiert wird der Vampirmythos zu Kafkas Zeit durch Bram Stokers berühmten »Vampyr-Roman« *Dracula*, der 1897 im englischen Original und 1908 erstmals in deutscher Übersetzung erscheint.[30] Die Werbeankündigung

27 Vgl. dazu etwa Heiko Haumann, Dracula. Leben und Legende, S. 68 f.: »An die Stelle des Blutsaugens können auch andere Formen treten: Töten oder Verletzen von Tieren und Menschen auf sonstige Weise, Menschenfleisch essen, sexuelle Heimsuchungen.«

28 Vgl. Jan Louis Perkowski, Vampire Lore. From the Writings of Jan Louis Perkowski, Bloomington 2006. Eine etwas weitere Sicht liefert Heiko Haumann, allerdings hält auch er fest (Dracula. Leben und Legende, S. 69): »Innerhalb Europas wird der Volksglaube an derartige Wesen zumindest in der Neuzeit fast ausschließlich den östlichen Regionen zugeschrieben.«

29 Tony Thorne, Children of the Night. Of Vampires and Vampirism, London 1999, S. viii.

30 Bram Stoker, Dracula, Westminster 1897; ders., Dracula. Ein Vampyr-Roman. Deutsch von Heinz Widtmann, Leipzig 1908.


Sensationelle Neuerscheinung!

DRACULA

Ein Roman über Vampyrismus

von

Bram Stoker

Geb. M. 5.—, brosch. M. 4.—

Das Buch ist eine Sensation und wird außerordentliches Aufsehen erregen, da man in Deutschland über den Vampyrismus nur sehr wenig weiß. Für Schwachnervige ist es jedoch keine Lektüre, und selbst ein gleichgültiger Leser dürfte durch den die Nerven geradezu aufpeitschenden Inhalt des Buches aus dem Gleichgewicht gebracht werden.

Engl. Preßstimmen: „Wer sich das Entsetzen über den Rücken laufen lassen will, der lese den unheimlichen Roman Dracula." — „Noch nie habe ich etwas derartig Erschreckendes gelesen." — „Der Leser eilt atemlos von Seite zu Seite, voll Angst, daß er ein Wort verlieren könnte." — „Es ist so packend geschrieben, daß man es überhaupt nicht mehr aus der Hand legen kann." — „Dracula steht weit über den Produkten des Alltags."

Max Altmann, Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Abb. 1: Werbeankündigung zu Bram Stokers *Dracula. Ein Vampyr-Roman*, Leipzig 1908

zur deutschen Ausgabe von 1908 beschwört noch sehr ausführlich und in kräftigen Schlagworten die »Sensation« dieser Neuerscheinung (Abb. 1).

Kinematografisch verbreitet wird der Vampir- und Draculamythos durch Friedrich Wilhelm Murnaus 1922, also zwei Jahre vor Kafkas Tod, uraufgeführten Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Der Film belegt, wie sehr das Vampirthema im Geist der Zeit liegt, und verleiht ihm neue, expressive Bilder (Abb. 2).

Mit der vampiristischen Lesart wird die jüdische Dimension in Kafkas Text gleichzeitig um eine volksmythologische erweitert. Aus religiöser bzw. parareligiöser Sicht lässt sich der Vampirmythos dabei nicht allein auf das mosaische Blutverbot als Negativfolie beziehen – »Ihr dürft nichts essen, was Blut enthält«[31] –, sondern auch auf das neutestamentliche Blutgebot des ewigen Lebens, das die vampiristischen Elemente des Bluttrinkens und der Wiedererweckung zu unsterblichem Leben religiös grundiert: »Da sagte Jesus zu ihnen: [...] [W]er mein

31 3. Mose 19, 26. Bibelzitate hier und im Folgenden nach der Menge-Übersetzung.

Abb. 2: Max Schreck in Friedrich Wilhelm Murnaus
Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1922)

Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der hat ewiges Leben, und ich werde ihn am jüngsten Tage auferwecken.«[32]

Die Vampirthematik gewinnt bei Kafka auch eine autobiografische Dimension. Wie erwähnt, stilisiert sich Kafka in seinen Briefen an Felice nach Deleuze und Guattari selbst bisweilen zum Vampir.[33] Das wichtigste Dokument im weiteren Zusammenhang des Monströsen, Kreatürlichen ist aber ein Brief, den Kafka um den 10. Februar 1921 aus dem Sanatorium von Matliary an seine Schwester Ottla schreibt. »Traurig war ich abend«, schreibt der Vegetarier Kafka dort,

> weil ich Sardellen gegessen hatte [...]. Schon einige Tage war ich lüstern auf Fleisch gewesen, das war eine gute Lehre. Traurig wie eine Hyäne bin ich dann durch den Wald gezogen [...]. Ich stellte mir die Hyäne vor, wie sie eine von einer Karawane verlorene Sardinenbüchse findet, den kleinen Blechsarg aufstampft und die Leichen herausfrißt.[34]

32 Joh 6, 53 f. Vgl. zum Vampirmythos im religiösen Kontext auch Wayne Bartlett und Flavia Idriceanu, Legends of Blood. The Vampire in History and Myth, Westport und London 2006, bes. S. 46.

33 Gilles Deleuze und Félix Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure, bes. S. 53 f.

34 Zit. nach Franz Kafka, Briefe an Ottla und die Familie, hg. von Hartmut Binder und Klaus Wagenbach, Frankfurt a.M. 1974, S. 106. Den Brief erwähnt auch Tismar, »Kafkas *Schakale und Araber* im zionistischen Kontext betrachtet«, S. 320.

Hier verbindet sich eine wiederum nekrophag geprägte Bildlichkeit – der »Blechsarg«, die »Leichen« – mit der Figur der Hyäne zu einer Selbst-Imago des Autors in einem desolaten Wald- bzw. Wüstenszenario, das nur von einer Leichen spendenden »Karawane« durchzogen wird. Die Hyäne, die überwiegend nachtaktiv ist und als Kreatur aus der Zwischenzone in Halbwüsten, Savannen, Steppen lebt, wird zur Autofiguration einer schattenhaften Persona Kafkas und zu einer traurigen karnivoren Gegengestalt zum Vegetarismus im breiteren Zusammenhang vom »Schreiben als Lebensentzug«.[35]

Die Erzählung *Schakale und Araber* lässt sich in diese Koordinatenfelder einbeziehen. In seinen Oktavheften notiert Kafka am 19. Oktober 1917 eine »Orgie beim Lesen der Erzählung im Juden«, d. h. des eigenen Texts *Schakale und Araber*.[36] Das orgiastische Blutmahl der Schakale in der Erzählung wird im autorezeptiven Akt des Autors zu einer »Orgie beim Lesen«, zum orgiastischen Verschlingen der eigenen Erzählung. Damit reiht sich Kafka zugleich in eine historische Tradition der Speisemetaphorik ein, die bis zur Antike zurückreicht und die die Schrift, das Werk selbst vielfach in Verbindung mit Verzehr und Nahrung bringt.[37] Die orgiastische Metaphorik des Verschlingens verweist bei Kafka zudem auch auf eine Ebene der Materialität, der Körperlichkeit des Textes und der Kreatürlichkeit des Lesenden.

II

Als klimatografisches Gegenstück zur Wüstengeschichte *Schakale und Araber* lässt sich Kafkas Erzählung *Der Kübelreiter* lesen, die in demselben Winter Anfang 1917 entstanden und erstmals 1921 in der *Prager Presse* erschienen ist.[38] Der Text beginnt mit einer Beschreibung enormer Kälte, die in ihrem parataktischen Stil auch sprachlich zerstückelt oder – mit Josef Hermann Mense[39] – ›vereist‹ wirkt:

35 Vgl. zu dieser letzten Formel Detlef Kremer, Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug, Frankfurt a.M. 1989. Nach Kremer bedeutet Schreiben als Lebensentzug nicht nur den Verlust von Körperlichkeit, sondern umfasst auch Aspekte wie die Schrift als Grab, die Schrift als Folter oder die Verweigerung des Namens.

36 Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 6.1, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 30. Vgl. ebenfalls Tismar, »Kafkas *Schakale und Araber* im zionistischen Kontext betrachtet«, S. 323.

37 Zu einem Überblick historischer »Speisemetaphern« von der Antike bis zu Dante vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 142–144.

38 Die Erzählung ist ebenfalls in Kafkas Oktavheft B niedergeschrieben worden, wo sie der Wüstengeschichte nur durch eine kurze Eintragung getrennt vorangeht.

39 Vgl. Josef Hermann Mense, »Bilder einer toten Welt«, in: ders., Die Bedeutung des Todes im Werk Franz Kafkas, Frankfurt a.M. u. a. 1978, S. 94–100, hier S. 95.

> Verbraucht alle Kohle, leer der Kübel, sinnlos die Schaufel, Kälte atmend der Ofen, das Zimmer vollgeblasen von Frost, vor dem Fenster Bäume starr im Reif, der Himmel ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will. (NSF I, S. 313)

Aus dieser Not sucht das Ich »beim Kohlenhändler Hilfe« (NSF I, S. 313), den es um eine Schaufel Kohle bitten und schon durch die Art seiner »Auffahrt« von seiner Bedürftigkeit überzeugen will, »ich reite deshalb auf dem Kübel hin. […] Durch die festgefrorene Gasse geht es in ebenmäßigem Trab« (NSF I, S. 314). Allerdings bleibt sein Versuch erfolglos, die Frau des Kohlenhändlers kann oder will ihn nicht wahrnehmen: »ich sehe nichts, ich höre nichts, nur sechs Uhr läutet es und wir schließen.« (NSF I, S. 316). Das »Abendläuten […] vom nahen Kirchturm« (NSF I, S. 316) bildet ein akustisches Echo auf den »silberne[n] Schild« des verschlossenen Himmels vom Anfang des Texts (NSF I, S. 313), der sich *gegen* den Hilfesuchenden richtet und damit zugleich die alttestamentliche Attribution Gottes verkehrt: »ein Schild ist er denen, die Zuflucht bei ihm suchen.«[40] Am Ende verschwindet der Protagonist in die Kälte: »Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehn.« (NSF I, S. 316)

Bei aller klimatografischen Gegensätzlichkeit begegnen sich die Wüstengeschichte *Schakale und Araber* und die Eiserzählung *Der Kübelreiter* im Bild vom Ritt durch eine Eiswüste. In der Eiserzählung heißt es:

> Als Kübelreiter, die Hand oben am Griff, dem einfachsten Zaumzeug, drehe ich mich beschwerlich die Treppe hinab, unten aber steigt mein Kübel auf, prächtig, prächtig, Kameele niedrig am Boden hingelagert steigen sich schüttelnd unter dem Stock des Führers nicht schöner auf. (NSF I, S. 314)

Die »Kameele« und der »Stock des Führers« stellen nicht nur textliches Variationsmaterial der in *Schakale und Araber* wiederkehrenden Urbilder dar, zusammen mit dem für den *Kübelreiter* titelgebenden Motivkomplex des Reitens, der sich im Bild des fliegenden Kübelritts auch »als Metapher für die Kunst« lesen und auf die Schriftstellerei unter dem Zeichen der Bodenlosigkeit beziehen lässt,[41] präsentieren sie die Eislandschaft des Texts als eine kalte, figurative

40 Spr 30, 5. Vgl. zu weiteren Bibelinversionen in der Erzählung auch Josef Hermann Mense, »Bilder einer toten Welt«, S. 95 f.

41 Johannes Roskothen, »Bodenlosigkeit. Überlegungen zu Kafkas Erzählung *Der Kübelreiter*«, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 29 (1996), S. 29–33, hier S. 32.

Wüste. Im Bild und im Begriff der Eiswüste überblenden sich das Eis- und das Wüstenszenario bei Kafka.[42]

Max Brod sieht in der Erzählung ein »Ergebnis der damaligen Kohlennot«.[43] Sie ist mehr als das. Der Kälte an sich kommt eine monströse Dimension zu. Die Frau des Kohlenhändlers meint: »Ungeheuer ist die Kälte« (NSF I, S. 316). Das lässt sich auch etwas anders formulieren: Das »Ungeheuer« ist in diesem Text »die Kälte«. Die Kälte ist ein weißes Monstrum, das zur Antagonistin des Ichs in der narrativen Handlung wird. Auf den weiteren Kontext dieses Monströsen ist im Folgenden noch zurückzukommen.

Hier lässt sich zugleich ein kurzer Blick auf Kafkas romaneskes Werk anschließen. Eines der prominentesten Eis-Szenarien im literarischen Oeuvre Franz Kafkas bietet sicher sein 1926 erschienener Roman *Das Schloß*. Er stellt nicht zuletzt auch einen Roman über die Kälte dar. Schon der erste Absatz des Texts, der Anfang des Kapitels »Ankunft«, führt das permanente Grundelement des Schnees in die Handlung ein und entwirft eine durch und durch kalte Landschaft:

> Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.[44]

42 Wie in der Wüstengeschichte lässt sich im *Kübelreiter* dabei ebenfalls ein folkloristischer, dämonologischer Subtext entdecken. Das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« (NSF I, S. 316) könnte auch mit einem slawischen Volksglauben verbunden werden, wie er etwa unter den Kaschuben verbreitet ist: Danach steigt der Vampir nachts aus dem Grab und läutet die Kirchenglocke; die sie hören, sterben. Vgl. zu diesem Volksglauben Jan Louis Perkowski, »The Vampire: A Study in Slavic Bi-Culturalism«, in: ders., Vampire Lore, S. 173–176, hier S. 175: »[T]he vampire rises from the grave at night and rings the church bell. Those who hear it die«. Auch die Unsichtbarkeit des Kübelreiters ließe sich in den Zusammenhang stellen: Im Zigeunerglauben soll der Vampir für alle außer für einige Auserwählte unsichtbar sein. Vgl. zu diesem Glauben David Keyworth, Troublesome Corpses. Vampires & Revenants. From Antiquity to the Present, Southend-on-Sea 2007, S. 68: »[T]he Gypsy vampire (*mullo*) was said to be invisible to all but the victims themselves, those born with second sight, and magicians who would utilize a magical charm for the purpose.« Beides rückt den Protagonisten von Kafkas *Kübelreiter* in eine merkwürdige Nähe zum Vampirischen.

43 Max Brod, Über Franz Kafka, Frankfurt a.M. 1974, S. 140.

44 Zit. nach Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 1.1, Das Schloß, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1982, S. 7.

So reizvoll eine weitere Untersuchung dieses Passus und des gesamten *Schloß*-Romans unter topografischen Gesichtspunkten (Landstraße, Brücke, Dorf, Schlossberg) und unter klimatografischen bzw. meteorologischen Aspekten (Schnee, Nebel, Finsternis) auch wäre, so muss eine solche Untersuchung doch einer eigenen Analyse vorbehalten bleiben, denn der Text wäre viel zu umfangreich und zu vielschichtig, um hier nebenbei behandelt zu werden. Zumindest vermittelt der kurze, flüchtige Seitenblick auf den Roman aber einen weiteren Eindruck der Prägnanz des Themas und der Dominanz der extremen Klimalandschaft im Werk Franz Kafkas.

III

Eine Eiswüste breitet sich auch in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* aus. Sie ist handschriftlich nicht überliefert, vermutlich zwischen Mitte Dezember 1916 und Mitte Januar 1917 niedergeschrieben worden[45] und erstmals 1918 in *Die neue Dichtung. Ein Almanach* erschienen. Die Erzählung handelt vom nächtlichen Ruf eines Arztes an das Bett eines Patienten und dem damit verbundenen Zurücklassen des Hauses mitsamt Dienstmädchen und Pferdeknecht. Sie weist manche Parallele zum *Kübelreiter* auf.[46] Bereits zu Beginn der Erzählung herrschen »starkes Schneegestöber« (DzL, S. 252) und ein »eisige[r] Winter« (DzL, S. 253). Eine buchstäbliche »Schneewüste« wird am Ende des Texts evoziert, wo der Arzt mit seinen Pferden und dem Wagen kleider- und heimatlos durch eine verlorene Eislandschaft irrt; in der Erzählung heißt es: »langsam wie alte Männer zogen wir durch die Schneewüste« (DzL, S. 261). Die Pferde des Landarztes erscheinen im Text ausdrücklich »wie Kamele« (DzL, S. 253). Durch den Vergleich der Pferde mit den Wüstentieren gewinnt die »Schneewüste« in der Erzählung eine wörtliche Quali-

45 Vgl. zur Entstehung des Texts Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.2, Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1996, S. 320.

46 Vgl. Sabine Schindler, »Der Kübelreiter«, in: Franz Kafka. Romane und Erzählungen, hg. von Michael Müller, durchges. und erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 233–252, hier S. 249. Schindler weist auf Parallelen zwischen den Erzählungen *Der Kübelreiter* und *Ein Landarzt* hin, u. a. auf das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« in der ersten (NSF I, S. 316) und das »Fehlläuten der Nachtglocke« in der zweiten Erzählung. Vgl. Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.1, Drucke zu Lebzeiten, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994 (im Folgenden: DzL), S. 252–261, hier S. 261. Da die *Landarzt*-Erzählung handschriftlich nicht überliefert ist, wird sie im Gegensatz zu *Schakale und Araber* und *Der Kübelreiter* nach der Druckfassung zitiert.

tät.[47] Zugleich nimmt die Kälte hier eine epochale Dimension an: »Nackt« ist der Landarzt, so lautet es am Ende, »dem Froste dieses unglückseligsten Zeitalters ausgesetzt« (DzL, S. 261); zuvor ruft er: »Was tue ich hier in diesem endlosen Winter!« (DzL, S. 257)

Die Schneewüste erscheint in Kafkas *Landarzt* dabei auch als eine noch offene, brachliegende Einschreibefläche, ein leerer Ort der Schrift. Detlef Kremer verweist in seiner Interpretation der Erzählung auf die selbstreferenzielle Bildlichkeit des Schnees, »der, sooft er bei Kafka zur Sprache kommt, auch auf die Unnachgiebigkeit des weißen Papiers anspielt, das es zu beschriften gilt«.[48] Die wüstenartige Schneelandschaft des Textes lässt sich damit auch als eine klaffende Schreibwüste, als ein bedrohlich leerer, weißer Raum der Schriftlichkeit und als offene Textfläche verstehen. Eine zentrale Stellung kommt in dem Kontext auch der Schilderung vom plötzlichen Erscheinen der zunächst Rettung verheißenden Pferde zu, das einen komplexen Bildzusammenhang in der Erzählung öffnet: Zum einen sind die Pferde mit Oliver Jahraus als Motivkomplexe des Schreibens zu interpretieren,[49] zum anderen können sie als eine Art »lexematische Fläche« aufgefasst werden, von der wie nach dem Verfahren einer kubistischen Pluralisierung der narrativen Perspektiven eine ganze Serie intertextueller Bezüge in Kafkas Text ausgeht.[50] Ergänzen ließe sich, dass das urplötzliche Auftauchen der Pferde, die sich »nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch« schieben (DzL, S. 253 f.), auch durch den Begriff der »Wendungen« eine autoreflexive Zweitbedeutung annimmt und auf die Sprachebene selbst bezogen werden kann: »the text refers, ›durch die Kraft der Wendungen‹, to the work it does«.[51]

47 Das deutet auch schon Gerhard Kurz an: »›Kamele‹ assoziiert Wüste, das symbolische Pendant in Kafkas Werk zum ›Schnee‹, am Ende werden beide Bedeutungen zusammengezogen zu ›Schneewüste‹«, wobei sich die »Symbolik des Winters und des Frosts« sicher auch »als Todessymbolik« lesen lässt (Gerhard Kurz, Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse, Stuttgart 1980, hier S. 121 und S. 129).

48 Detlef Kremer, »Ein Landarzt«, in: Franz Kafka. Romane und Erzählungen, hg. von Michael Müller, durchges. und erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 197–214, hier S. 199.

49 Vgl. Oliver Jahraus, »Motivkomplexe des Schreibens: Pferde und Räume«, in: ders., Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, Stuttgart 2006, S. 349–362, hier bes. S. 352–356.

50 So Thomas Borgstedt, »Kafkas kubistisches Erzählen. Multiperspektive und Intertextualität in *Ein Landarzt*«, in: Kafka verschrieben, hg. von Irmgard M. Wirtz, Göttingen und Zürich 2010, S. 53–96, hier S. 63. Borgstedt bespricht Kafkas Text insgesamt als Beispiel einer kubistischen »Poetik mehrperspektivischen Erzählens« (S. 53) und stellt eine Reihe intertextueller wie intermedialer Bezüge des Texts heraus.

51 Rochelle Tobias, »A Doctor's Odyssey. Sickness and Health in Kafka's *Ein Landarzt*«, in: The Germanic Review 75 (2000), S. 120–131, hier S. 125.

Auch im *Landarzt* taucht in der extremen Klimalandschaft der Eiswüste schließlich ein Ungeheuer auf. Es ist »der ekle Pferdeknecht« (DzL, S. 261), der aus dem Schweinestall »auf allen Vieren hervorkriechend« wie aus dem Nichts auftaucht (DzL, S. 253). Er stellt eine weitere bislang unentdeckte Vampirfiguration bei Kafka dar. Der Landarzt fordert sein Dienstmädchen Rosa auf, dem Knecht beim Anschirren zu helfen. »Doch kaum war es bei ihm«, heißt es,

> umfaßt es der Knecht und schlägt sein Gesicht an ihres. Es schreit auf und flüchtet sich zu mir; rot eingedrückt sind zwei Zahnreihen in des Mädchens Wange. (DzL, S. 254)

Der Biss des Pferdeknechts »in des Mädchens Wange« lässt sich als ein bildlich und räumlich verschobener Vampirbiss lesen, der seine Spuren, die »zwei Zahnreihen«, als Wundmale im Gesicht statt etwa im Hals des Mädchens hinterlässt.[52] Die Reaktion des Landarztes auf diesen Überfall lässt erneut Variationsmaterial der Szene wie in *Schakale und Araber* erkennen: »›Du Vieh‹, schreie ich wütend, ›willst du die Peitsche?‹« (DzL, S. 254)

Mit der Deutung des Pferdeknechts als Vampirfiguration wird dem bestialischen Zug dieser Gestalt eine weitere Dimension hinzugefügt. Allerdings ist bei alldem immer auch der narratologische Umstand zu berücksichtigen, dass sich dieser bestialische Zug grundsätzlich aus der subjektiven, perspektivischen Sicht des Ich-Erzählers, des Arztes, vermittelt. Aus seiner Perspektive wird der Knecht als »Vieh« dargestellt. Auch an anderen Stellen erscheint der Knecht aus ebendieser Sicht als viehisch.

Als die Pferde angespannt sind und der Landarzt zu seinem Patienten aufbrechen will, erklärt der Knecht, er bleibe beim Dienstmädchen zurück, »ich bleibe

52 Generell beißt der Vampir in der literarischen Tradition beileibe nicht allein am Hals der Opfer zu. Dass der Biss durchaus auch andere Körperstellen des erstaunten Opfers treffen kann, belegt beispielsweise die Geschichte des Grafen Hyppolit und der Gräfin Aurelie aus E.T.A. Hoffmanns 1821 erschienener Erzählung *Vampyrismus*, die ihrerseits einen Grenzfall zwischen Vampirismus und Nekrophantie beschreibt. Hier lässt sich zugleich an Kafkas oben zitierten Brief aus dem Sanatorium an Ottla denken, wenn der Graf am Ende seiner Frau zuruft: »›Verfluchte Ausgeburt der Hölle, ich kenne deinen Abscheu vor des Menschen Speise, aus den Gräbern zerrst du deine Ätzung, teuflisches Weib!‹ Doch so wie der Graf diese Worte ausstieß, stürzte die Gräfin laut heulend auf ihn zu, und biß ihn mit der Wut der Hyäne in die Brust.« Zit. nach E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u. a., Bd. 4, Die Serapions-Brüder, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 1133 f. Für diesen Hinweis und für vieles andere in den letzten Jahren gilt dem erfahrenen Vampirologen und Monsterkenner Hans Richard Brittnacher ein großes und herzliches Dankeschön.

bei Rosa.« (DzL, S. 254) Rosa hat Angst vor dem Knecht und flüchtet, wie es in einer eigenartig antizipierenden Formulierung heißt, »im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals ins Haus« (DzL, S. 254). Auch durch den Einwand des Landarztes lässt sich der Knecht nicht von seinem Vorhaben abbringen:

> »Munter!« sagt er; klatscht in die Hände; der Wagen wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt. (DzL, S. 254 f.)

Der Knecht verfügt nach der Darstellung des Erzählers über unheimliche und körperlich monströse Kräfte. In seinem »Ansturm« auf das Haus deutet sich eine Vergewaltigung Rosas an. Dabei stellt sich schon über den Namen des Dienstmädchens eine Verbindung mit der Wunde des Patienten her, den der Landarzt in der Winternacht aufsucht. Die Farbe der Wunde nimmt den Namen des Mädchens auf. Der Arzt beschreibt die Blessur wie folgt: »Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags« (DzL, S. 258).[53] Die Analogie zwischen Frau und Wunde wird um diejenige zwischen Wunde und Text erweitert. Winfried Menninghaus führt aus: »Indem der Text es nicht erlaubt, daß die nächtliche Reise vom Ort der ekelhaften Vergewaltigung zum Ort der ekelhaften Wunde sich reflexiv schließt, instituiert er sich selbst als das Gesetz einer schwärenden Wunde, die zwar Krisen und Peripetien, aber keine Heilung kennt.«[54]

53 Auf »die semantische Assoziation der Wunde mit einer Vagina« weist zudem Bettina von Jagow hin (vgl. Bettina von Jagow, »Der *Landarzt*-Band«, in: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von ders. und Oliver Jahraus, Göttingen 2008, S. 504–517, hier S. 508).

54 Winfried Menninghaus, »Die Wunde im Text und der Text als Wunde: die Erzählung *Ein Landarzt*«, in: ders., Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 1999, S. 453–471, hier S. 459. Darin deutet sich Menninghaus zufolge eine generellere »Poetik der offenen Wunde« bei Kafka an, nach der »die Wunde, die sich nicht schließt, als Modell von Kafkas Texten selbst gelten« kann (ebd., S. 470 f.). Hinzu treten weitere personale Analogien in der Erzählung, so zwischen dem Landarzt auf der einen Seite und dem bestialischen Pferdeknecht sowie dem seine Wunde präsentierenden Patienten auf der anderen, das heißt: »Als Protagonist einer allegorischen Psychomachie gelesen, spaltet sich der Landarzt«, so Menninghaus weiter, »in einen wüsten Vergewaltiger – den er zu lange in seinem ›Saustall‹ verdrängt hatte – und in einen gehemmten Exhibitionisten« (ebd., S. 469). Solche und andere Analogien ließen sich sicherlich auch, allerdings nicht ausschließlich, mit dem Verweis auf ein Verfahren traumhaften Schreibens explizieren, das den *Landarzt*-

Der Ausbruch des Monströsen in Kafkas Text, der sich im Auftreten des vampirartigen, viehischen Pferdeknechts anzeigt, ließe sich auch im Kontext einer »Ästhetik des Monstrums« lesen, wie sie Hans Richard Brittnacher beschreibt. Nach Brittnacher sprechen Monstergeschichten zum einen »von der Sehnsucht nach einer archaischen Kraft, die es erlaubt, sich anzueignen, was man begehrt, den zivilisationsgeschichtlich nur unterdrückten, nicht wirklich beseitigten Einverleibungsgelüsten rabiat zum Ausbruch zu verhelfen«; zum anderen formulieren sie einen »Widerspruch zur bildungsbürgerlichen Kultur«: »Den Abstand demonstriert bereits die Stoffwahl, eine negative Ästhetik des Physischen und Leiblichen mit all ihren derben Effekten, mit Blut und Schleim und Gewalt, mit Bildern und Themen also, die in der bildungsbürgerlichen Literatur nicht zur Darstellung gelangen.«[55] Mit dieser negativen Ästhetik verbindet sich zugleich ein »Widerstand gegen die Wertordnung des Bürgertums«, der der durch das Licht der Vernunft aufgeklärten bürgerlichen Ordnung ihre dunklen und schattenhaften Nachtseiten entgegenhält.[56] Bezogen auf ein Autor-Ich wie das Kafkas ließe sich diese Opposition auch auf den Widerstreit zwischen täglichem bürgerlichem Amt mitsamt Einfügung in die Familienrolle einerseits und unbürgerlicher nächtlicher Schreibaktivität andererseits beziehen.

Daneben ließen sich die beobachteten Monstren und Kreaturen sicher noch in eine Reihe weiterer Beziehungsfelder einspannen. Eins von ihnen wäre die Kriegsverletzung mit ihren körperlichen Entstellungen und Verstümmelungen, mit denen Kafka bei seiner Tätigkeit in der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt auch berufliche Erfahrungen sammeln musste. Wie Volker Hage festhält, »musste sich die Anstalt bald auch um Kriegsversehrte kümmern, und Kafka, inzwischen in gehobener Position, wurde zum Zeugen jener körperlichen und seelischen Schäden, die die modernen Waffen und Kampfmethoden mit sich brachten«.[57] Der vom Krieg deformierte Körper bildet einen anderen potentiellen

Text, »den Interpreten seit jeher für besonders traumnah gehalten haben«, in besonderer Weise kennzeichnet; dieses Verfahren illustriert Manfred Engel, »Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne«, in: Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur, hg. von Bernard Dieterle, 2. Aufl., St. Augustin 2002, S. 233–262, hier S. 251, zum *Landarzt* S. 251–253.

55 Hans Richard Brittnacher, »Die Ästhetik des Monstrums«, in: ders., Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a.M. 1994, S. 219–221, hier S. 219 f.

56 Ebd., S. 221.

57 Volker Hage, »Der Dichter unserer Zukunft«, in: Der Spiegel 40/2014, S. 116–124, hier S. 119. Vgl. zur amtlichen Dokumentation von Kafkas Tätigkeit auch Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 9, Amtliche Schriften, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt a.M. 2004.

Kontext monströser, verunstalteter Körperlichkeit bei Kafka, der sich einer selbstreflexiven Dimension der Textmonster hinzufügen ließe.

IV

Ein erstes Zwischenfazit betrifft den generelleren Zusammenhang zwischen den Kafkaschen Kälteszenarien und dem Monströsen. Allgemeiner ließen sich die viehische Bestie wie überhaupt das Auftreten von menschlich-tierischen Misch- und Metamorphosewesen bei Kafka mit dem Konzept der »Kreatur« verbinden, wie es Helmut Lethen in Bezug auf das spätere neusachliche Jahrzehnt beschreibt. Lethen schildert das Paradigma der Kälte als einen positiven Fluchtwert und als »Lebenselixier«[58] in der gesellschaftlichen Desorganisation der Zwischenkriegszeit der 1920er Jahre. Dort treten nach Lethen drei Typen auf den Plan: erstens die »kalte persona«, die sich emotional gepanzert an den mechanisierten Schaltstellen der ökonomischen Zirkulation und des städtischen Verkehrs bewegt; zweitens der »Radar-Typ«, der seine gesteigerte Mobilität nicht nach einem inneren Kompass, sondern nach einer auf das Äußere bezogenen technischen Apparatur ausrichtet; drittens die »Kreatur«, in der die »aus der Figur der kalten persona entfernte Angst« schließlich wiederkehrt.[59]

Lethen geht nur indirekt auf Kafka ein, der nicht zu seinem historischen Gegenstand gehört. Auch die drei oben behandelten Texte stammen aus dem geschichtlichen Vorfeld der Zwischenkriegszeit. Eine Einbeziehung Kafkas in den weiteren Horizont führt ausgehend von den hier gewonnenen Resultaten allerdings zu einigen Perspektivverschiebungen. Sie führt insbesondere zu einer Relativierung der positiven Deutung des Kälteparadigmas in der Vor- und Frühperiode der Zwischenkriegszeit: In den hier beobachteten Vampiren und Kreaturen bei Kafka bricht sich nicht nur die Angst Bahn, die aus dem Typus der »kalten persona« entfernt ist, wie ihn Lethen beschreibt; in Kafkas Werk verbinden sich die Kälte- wie auch die Wüstenszenarien bereits an sich mit dem Monströsen und der Kreatur, unter anderem in Gestalt des Vampirs, d. h. diese Zwischengebiete sind vom Bestialischen nicht zu trennen, es sind immer schon Räume des Inhumanen. Als traditionelle »shape-shifters« und Verwandlungskünstler[60] stehen Vampire dabei zugleich der Kafkaschen Figur der Metamorphose nahe.

58 Helmut Lethen, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M. 1994, hier S. 9.

59 Ebd., S. 43.

60 David Keyworth, Troublesome Corpses, S. 68: »Many vampires were said to be accomplished shape-shifters and could even metamorphose into any number of inanimate objects«.

Dieser Zusammenhang hat eine allgemeinere Valenz: Nicht allein sind Kafkas narrative Welten vielfach gerade von solchen Kreaturen bevölkert, die als Zwischenwesen und unter oft komischer Verkehrung epochale Ängste technischer oder bestialischer Entmenschlichung verkörpern; die hier vorgeschlagenen Überlegungen deuten zudem an, dass die Kälte bei Kafka keinen eigentlichen Zufluchtsort aus der Desorganisation und Dehumanisierung bietet, sondern selbst wieder einen negativen, inhumanen Raum bezeichnet, einen grenzenlosen Raum der Vereinzelung, der Bestialität und eines permanenten, im wahrsten Sinn als unmenschlich erscheinenden Zwischenzustands.

V

Die in den vorherigen Abschnitten beschriebenen Figurationen zwischen Eis und Wüste bei Kafka lassen sich zugleich mit einer Kategorie in Verbindung setzen, die um Kafkas Zeit verstärkt theoretisch diskutiert wurde, allen voran durch Kafkas wenige Jahre jüngeren Zeitgenossen Siegfried Kracauer. Es handelt sich um die Kategorie der »Zerstreuung«, die Kracauer insbesondere in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse* von 1927 anführt. Kracauer beschreibt Zerstreuung dort als ornamentale, anorganische, geometrische Gliederung von Masse,[61] und er fügt hinzu: »Die Struktur des Massenornaments spiegelt die der gegenwärtigen Gesamtsituation wider.«[62] In einem anderen Aufsatz von 1931 geht Kracauer auch auf das nachgelassene Werk Franz Kafkas ein, indem er »die Darstellungen Kafkas« als »umgekehrte Abenteuerromane« charakterisiert, »denn statt daß der Held in ihnen die Welt bezwingt, hebt diese bei seinen Irrfahrten sich selbst aus den Angeln«.[63]

Zerstreuung lässt sich in einem erweiterten Sinn als räumliche und mentale Distribution bezeichnen. Darin liegen zwei verschiedene Bedeutungen des Begriffs: Die wörtliche Bedeutung ist spatialer Art, es handelt sich um eine Verteilung im Raum; die übertragene Bedeutung ist mentaler Art, es handelt sich um eine Verteilung in Gedanken. In ihrer wörtlichen, spatialen Definition, als Distribution im Raum, steht Zerstreuung zugleich mit der Kategorie der Wanderung in Verbindung, die sich hier, ausgehend von Kafkas Texten, als eine Bewegung durch Räume der Liminalität und des Nomadischen andeutet. Zerstreuung

61 Siegfried Kracauer, »Das Ornament der Masse«, in: ders., Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2, Aufsätze 1927–1931, Frankfurt a.M. 1990, S. 57–67, hier v. a. S. 59 f.

62 Ebd., S. 59.

63 Siegfried Kracauer, »Franz Kafka. Zu seinen nachgelassenen Schriften«, in: ebd., S. 363–373, hier S. 369.

ist ebenso die Kondition des Sandes, insofern lässt sie sich auch mit den zerkörnten Räumen der Wüste in Beziehung setzen. Wesentlich ist, dass Zerstreuung per Definition eine Bewegung ohne Telos ist: Sie ist nicht zielorientiert, ihr Zweck besteht in der Zerstreuung selbst, sie ist ihr eigenes Motiv und ihre eigene Dynamik. Der Zerstreuung kommt, so die These, der im Folgenden nachzugehen ist, eine zentrale Bedeutung für Kafkas Texte zu. Der Landarzt tritt nachdrücklich »zerstreut« (DzL, S. 253) gegen die Tür des Schweinestalls und öffnet damit erst den Raum der viehischen Absonderheit und der Narration. Besonders eindrücklich lässt sich die Funktion der Zerstreuung an einigen Texten aus Kafkas erster Buchpublikation, seinem 1912 erschienenen Band *Betrachtung*[64] demonstrieren.

Die hier besprochenen Texte der *Betrachtung* haben alle ein gemeinsames Moment, das die Grenze und den Übergang, die Trennung und die Transition zwischen innen und außen, Haus und Straße, Einzelnem und Gemeinschaft zugleich markiert und überschreitet, nämlich: das Moment des Sehens, der Visualität, des Blicks, das schon im Titel des Bands *Betrachtung* anklingt.[65] Der Titel lässt sich sowohl mental im Sinne einer gedanklichen Betrachtung als auch im Sinne einer räumlich-optischen Betrachtung auslegen und liefert bereits dadurch ein Pendant zur Kategorie der Zerstreuung, wie sie vorhin angesprochen wurde.

Im Speziellen weisen Kafkas Texte der *Betrachtung*, zwar nicht alle, aber doch mehrere von ihnen, ein Element auf, das die Grenze zwischen innen und außen gleichzeitig markiert und transzendiert, etabliert und flüchtig werden lässt; dieses Element stellt zugleich ein visuell-mediales, optisch vermittelndes Äquivalent der Wüste und der Eiswüste aus den Erzählungen aus dem »Alchimistengäßchen« dar: Es ist das Element des Fensters, das in den Texten der *Betrachtung* eine prominente Position gewinnt. Wie die Wüste ist das Fenster bei Kafka eine Zwischenzone, die Fensterscheibe ist verarbeiteter, gehärteter Sand, ihr Glas ist durchsichtiger, kalter Wüstensand. Das Fenster ist eine Eiswüste, es ist ein liminaler Ort, der den räumlichen und visuellen Übergangsbereich zwischen

64 Einige Ansätze zu Kafkas Debütband liefert: Kafkas *Betrachtung*. Lektüren, hg. von Hans Jürgen Scheuer u. a., Frankfurt a.M. u. a. 2003. Neuere Ansätze bietet: Kafkas *Betrachtung*, hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Würzburg 2013 (= Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 1).

65 Holger Steinmann bespricht »die – unmögliche – Festschreibung von ›Innen‹ und ›Außen‹« als ein Grundproblem der *Betrachtung*; dieses Problem untersucht er anhand einer Detailanalyse »des Titels *Betrachtung* und eines Satzes aus *Kinder auf der Landstraße* (›Vor dem Gitter hörte es nicht auf.‹)«. Vgl. Holger Steinmann, »›Vor dem Gitter hörte es nicht auf.‹ Zur Konstituierung und Suspendierung von Innen und Außen in Franz Kafkas *Betrachtung*«, in: Kafkas *Betrachtung*, hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens, S. 287–293, hier S. 287 f. Steinmann geht dabei auch auf mit dem Visuellen verbundene Begriffe wie die »*contemplatio*« (S. 288) ein.

innen und außen, kontemplativem Vereinzeltem und massenartiger Gemeinschaft bildet, der aber ebenso die unüberwindliche Trennung zwischen beiden Zonen darstellt. Wie das funktioniert, gilt es nun zu zeigen.

Der erste Text ist ein kurzes Prosastück, das Kafka im Januar 1912 im Tagebuch notiert (T, 347 f.) und beim Druck in seiner *Betrachtung* (DzL, S. 17 f.)[66] mit dem Titel *Der plötzliche Spaziergang* überschrieben hat. Dort kommt es zu einer funktionalen Eingliederung der Zerstreuung in einen spätabendlichen Spaziergang zu einem »Freund« (DzL, S. 18). Der Text entwirft ein Oppositionsfeld zwischen der Straße als öffentlichem Raum und dem Haus als familialem Raum. Das Zuhause stellt den Kälteszenarien dabei einen Ort häuslicher Wärme oder zumindest des Schutzes vor »unfreundliche[m] Wetter« (DzL, S. 17) entgegen, den es in der Erzählung aber zu verlassen gilt. Der gesamte Text besteht aus nur zwei Sätzen, die sich im Erstdruck im typografisch großzügig gestalteten *Betrachtung*-Band allerdings auf fünf Druckseiten erstrecken.[67] Der erste Satz besteht aus einer Periode, die sich im Erstdruck über mehr als vier Druckseiten zieht (B, S. 27–31). Sie beginnt mit der Formel »Wenn man« (DzL, S. 17) und schildert den plötzlichen Aufbruch aus dem »Hause« (DzL, S. 17) hinaus auf die »Gasse« (DzL, S. 18), der zunächst als zweckfrei erscheint und sich insofern mit der Kategorie der Zerstreuung fassen lässt. Der zweite, im Erstdruck (B, S. 31) lediglich fünf Zeilen umspannende Satz liefert dagegen einen Zweck und ein Telos der Bewegung nach, er arbeitet immer noch mit der unpersönlichen Formel des »wenn man«, stellt die Zerstreuung jedoch nun in einen Funktionszusammenhang: »Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.« (DzL, S. 18)

Frappierend ist, dass ein »Ich« schon sprachlich aus diesem Text suspendiert ist: Das einzige Personalpronomen, das sich auf die Sprecherstimme beziehen könnte, ist das unpersönliche Pronomen »man«, das im Text vielfach iteriert wird, aber auch durch diese Iteration und Serialisierung wird keinerlei persönliche Identität konturiert oder generiert. Das Ich einer Sprecherstimme löst sich auf in die iterierte und sprachlich periodisierte Serie eines unpersönlichen Man. Kafkas *Der plötzliche Spaziergang* erscheint daher, wenn man so will, weder als Ich- noch als Er-Erzählung, sondern als eine Man-Erzählung. Diese Depersonalisierung hin zum Man lässt sich auch in den weiteren historischen Kontext der Zerstreuung einbeziehen.

66 Da nicht alle Texte des *Betrachtung*-Bandes handschriftlich überliefert sind, werden sie – wie *Ein Landarzt* – zit. nach Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.1, Drucke zu Lebzeiten (Sigle: DzL).

67 Franz Kafka, Betrachtung, Leipzig 1912 (im Folgenden: B), hier S. 27–31.

In *Sein und Zeit* von 1927 definiert Martin Heidegger das »*Man*« als ein »*Existenzial*« des Daseins und führt dort zur Frage des »Man-selbst« aus: »Als Man-selbst ist das jeweilige Dasein in das Man *zerstreut* und muß sich erst finden. Diese Zerstreuung charakterisiert das ›Subjekt‹ der Seinsart«.[68] Zu einem Finden des jeweiligen Daseins, wie Heidegger es theoretisch als Möglichkeit in Aussicht stellt, kommt es in Kafkas Text allerdings nicht. Schon rein sprachlich ist ein Subjekt-Ich in *Der plötzliche Spaziergang* nicht vorhanden und damit als Daseinsfindungskonzept oder als Selbstkonstituierungsformel ausgeklammert.

Titelgebend ist die Kategorie der Zerstreuung für Kafkas Prosa-Notat *Zerstreutes Hinausschaun* (DzL, S. 24 f.), das handschriftlich nicht überliefert ist, vor Ende 1907 entstand und ebenfalls in den Band *Betrachtung* aufgenommen wurde. Es stellt eine Verbindung zwischen mentaler Zerstreuung und Visualität her, die in Zusammenhang mit dem mehrdeutigen Stichwort der *Betrachtung* als gedanklicher Kontemplation sowie als visueller Beobachtung steht.

Der Text konstruiert eine Raum- und Blickachse zwischen Straße und häuslichem Innenbereich. Vermittelt werden der öffentliche Raum und die private Zone hier durch das Medium des »Fensters« (DzL, S. 24), das eine transitorische Fläche der Durchlässigkeit und des Übergangs, aber auch der Blockade im Grenzbereich zwischen Außen- und Innenraum bildet. Der erste Satz des Texts führt das Personalpronomen »wir« ein und scheint damit zunächst eine Gemeinschaft zu signalisieren: »Was werden wir in diesen Frühlingstagen tun, die jetzt rasch kommen?« (DzL, S. 24) Doch schon der zweite Satz nimmt diesen Eindruck zurück und geht wieder zu dem bereits bekannten unpersönlichen Pronomen »man« über, das zum Signal grauer Anonymität eines ich- und namenlosen Einzelnen aus der Masse wird: »Heute früh war der Himmel grau, geht man aber jetzt zum Fenster, so ist man überrascht und lehnt die Wange an die Klinke des Fensters.« (DzL, S. 24)[69]

68 Martin Heidegger, Sein und Zeit, 19. Aufl., Tübingen 2006, S. 129. Hervorhebungen im Original.

69 Möglicherweise ließe sich das Fenster auch als ein allgemeineres Motiv der Zeit, in einem breiteren Epochenkontext analysieren. Eric Jarosinski weist etwa auf die zentrale Bedeutung von Fenstern und speziell von Schaufenstern im journalistischen Werk Joseph Roths ab den 1920er Jahren hin. Sie spielen nach Jarosinski »eine Schlüsselrolle für die kritische Untersuchung der Moderne in Joseph Roths journalistischen Werken. Sie dienen als Inbegriff sowohl der neuen Möglichkeiten der Darstellung als auch der entsprechenden Herausforderungen, die sie dem kritischen Wahrnehmen entgegensetzen.« Eric Jarosinski, »Was ich *nicht* sehe. Zum offensichtlichen Unsichtbaren in Joseph Roths journalistischem Werk«, in: Joseph Roth und die Reportage, hg. von Thomas Eicher, Heidelberg 2010, S. 127–150, hier S. 128.

Was der Sprecher dieses Texts durch das Fenster »sieht« (DzL, S. 24), ist »das Licht der freilich schon sinkenden Sonne auf dem Gesicht des kindlichen Mädchens« (DzL, S. 24), »den Schatten des Mannes darauf« (DzL, S. 25) und, als dieser »vorübergegangen« ist, schließlich wieder »das Gesicht des Kindes«, das »ganz hell« ist (DzL, S. 25). Der Einzelne ist in diesem Text von der Gesellschaft getrennt. Das Fenster bildet das Medium zwischen Individuum und Gemeinschaft, es bedeutet die Vermittlungszone, aber gleichzeitig auch die Trennung zwischen den beiden Bereichen, zwischen innen und außen.

Zum zentralen Motiv der Handlung und zum titelgebenden Element wird das Fenster in Kafkas kurzem, erstmals im *Betrachtung*-Band erschienenem Prosatext *Das Gassenfenster* (DzL, S. 32), von dem handschriftlich nur eine Vorform des Titels überliefert und der möglicherweise zwischen Oktober 1910 und Anfang August 1912 entstanden ist.[70] Hier wird das Personalpronomen noch weiter anonymisiert bzw. entindividualisiert zum »Wer«. Wo *Der plötzliche Spaziergang* eine Man-Erzählung ist, ist *Das Gassenfenster* eine Art Wer-Erzählung. Sie beginnt mit einer Schilderung der Verlassenheit der Sprecherstimme: »Wer verlassen lebt und sich doch hie und da irgendwo anschließen möchte, […] der wird es ohne ein Gassenfenster nicht lange treiben.« (DzL, S. 32)

Es geht hier nicht um eine Auflösung des Einzelnen in der Menge, sondern um die distanzierte Beobachtung, die kontemplative Betrachtung einer in ihrer Anonymität gleichgültigen Menge durch das Fenster. Das Fenster fungiert dabei als visueller Rahmen, durch den das Wer »irgend einen beliebigen Arm sehen will, an dem er sich halten könnte« (DzL, S. 32). In der visuellen Rahmung des Fensters wird der Arm auf diese Weise als einzelner Körperteil aus der Menschenmasse herausgelöst. Sowohl der Körper als auch die Masse werden dadurch optisch fragmentiert. Sie werden im wörtlichen Sinn zergliedert.

In Übereinstimmung damit besetzt auch die »Eintracht« am Ende des Prosastücks lediglich eine bildliche Position. Im Text lautet es zwar über das Wer: »so reißen ihn doch unten die Pferde mit in ihr Gefolge von Wagen und Lärm und damit endlich der menschlichen Eintracht zu« (DzL, S. 32), aber diese Eintracht bleibt letzten Endes eine bloß beobachtete oder imaginierte Situation. Es handelt sich allein um eine aus der kontemplativen Distanz, aus der Menschenferne des Innenraums vom Wer visuell und mental betrachtete oder vorgestellte, augenscheinliche Eintracht der anderen, der Masse draußen vor dem Fenster, an der der Betrachtende gerade nicht partizipiert. Das Wer der Sprecherstimme selbst bleibt nämlich, wie aus dem Text deutlich genug hervorgeht, allein zurück, allein »an seine[r] Fensterbrüstung« (DzL, S. 32).

70 Vgl. dazu Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 7.2, Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, S. 71.

Als Transition und Trennung zwischen innen und außen, Individuum und Masse stellt das Fenster aus den Texten der *Betrachtung* insofern ein Pendant zur Wüste und zur Eiswüste aus dem *Kübelreiter* und aus den Texten des *Landarzt*-Bandes dar, als im Fenster wie in den Wüsten aus Sand und Eis eine Zwischenwelt entsteht, eine liminale Zone, die zwischen zwei Bereichen vermittelt und trennt: Sie stellen den kontemplativen Einzelnen der Masse gegenüber. Auch in *Schakale und Araber*, auch im *Kübelreiter*, auch in *Ein Landarzt* geht es schließlich um das Verhältnis und um die Trennung zwischen Individuum und Gemeinschaft. Exemplarisch verdeutlicht und verkehrt sich diese Verbindung schon im ersten Satz der Erzählung vom *Kübelreiter*, die ebenfalls mit der Evokation eines Fensters beginnt, durch das Bäume sichtbar werden, aber zu beiden Seiten des Fensters herrscht dieselbe ungeheure Kälte: »Verbraucht alle Kohle, leer der Kübel, sinnlos die Schaufel, Kälte atmend der Ofen, das Zimmer vollgeblasen von Frost, vor dem Fenster Bäume starr im Reif«. (NSF I, S. 313)

Auch in anderer Hinsicht verbinden sich die Erzählungen aus dem »Alchimistengäßchen« mit den frühen Texten der *Betrachtung*. Hier wie dort zeigt sich in den Zwischenzonen, in den Wüstenwelten, in den Fensterwelten, zuletzt Monströses: Vampire, Kreaturen, zergliederte, fragmentierte Menschen. Dieses Monströse bildet als Zwischenzone den eigentlichen Bereich der Texte Kafkas. Hierin liegt zugleich eine selbstreflexive Dimension: Der Biss der Bestie schafft die Wunde, die den Text bezeichnet.

Dabei hat dieser Zwischenbereich bei Kafka ganz verschiedene Gestalten: Auf der einen Seite des Fensters liegt das Hausinnere als depotenzierter (*Der Kübelreiter*) oder potentieller (*Der plötzliche Spaziergang*), aber ungewollter Raum der Wärme, auf der anderen der Verkehr oder das äußere gesellschaftliche Leben als Kältezonen. Kafkas Texte gehören offenbar weder ganz zu dem einen noch zu dem anderen Bereich, sondern spielen sich in der Zwischenzone im Innenraum des Fensters ab, dessen Glas schon kalt ist, das schon erstarrter Wüstensand ist und das dennoch nicht den Weg nach außen freigibt.

Die beiden Bereiche, die jeweils auf den Seiten des Zwischengebiets liegen, haben nicht nur bei Kafka viele Namen: »Kontemplation« und »Tätigkeit«,[71] »Beobachtung« und »Tat«,[72] Kunst und Leben, Schriftstellerexistenz und Bür-

71 Kurz vor der eingangs zitierten Notiz Kafkas zur Wüste als paradoxem Spannungsfeld zwischen Freiheit und Unfreiheit des Willens notiert Kafka an demselben Tag, dem 22. Februar 1918, in seinem Oktavheft (Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 6.1, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 94): »Die Kontemplation und die Tätigkeit haben ihre Scheinwahrheit, aber erst die von der Kontemplation ausgesendete oder vielmehr die zu ihr zurückkehrende Tätigkeit ist die Wahrheit.«

72 Einer Tagebucheintragung vom 27. Januar 1922 zufolge sieht Kafka den »Trost des Schreibens« im »Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobach-

gerlichkeit, Autorschaft und Beamtentum, nächtliches Schreiben und täglicher Erwerbsdienst, Individuum und Masse, Einzelner und Familie, usw. Das eigentlich Monströse aber, die Mischwesen, die Geschöpfe des Tages und zugleich der Nacht, der Vampir, das Vieh, die Kreatur, der zergliederte Mensch, all das wartet ganz allein in der Zwischenzone.

tung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird« (Franz Kafka, Kritische Ausgabe, Bd. 3.1, Tagebücher, S. 892).