

WILHELM EMRICH - DIE BILDERWELT FRANZ KAFKAS

In der frühesten uns erhaltenen Dichtung Franz Kafkas, in der „Beschreibung eines Kampfes“, finden sich folgende merkwürdige Äußerungen: „Es hat niemals eine Zeit gegeben, in der ich durch mich selbst von meinem Leben überzeugt war. Ich erfasse nämlich die Dinge um mich nur in so hinfalligen Vorstellungen, dass ich immer glaube, die Dinge hätten einmal gelebt, jetzt aber seien sie versinkend... Man fürchtet manches. Dass vielleicht die Körperlichkeit entschwindet, dass die Menschen wirklich so sind, wie sie in der Dämmerung scheinen... ich habe Erfahrung, und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, dass es eine Seekrankheit auf festem Lande ist. Deren Wesen ist so, dass Ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in einer einzigen Eile zufällige Namen schüttet. Nur schnell, nur schnell! Aber kaum seid Ihr von ihnen weggelaufen, habt Ihr wieder ihren Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die Ihr den „Turm von Babel“ genannt habt, denn ihr wusstet nicht oder wolltet nicht wissen, dass es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos, und Ihr müsstet sie nennen „Noah wie er betrunken war“ ... Was ist es doch, dass ihr tut, als wenn ihr wirklich wäret. Wollt ihr mich glauben machen, dass ich unwirklich bin, komisch auf dem grünen Pflaster stehend. Aber doch ist es schon lange her, dass du wirklich warst, du Himmel und du Ringplatz bist niemals wirklich gewesen. Es ist ja wahr, noch immer seid ihr mir überlegen, aber doch nur, wenn ich euch in Ruhe lasse. Gott sei Dank, Mond, du bist nicht mehr Mond, aber vielleicht ist es nachlässig von mir, dass ich dich Mondbenannter noch immer Mond nenne. Warum bist du nicht mehr so übermütig, wenn ich dich nenne „vergessene Papierlaterne in merkwürdiger Farbe“. Und warum ziehst du dich fast zurück, wenn ich dich „Mariensäule“ nenne, und ich erkenne deine drohende Haltung nicht mehr, Mariensäule, wenn ich dich nenne „Mond, der gelbes Licht wirft“. Es scheint mir wirklich, dass es euch nicht gut tut, wenn man über euch nachdenkt; ihr nehmt ab an Mut und Gesundheit.“

In diesen frühen Äußerungen Kafkas geschieht nichts Geringeres als eine Zerstörung der Grundlagen und Voraussetzungen, unter denen sich seither dichterische Bildersprache entfaltet hatte. Und auch die geschichtlichen Ursachen dieser Zerstörung lassen sich von diesem Text ablesen: Es wird zunächst erkenntniskritisch eine wechselseitige Abhängigkeit zwischen der Vorstellungswelt des Menschen und den Dingen festgestellt. Die Dinge erscheinen und verändern sich jeweils so, wie der Mensch sie sieht und benennt. Aber die Vorstellungen des Menschen werden als hinfällig bezeichnet. Der Mensch misstraut ihnen. Es wird bezweifelt, ob das, was vorgestellt wird, auch Wirklichkeit ist. Mensch und Dinge erscheinen dem Vorstellenden als ständig „versinkend“. Ja seine Vorstellungen selbst werden grundlos. Die Namen, mit denen er die Dinge bezeichnet, die Bilder, unter denen er sie anschaut, werden gleichsam zufällig über die Dinge geschüttet, ohne ihre Wirklichkeit oder ihr Wesen zu treffen. Entsprechend verlieren die Dinge ihr festes, sicheres Gefüge, wenn man über sie „nachdenkt“. Damit ist ein Problem berührt, das die Menschheit seit je beunruhigt hat, das Problem, dass die Dinge anders sind, als sie uns erscheinen. „Immer, lieber Herr“, heißt es weiterhin in der „Beschreibung eines Kampfes“, „habe ich eine Lust, die Dinge so zu sehen, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen. Sie sind da wohl schön und ruhig.“ Sowohl durch Nachdenken wie durch dichterische Bilder, Metaphern, Gleichnisse verlieren die Dinge ihre eigenste, in sich ruhende Schönheit und Wahrheit, und zwar in einem doppelten Sinne:

Erstens wird den Dingen durch forschendes Nachdenken ihre sinnliche Schönheit und Wahrheit entzogen. Ihre sinnlichen Qualitäten werden z. B. durch die moderne Naturwissenschaft auf abstrakt mathematisch-physikalische Quantitäten reduziert. Die Struktur der Dinge wird völlig unanschaulich. Sie kann nicht mehr durch unsere sinnliche Vorstellungswelt erreicht werden.

Zweitens wird aber auch die Möglichkeit des Subjekts bezweifelt, den Dingen gleichsam eine geistig-seelische Wahrheit und Schönheit zu verleihen durch dichterische Bilder, Gleichnisse, Metaphern.

Beides hängt aufs engste zusammen, ja ist im Grunde identisch. Denn wenn den sinnlichen Qualitäten unserer Erscheinungswelt keine Wahrheit mehr zukommt, dann kann sich auch seelisch-geistiges Leben nicht mehr rein und wahrhaftig, nicht mehr unbezweifelbar im Bereich unserer gegenständlichen Erfahrungswelt ausdrücken. Es hat einen tiefen geschichtlichen Sinn, dass Goethe zeit seines Lebens mit einer bei ihm ungewöhnlichen Heftigkeit in seiner Polemik gegen Newton zugleich gegen das Prinzip der modernen Naturwissenschaft kämpfte, die sinnlichen Qualitäten auf abstrakte Quantitäten zurückzuführen. Denn nichts Geringeres war hier bedroht als die Existenz seiner Dichtung. Sinnliche Bilder haben für Goethe unmittelbaren Anteil an der Wahrheit, wie die qualitativen Erscheinungen der Natur, ihre Farben, Formen, Töne, alle ihre sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften, ewig gültige Urphänomene spiegeln und ausdrücken. „Den Sinnen hast du dann zu trauen, kein Falsches lassen sie dich schauen“, heißt es in Goethes „Vermächtnis“. In sinnlichen Bildern kann sich daher auch das empfindende Subjekt wahrhaftig ausdrücken. Denn es besteht nach der Überzeugung der ganzen klassischen und romantischen Epoche eine enge Wechselbeziehung zwischen der Sprache der Dinge und der Sprache der Seele. Die empirische Erscheinungswelt hat als Schöpfung Gottes Offenbarungscharakter und ist daher unversehrbar. Die menschliche Seele hat gleichfalls unmittelbaren Anteil an der göttlichen Wahrheit. In ihr leuchtet, wie Goethe es ausdrückt, das „innere Licht“, das nicht trügen kann.

Für Goethe können sich daher in den empirischen Erscheinungen sowohl objektive Urphänomene wie auch subjektive, ewig gültige Wahrheiten der Seele ausdrücken. Kafka dagegen muss den für jedes menschliche Subjekt unerfüllbaren Wunsch aussprechen, die Dinge so zu sehen, wie sie sich geben, ehe sie sich ihm zeigen. Wahrheit und Erscheinung decken sich nicht. Er muss gleichsam aus seiner eigenen Vorstellungs- und Erfahrungswelt herausspringen, um zur Wahrheit zu gelangen. Daraus entsteht eine völlig neuartige Verkehrung aller seitherigen dichterischen Bilderstrukturen. Um sie zu erhellen, sei zunächst ein Vergleich mit Goethes Bildergestaltung durchgeführt, wodurch zugleich der geschichtliche Wandel, der sich seit Goethe ereignet hat, durchsichtig wird.

In Goethes „Wilhelm Meister“ betrachtet einmal Wilhelm im Saal der Vergangenheit Bilder, die im sinnlich Gegenwärtigen zugleich ewig gültige Wahrheiten anschaulich machen, alles Vergangene und Zukünftige in sich enthalten: „Welch ein Leben, rief er aus, in diesem Saale der Vergangenheit! Man könnte ihn ebenso gut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen. So war alles und so wird alles sein! Nichts ist vergänglich, als der eine, der genießt und zuschaut. Hier dieses Bild der Mutter, die ihr Kind ans Herz drückt, wird viele Generationen glücklicher Mütter überleben... Wilhelms Augen schweiften auf unzählige Bilder umher ... Es war eine Welt, es war ein Himmel, der den Beschauenden an dieser Stätte umgab, und außer den Gedanken, welche jene gebildeten Gestalten erregten, außer den Empfindungen, welche sie einflößten, schien noch etwas anderes gegenwärtig zu sein, wovon der ganze Mensch sich angegriffen fühlte. Auch Wilhelm bemerkte es, ohne sich davon Rechenschaft geben zu können. Was ist das? rief er aus, das, unabhängig von aller Bedeutung, frei von allem Mitgefühl, das uns menschliche Begebenheiten und Schicksale einflößen, so stark und zugleich so anmutig auf mich zu wirken vermag? Es spricht aus dem Ganzen, es spricht aus jedem Teile mich an, ohne dass ich jenes begreifen, ohne dass ich diese mir besonders zueignen könnte! Welchen Zauber ahn ich in diesen Flächen, diesen Linien, diesen Höhen und Breiten, diesen Massen und Farben! Was ist es, das diese Figuren, auch nur obenhin betrachtet, schon als Zierrat so erfreulich macht! Ja ich fühle, man könnte hier verweilen, ruhen, alles mit den Augen fassen, sich glücklich finden und ganz etwas anderes fühlen und denken, als das, was vor Augen steht.“

Im sinnlich Gegenwärtigen, in dem, was vor Augen steht, ist für Goethe zugleich etwas Anderes mit anwesend, das nicht zu begreifen, nicht im einzelnen zu bestimmen ist, wovon aber doch der ganze Mensch sich angegriffen fühlt. Die anschaulichen Bilder öffnen zugleich einen geistigen Bereich, der nicht mehr anschaulich, nicht mehr sinnlich oder begrifflich fassbar ist, aber doch beglückt als mitanwesend empfunden wird, den ganzen Menschen durchdringt und ihm erst Sinn, ja die Gewissheit einer dauerhaften, unzerstörbaren Ordnung und Wahrheit alles Seienden verleiht. Die anschauliche Welt der

Erscheinungen und die unanschauliche Welt des Geistes, sie durchdringen sich bei Goethe in untrennbarer, harmonischer Wechselbeziehung. Das ist der Sinn seiner Überzeugung, dass in den Symbolen der Kunst das Allgemeine im Besonderen immer mitenthalten ist.

Freilich gibt es bei Goethe auch Bilder und Szenen, in denen die natürliche Gegenstandswelt durchbrochen, die Naturgesetze aufgehoben werden, so wenn etwa in den „Wahlverwandtschaften“ das Kind Eduards und Charlottens die Züge Ottiliens und des Hauptmanns trägt. Eine sittliche Verfehlung, ein doppelter Ehebruch verstört die Ordnung der Natur, die sich rächt, indem die Elemente das Kind zurückholen und vernichten. Desgleichen dokumentieren die Wundererscheinungen an Ottiliens Leiche den Sieg der sittlichen Ordnung über die natürliche Ordnung, der Ottilie durch freiwilliges Absterben absolut entsagt hat.

Vergleichen wir damit die Bildgestaltung Kafkas. Aus einem Fragment: „Ich saß in der Loge, neben mir meine Frau. Es wurde ein aufregendes Stück gespielt, es handelte von Eifersucht, gerade hob in einem strahlenden, von Säulen umgebenen Saal ein Mann den Dolch gegen seine langsam zum Ausgang hinstrebende Frau. Gespannt beugte man sich über die Brüstung, ich fühlte an meiner Schläfe das Lockenhaar meiner Frau. Da zuckten wir zurück, etwas bewegte sich auf der Brüstung; was wir für die Samtpolsterung der Brüstung gehalten hatten, war der Rücken eines langen dünnen Mannes, der, genauso schmal wie die Brüstung, bis jetzt bäuchlings dagelegen war und sich jetzt langsam wendete, als suche er eine bequemere Lage. Meine Frau hielt sich zitternd an mich. Ganz nah vor mir war sein Gesicht, schmaler als meine Hand, peinlich rein wie eine Wachsfigur, mit schwarzem Spitzbart. „Warum erschrecken Sie uns?“ rief ich, „was treiben Sie hier?“ „Entschuldigung!“ sagte der Mann, „ich bin ein Verehrer Ihrer Frau; ihre Ellbogen auf meinem Körper fühlen macht mich glücklich.“ „Emil, ich bitte dich, schütze mich!“ rief meine Frau. „Auch ich heiße Emil“, sagte der Mann, stützte den Kopf auf eine Hand und lag da wie auf einem Ruhebett. „Komm zu mir, süßes Frauchen“. „Sie Lump“, sagte ich, „noch ein Wort und Sie liegen unten im Parterre“, und als sei ich sicher, dass dieses Wort noch kommen werde, wollte ich ihn schon hinunter stoßen, aber das war nicht so einfach, er schien doch fest zur Brüstung zu gehören, er war wie eingebaut, ich wollte ihn wegwälzen, aber es gelang nicht“.

Was geht hier vor? Ein Ding erscheint plötzlich als Mensch, der Mensch aber bleibt doch auch wieder Ding. Der Leser bleibt völlig im Ungewissen, auf welcher Ebene der Wirklichkeit sich die Vorgänge abspielen, was hier eigentlich wirklich, was unwirklich ist. Die Realitätsebenen werden ständig durchbrochen und ineinander geschoben. Alles bleibt in der Sphäre bloßer Vermeintlichkeit: „Was wir für die Samtpolsterung der Brüstung gehalten hatten, war der Rücken eines langen dünnen Mannes.“ Andererseits: „Er schien doch fest zur Brüstung zu gehören. Er war wie eingebaut.“ Die Phänomene erscheinen nicht in einem sinnvoll verständlichen Kontinuum, sondern werden je nach verschiedener Perspektive verschieden gesehen, wobei die jeweilige Sicht selbst wieder zweifelhaft ist. Der Eifersuchtsvorgang, der sich auf der Bühne abspielt, wird von dem zuschauenden Ehepaar nicht mehr als ein rein geistiger, rein seelischer Vorgang erlebt, sondern er rückt dem Ehepaar als eine physische, dingliche Wirklichkeit bedrohlich zu Leibe, indem sich die Brüstung, auf die sie sich stützen, plötzlich in einen eifersüchtigen Mann verwandelt, der aber doch zugleich ein unverrückbares Ding bleibt. Das Geistige springt aus der Sphäre der Unanschaulichkeit, in der es bei Goethe verblieb, plötzlich in die Sphäre dinglicher Wirklichkeit, wird selbst dingliche Realität, wobei es aber ununterscheidbar bleibt, wo die Grenze zwischen empirischer und geistiger Realität verläuft. Die Sphären schieben sich derart ineinander, dass beide Ordnungen, die der Erfahrungswelt und die des Geistes, aufgehoben, ja zerstört werden. Das Geistige ist nicht mehr etwas, was unfasslich, ungreifbar in und über aller Erfahrung schwebt, es erscheint nicht mehr wie bei Goethe als „ganz etwas Anderes als das, was vor Augen steht“, sondern es steht durchaus vor Augen als eine furchtbare physische Wirklichkeit, die aber zugleich auch die Gesetze aller physischen Wirklichkeit durchbricht.

Zwar dringt auch bei Goethe eine seelische Wirklichkeit plötzlich bedrohlich in die physische Wirklichkeit ein, indem etwa die Naturgesetze der Vererbung erschreckend

aufgehoben werden, aber diese Durchbrechung der natürlichen Ordnung wird klar begründet und gerechtfertigt durch eine höhere Wertordnung, durch eine hierarchische Stufung zwischen höheren und niederen Wertsphären, während bei Kafka sich die Sphären ständig und ununterscheidbar ineinander schieben, ja sich gegenseitig widerspruchsvoll durchkreuzen und zerstören, ohne dass eine Stufung in höhere und niedere Wertsphären ansichtig würde. Selbst in den romantischen Dichtungen eines E. T. A. Hoffmann, wo sich plötzlich eine Türklinke in eine Schlange verwandeln kann, handelt es sich um das Eindringen einer deutlich höheren Traum- und Geisterwelt in die empirische Sphäre. Bei Kafka dagegen ist die Hierarchie der Bildordnungen aufgehoben.

Es liegt eine ähnliche Erscheinung vor wie in den surrealistischen Dichtungen seiner Zeitgenossen oder in den Romanwerken von James Joyce, wo die verschiedensten Elemente unserer empirischen und geistigen Wirklichkeit völlig unvermittelt nebeneinander und ineinander gesetzt werden, Erhabenes neben Trivialem steht oder in es übergeht ohne jede innere Rangordnung. Menschen erscheinen als Dinge oder Tiere und umgekehrt. Dass Menschen Dinge werden und Dinge die Macht von Menschen annehmen, ist eine Erfahrung des 20. Jahrhunderts, die sich in den Dichtungen dieser Zeit ausdrückt. Man entsinne sich etwa Kafkas merkwürdiger Figur „Odradek“, einer sternartigen Zwirnsspule, die wie ein Mensch auf zwei Beinen geht und deren Name gleichfalls als unergründlich bezeichnet wird. Bereits in Kafkas früher Erzählung „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ werden die Menschen einer Großstadtstraße als Dinge empfunden: „Zwei Herren machten einander gegenseitig Mitteilungen in irgendeiner Sache, sie wandten sich zuweilen mit der ganzen Vorderseite einander zu und kehrten sich dann langsam wieder ab; es erinnerte an im Wind geöffnete Türen... Dann erblickte man eine schlanke Dame... sie erschien zu allen Vorübergehenden ohne Absicht fremd, wie durch ein Gesetz“. Die Verfremdung zwischen den Menschen der modernen Gesellschaft vollzieht sich ohne Absicht. Ihr Fremdsein ist ihrem Willen und Bewusstsein entzogen. Sie handeln wie unter dem Zwang eines Gesetzes, das ihnen unbekannt ist. Bereits hier, in dieser frühen Erzählung taucht jene für die späteren Romane Kafkas so grundlegende Vorstellung auf, dass das Leben der Menschen bestimmt wird durch ein ihnen selber unbekanntes Gesetz. Zugleich wird der Sinn dieser Fremdheit in dieser Früherzählung klar formuliert. Der Kontakt zwischen Psyche und Arbeitswelt ist unterbrochen, das persönliche Ich wird durch die Arbeitswelt gleichsam verschluckt. „Man arbeitet so übertrieben im Amt“, so reflektiert Raban, der Held dieser Erzählung, „aber durch alle Arbeit erlangt man noch keinen Anspruch darauf, von allen mit Liebe behandelt zu werden, vielmehr ist man allein, gänzlich fremd und nur Gegenstand der Neugierde. Und solange du „man“ sagst an Stelle von „ich“, ist es nichts und man kann diese Geschichte aufsagen, sobald du aber dir eingestehst, dass du selbst es bist, dann wirst du förmlich durchbohrt und bist entsetzt“.

Diese Verfremdung zwischen den Sphären führt zugleich zur Isolierung und Verselbständigung aller einzelnen Teilgebiete des Menschen. Der Mensch wird sich selber fremd. Er spaltet sein Ich auf. In der Verzweiflung darüber, dass ohnehin jede Bewegung in einer derart verfremdeten Welt sinnlos ist, andererseits aber eine Bewegung wenigstens zum Schein durchgeführt werden muss, um die Anforderungen des alltäglichen Lebens, die Verabredungen mit seinen Freunden und Verwandten zu erfüllen, gelangt Raban zu folgender Reflexion: „Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land zu fahren, das ist nicht nötig. Ich schicke meinen angekleideten Körper. Wankt er zur Tür meines Zimmers hinaus, so zeigt das Wanken nicht Furcht, sondern seine Nichtigkeit... Ich, ich liege inzwischen in meinem Bett, glatt zugedeckt mit gelbbrauner Decke... Ich habe, wie ich im Bett liege, die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers, glaube ich, Damit ist bereits jenes bekannte Bild aus der Erzählung „Die Verwandlung“ vorweggenommen, wo Gregor Samsa eines Morgens im Bett als großes Ungeziefer erwacht, jeden Kontakt mit Beruf und Familie verliert und elend zugrunde geht. Ein Bild, das in analogen Tierverwandlungen bei Kafka immer wiederkehrt. Der Mensch fällt aus der Einheit seines Wesens heraus, wird zum Tier oder Ding, da der Kontakt zwischen der inneren und äußeren Sphäre in der modernen Arbeitswelt gestört ist.

Die Struktur der Kafkaschen Bilderwelt beginnt sich nun langsam zu erhellen: Zwischen der Psyche und der empirischen Gegenstandswelt besteht kein inniges Wechselverhältnis

mehr wie in der Goethezeit. Daher kann die Gegenstandswelt nicht mehr metaphorischer, dichterischer Ausdruck für seelische Empfindungen werden, kann nicht mehr Gleichnis sein für die Gefühlswelt des Subjekts. Vielmehr fällt das Subjekt den Dingen anheim, wird selbst zum Ding oder zu einem fremdartigen Tier, das am Schluss der Erzählung „Die Verwandlung“ wie ein lästiges „Zeug“ aus der Wohnung herausgefegt wird, da es den normalen geschäftlichen Tageslauf stört.

Da die Entfremdung unaufhebbar ist, kann auch keine logische oder psychologische Beziehung zwischen den Sphären hergestellt werden. Jede logische oder psychologische Erklärung der unerklärlichen Vorgänge muss sich Kafka verbieten. Sie würde die Tatsache der Entfremdung verfälschen, eine Harmonisierung, einen Zusammenhang vortäuschen, der nicht existiert. Ja, man kann umgekehrt argumentieren: Kafka erfindet seine dissonierenden Bilder, lässt Unvereinbares als unvereinbar stehen, um die Tatsache der modernen Entfremdungsprozesse schockartig ins Bewusstsein zu heben, die Wirklichkeit unserer alltäglichen Welt bildhaft sichtbar zu machen. Gerade die Diskrepanz der Elemente seiner Bilder ist ihre Legitimierung.

Die neu entstandene Situation zwingt auch zu neuer Bildprägung. Mensch und Ding sind nicht mehr das, was sie scheinen. Die Wahrheit dieser Tatsache begründet die Wahrheit der Kafkaschen Bilder: „Und wäre es möglich“, heißt es in der „Beschreibung eines Kampfes“, „dass da auf einem belebten Boulevard eines vornehmen Viertels zwei Wagen halten. Diener öffnen ernst die Türen. Acht edle sibirische Wolfshunde tänzeln hinunter und jagen bellend über die Fahrbahn in Sprüngen. Und da sagt man, dass es verkleidete junge Pariser Stutzer sind“.

Kafkas Bilder schärfen den Blick für unsere wirkliche Welt. Sie sind nicht willkürlich geformt, aber auch nicht unwillkürlich geschaffen in einem unterbewussten Produktionsprozess. Damit unterscheiden sie sich wesentlich von der Bildersprache der Surrealisten. Indem die surrealistische Dichtung sich dem Strom des Unterbewussten anheim gibt, bringt sie ein Bilderchaos hervor, in dem die Bildelemente des Unterbewussten und der Gegenstandswelt unreflektiert ineinander übergehen. Diese Bilder spiegeln zwar unsere Wirklichkeit. Und sie lassen auch bei einer genauen Analyse die Strukturen dieser Wirklichkeit erkennen, aber gleichsam im Stadium eines unbewältigten, undurchschauten Chaos, dessen geheime Ursachen und Gesetze nicht aufgedeckt werden. Diese Dichtungen sind gleichsam die Opfer, nicht die Überwinder ihrer Zeit. Kafkas Bilder dagegen erwachsen einem präzisen Wissen um die verborgenen Gesetze unserer heutigen Welt. Seine Bilder stehen daher untereinander in einem strengen, bis ins Letzte durchreflektierten sinnvollen und sinngebenden geistigen Zusammenhang, freilich in einem Zusammenhang, der völlig anders strukturiert ist als in der vergangenen Dichtung, nämlich sich nicht mehr ausdrücklich als ein psychologischer oder logischer Zusammenhang dokumentiert, sondern sich selber wieder in Bildern niederschlägt, die die Wahrheit enthüllen, die durch die Lüge der Erscheinungen verdeckt wird. Kafkas Wunsch, die Dinge so zu sehen, wie sie sich geben, ehe sie sich uns zeigen, führt zu dem - zunächst hybrid erscheinenden - Wagnis, unsere eigene menschliche Vorstellungswelt zu durchbrechen und die wahre Struktur der Dinge selbst ins Bild zu zwingen. Dieses Wagnis, sage ich, muss uns zunächst als hybrid erscheinen. Erst im Verlauf unserer weiteren Untersuchung wird sich zeigen, was mit diesem Wagnis eigentlich gemeint ist, worin seine Grenzen und seine erfüllbaren Möglichkeiten liegen.

Rekapitulieren wir kurz unsere seitherigen Thesen: Einerseits sprachen wir von der Diskrepanz der Bilder Kafkas, von der Abwesenheit jeder logischen oder psychologischen Brücke zwischen seinen Bildern, die sich aus der unaufhebbaren Entfremdung zwischen den modernen Lebensformen ergibt. Andererseits behaupteten wir, Kafka unternehme den Versuch, den Entfremdungsprozess als ganzen in den Blick zu bekommen, das unbekannte Gesetz zu bestimmen, das jene Dame auf der Straße ohne ihre Absicht fremd werden ließ, d. h. die Strukturen der heutigen Entfremdungsvorgänge mit möglichster Vollständigkeit und mit allen Konsequenzen zu beschreiben, und zwar selbst wieder in Gestalt sinnlicher Bilder. Untersuchen wir nun genauer diese Bilder:

Indem Menschen als verfremdete Dinge oder Tiere uns vor Augen treten oder als unverständliche Funktionäre einer unverständlichen Bürokratie erscheinen, verraten sie zugleich ihr verdecktes Wesen oder Unwesen. Wolfshunde sind Stutzer. Im Bilde dieses Tieres enthüllt sich der Charakter des Stutzers. Das Bild ist also Metapher, nicht anders als in der älteren Dichtung. Aber die Metapher erscheint in der dichterischen Fiktion als Realität, nicht mehr als Gleichnis. Das Gleichnisbild nimmt in der Dichtung die Züge der Wirklichkeit an. Es stellt sich dar als Wirkliches mitten im gewohnten Kreis des Wirklichen. D. h. geistige, seelische, psychologische Wahrheiten werden als sinnlich anschauliche Realitäten gestaltet. Die Grenze zwischen geistiger und sinnlicher Wirklichkeit ist aufgehoben, jedoch nicht im Sinne einer harmonisierenden Identifizierung, sondern im Gegenteil: das Geistige erscheint selbst als ein verdinglichtes Fremdes, nicht mehr als unmittelbar ins Subjekt selbst versenkte, mit ihm identische, lebendig wirkende Kraft, die sich auch allem, was es erlebend berührt, mitteilt, es beseelt und vergeistigt, sondern als eine spezielle Sondersphäre, die von dem Subjekt selber nicht mehr begriffen wird und im Widerspruch steht zu anderen Bereichen seines Lebens, zu seinem Beruf, seiner alltäglichen Arbeit, seiner gewohnten Umwelt usw. Die geistig seelische Sphäre des Menschen spaltet sich von den anderen Lebenssphären ab. Da diese anderen Sphären geist- und seelenlos geworden sind, erscheint auch der Geist selbst als ein Sonderphänomen, das fremdartige und damit dingliche Züge annimmt. Da er als ein Anderes dem der Dingwelt verfallenen Menschen gegenübertritt, wird er selbst zum Ding, wodurch der Triumph unserer technisierten, verdinglichten Welt sich vollendet. Der Geist wird zum Ding, das man beliebig handhaben kann, so wie man heute Ideologien, Schlagworte, Weltanschauungen wie käufliche Waren und Dinge einschaltet oder ausschaltet oder vertauscht, je nachdem man sie zu bestimmten Zwecken gebrauchen oder nicht gebrauchen kann. Der Geist trägt nicht mehr wie bei Goethe die Züge des Unfasslichen, geheimnisvoll Mitbewohnenden, das ganze Leben des Menschen Durchdringenden, sondern hat sich als eine Eigensphäre abgespalten und sich als ein Fremdes unserer alltäglichen Arbeits- und Berufswelt entgegengesetzt, das schließlich selbst von dieser Arbeitswelt zu ihren Zwecken missbraucht wird, wogegen der Geist freilich, will er Geist, bleiben, protestiert.

Damit wird uns zugleich plötzlich die Struktur der Kafkaschen Romane deutlich. In Kafkas Roman „Der Prozess“ wird die Frage nach der Rechtfertigung unseres Lebens, die ewige Sinnfrage des Menschen gestellt. Diese geistige Frage aber überfällt den Helden Josef K. als etwas Fremdes, Unbegreifliches, grauenhaft Reales, das mitten in sein genormtes Berufsleben eindringt und es zerstört. Denn diese ewige Sinnfrage und in enger Verbindung mit ihr auch unsere innerseelische Welt, unser sog. Privatleben, lässt sich nicht mehr in Übereinstimmung bringen mit unserer genormten, spezialisierten Arbeitswelt. Eines hebt das andere auf. Der gleiche Konflikt erscheint in jedem vergangenen Bildungsroman seit Goethes „Wilhelm Meister“. Aber während Wilhelm Meister den Einbruch der geistig- seelischen Welt gerade als den Durchbruch seines ganz persönlichen Innenlebens empfindet, das nur ihm eigen ist und ihn in Gegensatz zum Kaufmannsberuf und seiner bürgerlichen Umwelt bringt, erlebt Josef K. diese ewige Frage nach dem letzten Sinn und der Rechtfertigung seines Daseins als eine ihm fremde, unbegreiflich bedrohliche Macht in Gestalt einer rätselhaften Gerichtsbehörde, die ihn eines Morgens, als er in seine Bank gehen will, plötzlich überfällt und verhaftet, obgleich er sich nach wie vor frei in seinem alltäglichen Berufsleben bewegen kann. Der Prozess, den er jetzt führen muss, bringt sein ganzes geistiges und seelisches Leben in Aufruhr, ja er ist nichts anderes als sein geistiges und seelisches Leben, aber in Gestalt eines heimlichen, ihm selbst unverständlichen und labyrinthischen Gerichtsverfahrens, das sowohl seine seelische, sog. private Welt, seine erotischen Beziehungen zu Fräulein Bürstner, aufweckt und umspannt, als auch seine geistige Welt, indem Josef K. sich nun plötzlich genötigt sieht, sich Rechenschaft über sein gesamtes Leben abzulegen und diese Rechenschaft schriftlich zu formulieren. „Es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor,“ sagt Frau Grubach in Bezug auf Ks. Prozess. K. selbst aber steht diesem Prozess fassungslos gegenüber. Verzweifelt und vergeblich wehrt er ihn ab. Er gibt zwar Frau Grubachs Deutung sofort recht, aber er fügt dann hinzu: „Ich... halte es... überhaupt für nichts“. Das Geistige wird für ein Nichts erklärt in einer Arbeitswelt, die dringlichere Sorgen zu haben scheint. Entsprechend spielt Josef K. diese moderne Berufswelt gegen den Prozess aus. „Ich wurde

überrumpelt, das war es," fährt Josef K. fort, „wäre ich gleich nach dem Erwachen... aufgestanden.... hätte ich vernünftig gehandelt, so wäre nichts weiter geschehen, es wäre alles, was werden wollte, erstickt worden. Man ist aber so wenig vorbereitet. in der Bank z. B. bin ich vorbereitet, dort könnte mir etwas Derartiges unmöglich geschehen, ich habe dort einen eigenen Diener, das allgemeine Telefon und das Bürotelefon stehen vor mir auf dem Tisch... und vor allem bin ich dort immerfort im Zusammenhang der Arbeit, daher geistesgegenwärtig.“ Aber sonntags oder abends und nachts setzt sich der Prozess trotz K.s Flucht in den Beruf fort, in Hinterhöfen, stickigen Dachkammern, trümmerhaften Mietshäusern, wo der ganze Schmutz, Unrat und Abfall, das Gerümpel, die Schmach und Schuld der menschlichen Gesellschaft sich angesammelt hat. Ja schließlich dringt der Prozess auch in Josef K.s Bankhaus und Berufsleben ein: Man entsinne sich jenes entsetzlichen Bildes von der Rumpelkammer im Bankhaus, wo die zwei Wächter Franz und Willem, die K. verhaftet hatten, auf grauenvolle Weise ununterbrochen Abend für Abend in derselben Stellung geprügelt werden, weil K. sich über sie beschwert hatte. „Sofort warf K. die Tür zu und schlug noch mit Fäusten gegen sie, als sei sie dann fester verschlossen. Er schaltet das Entsetzliche einfach ab. Gewaltsam sucht er die Sphären zu isolieren. Das Grauen, das im Inneren unserer Gesellschaft und im Inneren Josef K.s selbst haust, darf nicht publik werden. Zwar „K. hätte nicht gespart, es lag ihm wirklich daran, die Wächter zu befreien... Aber in dem Augenblick, wo Franz zu schreien angefangen hatte, war natürlich alles zu Ende. K. konnte nicht zulassen, dass die Diener und vielleicht noch alle möglichen Leute kämen und ihn in Unterhandlungen mit der Gesellschaft in der Rumpelkammer überraschten. Diese Aufopferung konnte wirklich niemand von K. verlangen“.

Daher schlägt K. die Tür der Rumpelkammer mit Gewalt zu, damit die Schreie nicht mehr gehört werden.

Damit wird zugleich der Zusammenhang zwischen den Bildern Kafkas deutlich. Es handelt sich nicht etwa nur darum, dass die innere geistig-seelische Welt des Subjektes Josef K. sich in verdringlichten Bildern manifestiert, sondern die Wahrheit, die im Innern unserer modernen Gesellschaft selbst liegt, wird zugleich in diesen Bildern mitgestaltet. Denn nichts, was im Inneren eines modernen Menschen vorgeht, ist ablösbar von der äußeren Welt, in der er sich befindet. Die rätselhafte Gerichtsbehörde ist daher keineswegs nur eine rein geistige, oder gar göttliche Instanz, wie man sie oft gedeutet hat. Vielmehr spiegelt und enthüllt sie nichts anderes als den Geist unserer Epoche, aber unter einem Blickpunkt, der über unsere begrenzte menschliche Vorstellungswelt hinausgeht, unsere gewohnten Denk- und Anschauungsformen durchbricht, von ihnen aus nicht mehr verstanden und angeschaut werden kann. Denn es handelt sich, genau wie bei der Beamtenorganisation in Kafkas Roman „Das Schloss“ um das Bild einer riesenhaften Weltapparatur, die unaufhörlich sämtliche Lebens- und Bewusstseinsvorgänge aller Menschen protokolliert und dirigiert, ohne dass der einzelne Mensch diese Apparatur noch mit seinem Verstand oder mit Hilfe seiner sinnlichen Erfahrungswelt zu durchschauen vermag. D. h. Kafka scheint in dieser Bilderwelt ein uraltes Ziel aller großen Dichtung anzustreben, die Dichtung, zum Sinnbild des Weltganzen zu erheben, Dichtung als Spiegel des Universums zu gestalten. Analoges wird auch in den Fragmenten zum „Bau der chinesischen Mauer“ oder in dem riesenhaften Naturtheater von Oklahoma am Schluss des Amerika-Romanes ansichtig. Aber wie sieht dieses sinnbildliche Universum bei Kafka aus?

Während in den universalen Sinnbildern der früheren Dichtungen ganz klar abgestufte Wertordnungen in hierarchischer Gliederung gestaltet werden - man denke an Goethes symbolische Gesellschaft vom Turm, wo von der überirdischen Sphäre Makaries bis zur unterirdischen des Montanus eine klare kosmische und gesellschaftliche Gliederung anschaulich wird, oder man erinnere sich an die mittelalterlichen Ritter-, Schloss- und Tempelhierarchien oder an die mythische Bilderwelt der Antike -während also in dieser älteren Dichtung Stufungen von einem obersten Wert bis zu untersten Werten oder Unwerten deutlich werden, verselbständigen und isolieren sich bei Kafka die Wertsphären, ja sie heben sich sogar gegenseitig auf oder verkehren sich ständig in ihr Gegenteil.

Der hohe Richter, der in einem großen Bild in würdigem Talar auf einem hohen vergoldeten Thronessel sitzend dargestellt wird, hockt „in Wirklichkeit... auf einem Küchensessel, auf dem eine alte Pferddecke zusammengelegt ist“. Er ist „wie alle“ Richter „unsinnig eitel“, korrupt, rachsüchtig und ein gieriger Frauenjäger. Der Beamte Klamm, der in den Augen der Wirtin zur fast göttlicher Größe stilisiert wird, dessen herabdringender Adlerblick alles zu durchschauen scheint und beherrscht, ist zugleich ein ewig verschlafener, dickbäuchiger, biertrinkender Spießer, dessen Dienerschaft wie eine Horde von Wilden über die Dorfbewohner und ihre Mädchen herfällt. Die ethischen und sozialen Rangordnungen sind durchgehend pervertiert. Die Herrschenden und ihre die Gerechtigkeit zelebrierenden und schützenden Richter sind Banditen. Die ethisch Integren aber, die wie Amalie die unsittlichen Forderungen der Beamten ablehnen und, wie es heißt, „Aug in Auge mit der Wahrheit“ leben, werden zu Verbrechern gestempelt. Kafkas Beamtschaft und Weltapparatur spiegelt die Gesellschaftsordnung des 20. Jahrhunderts.

Zugleich wird diese Gesellschaftsordnung oder -unordnung völlig dem Zugriff des Einzelnen entzogen. Sie wird unangreifbar, indem sie sich irrationalisiert. Kafka drückt diese moderne Irrationalisierung in einer ganzen Kette von Bildern aus: die Beamten vollführen ihre planende, rational alles kontrollierende Arbeit paradoxerweise gerade im Zustand des Schlafes oder Essens. Ja ihre Arbeit, heißt es, funktioniert um so schneller und reibungsloser, je müder, verschlafener die Beamten sind. Sie waren „immerfort müde, ohne dass dies aber die Arbeit schädigte, ja es schien sie vielmehr zu fördern“. Denn je blinder, je unreflektierter, um so hemmungsloser wird die Kontrolle, deren Sinn und Konsequenzen nicht mehr durchdacht werden. Die Vehemenz der Rationalisierung steigert sich durch die Ahnungslosigkeit ihrer Vollstrecker ihrem eigenen Tun gegenüber. D. h. die Rationalisierung wird selber zum irrationalen Prozess, da sie nicht mehr reflektierend durchschaut wird. Um so widerstandsloser verfallen ihr auch ihre Opfer. In den Dachböden der Behörden herrscht eine schwüle, erstickende Luft, die ihre angeklagten Gegner in den Zustand der Ohnmacht und Bewusstlosigkeit versetzt, während die Beamten munter in dieser erstickenden Luft dahinleben. Dieses Bild, dass man in unserer Welt nicht „atmen“ kann, dass „atembare Luft“ nur in einem freien Leben möglich ist, zieht sich wie ein Leitmotiv durch das gesamte Schaffen Kafkas, von der „Beschreibung eines Kampfes“ bis zu den Spätwerken. Diese geheime Irrationalisierung moderner Rationalisierungsprozesse schlägt sich entsprechend in den Schilderungen der Kanzleien nieder, deren Verfügungen und Anordnungen völlig undurchdringlich und unüberschaubar werden, indem sie sich ständig gegenseitig durchkreuzen und aufheben, so dass niemand sich mehr in ihnen zurechtfindet. Dazu kommt ein absurdes Gewirr von Instanzen, die bildliche Darstellung einer unabsehbaren Scheinhierarchie von Unter- und Oberbeamten, in der keiner nicht weiß, wer für was eigentlich zuständig ist, so dass die Angelegenheiten sinnlos von einer Instanz zur andern pendeln, da keiner sich mehr für zuständig und verantwortlich erklärt. Die dargestellte Hierarchie ist in Wirklichkeit Anarchie.

Jeder Aufruhr gegen sie, jeder Versuch einer Verbesserung oder Änderung wird im Keime dadurch erstickt, dass die irrationalen Triebinstinkte der Massen gegen sie aufgeboten werden. Während Josef K. seine Anklagen gegen die Gerichtsbehörde schleudert, interessiert sie sich für eine erotische Szene im Hintergrund des Saales. Erkenntnisse werden zugedeckt und vereitelt durch affektive Ablenkungsmanöver. K.s Anklage wird zudem in sich selbst sinnlos, da auch er nicht die Struktur dieser Behörde durchschaut. Auch der Rebellierende ist blind.

Weder mit rationalen noch mit irrationalen Mitteln vermag er das Labyrinth zu durchdringen. Die Sphären dichten sich gleichsam gegeneinander ab. Jeder redet an jedem vorbei. Entsprechend verkehren sich die Bilder auf merkwürdige Weise. Werden die Beamten durch ihre schläfrige Unbekümmertheit unangreifbar, so glaubt sie K. im Schlaf besiegen zu können, etwa in der Bürgelepisode des Schlossrornans, wo es heißt: „K. schlief` ... das lästige Bewusstsein war geschwunden, er fühlte sich frei... Und es war ihm, als sei ihm damit ein großer Sieg gelungen und schon war auch eine Gesellschaft da, dies zu feiern, und er oder auch jemand anderer hob das Champagnerglas zu Ehren dieses Sieges. Und damit alle wissen sollten, worum es sich handle, wurde der Kampf und der Sieg noch einmal wiederholt oder vielleicht gar nicht wiederholt, sondern fand jetzt erst

statt und war schon früher gefeiert worden und es wurde nicht abgelassen, ihn zu feiern, weil der Ausgang glücklicherweise gewiss war. Ein Sekretär, nackt, sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes, wurde von K. im Kampf bedrängt. Es war sehr komisch und K. lächelte darüber sanft im Schlaf, wie der Sekretär aus seiner stolzen Haltung durch K.s Vorstöße immer aufgeschreckt wurde... Schritt für Schritt, und es waren sehr große Schritte, rückte K. vor. War es überhaupt ein Kampf? Es gab kein ernstliches Hindernis, nur hier und da ein Piepsen des Sekretärs. Dieser griechische Gott piepste wie ein Mädchen, das gekitzelt wird. Und schließlich war er fort, K. allein in einem großen Raum, kampfbereit drehte er sich um und suchte den Gegner; es war aber niemand mehr da." Der im irrationalen Unterbewusstsein des Schlafenden sich abspielende Kampf und Sieg vollzieht sich unter einer eigentümlichen Verkehrung zeitlicher Kausalverhältnisse: Er wird gefeiert, bevor er stattfindet, und er findet immer wieder statt, wie eine Wiederholung des Immergleichen. Zugleich findet er aber auch überhaupt nicht statt. Der Gegner ist verschwunden. Der Sieg ist im Unterbewussten. Immer und nie da. D. h. es handelt sich um einen dauernd anhaltenden Zustand, nicht um einen einmaligen Vorgang. Damit erweist er sich aber als irrationales Spiegelbild dessen, was sich auch im rationalen Alltag K. s abspielt, dessen bewusste rationale Überlegungen und Kämpfe sich gleichfalls ständig im Kreise drehen ohne irgendeine Ausbruchs- und Erfolgsmöglichkeit. Die Paradoxie erhöht sich noch dadurch, dass K. diesen Scheinsieg träumt ausgerechnet in dem Augenblick, als ihm eine echte Ausbruchsmöglichkeit, ein echter Sieg angeboten wird. Gerade weil hier K. schläft, verpasst er die einzigartige „große Gelegenheit“, die ihm der Beamte Bürgel anbietet, die „Amtsorganisation förmlich zu zerreißen“ und ein Leben in Freiheit zu gewinnen. Diese Gelegenheit bestand darin, bei vollem, wachem Bewusstsein „unangemeldete, frei von allen begrenzten, beherrschbaren Denk- und Lebensschemata, mitten in der Nacht zu kommen, den Beamten dadurch aus all seinen Zuständigkeitsabhängigkeiten zu reißen und ihn zur Aufnahme einer vollständigen Selbstverantwortlichkeit zu bewegen, wodurch er überhaupt aufhören würde, „Amtsperson zu sein“ und „eine unvorstellbare Rangerhöhung“ erfahren würde, nämlich, ein Leben in freier, sittlicher Selbstverantwortlichkeit zu gewinnen. Die Erfüllung aller seiner Wünsch würde sich dadurch K. geradezu entgegenstrecken. Es ist die gleiche Möglichkeit, die der Geistliche im Prozessroman in der Parabel „Vor dem Gesetz“ andeutet, unbekümmert um alle Hindernisse in das „untrügliche“ wahre Gesetz einzutreten durch jene Tür, die mir für ihn, den einen Menschen, bestimmt war, also die absolute, freie Selbstverantwortlichkeit in sich schloss. Josef K. gelangt nicht zu diesem Gesetz, weil er in lebenslangen, auszehrenden Bemühungen sich an zwar notwendigen, aber täuschenden Hindernissen abquälte. Und K. im Schlossroman verpasst gleichfalls die einzigartige Gelegenheit, weil er in zermürenden Denk- und Lebensarbeit sich derart ermüdete, dass er ausgerechnet in dem Augenblick einschläft, als ihm die entscheidende Chance seines Lebens angeboten wird. D. h. Kafka visiert hier einen Punkt an, der sich noch über die rationalen und irrationalen Hilfsmöglichkeiten des Menschen erhebt.

Er hat diesen Punkt in einer Reihe von Bildern gestaltet, die Ähnlichkeiten mit religiösen Todes- und Wiedergeburtssymbolen zeigen. In den „Forschungen eines Hundes“ legt sich der Hund verzweifelt zum Sterben nieder, da er vergeblich versucht hatte, die überirdische Nahrung herabzulocken, „um zur Wahrheit hinüber zu kommen, aus dieser Welt der Lüge, wo sich niemand findet, von dem man Wahrheit erfahren kann, auch von mir nicht, eingeborenem Bürger der Lüge“. Da steht plötzlich ein Jägerhund vor ihm, der in tödlicher Bedrohung nur nach ihm zielt, ihn „wegräumen“ will. Der Hund versteht zunächst nicht den Sinn dieser Bedrohung, bis er plötzlich erkennt, „und neues Leben durchfuhr mich dabei, Leben, wie es der Schrecken gibt... dass der [Jäger]-Hund aus der Tiefe der Brust zu einem Gesang anhub-. Das Schlimmste aber war, dass sie nur meiner wegen vorhanden zu sein schien, diese Stimme, vor deren Erhabenheit der Wald verstummte, nur meiner wegen; wer war ich, der ich noch immer hier zu bleiben wagte und mich vor ihr breit machte in meinem Schmutz und Blut? Schlotternd erhob ich mich, sah an mir herab; so etwas wird doch nicht laufen, dachte ich noch, aber schon flog ich, von der Melodie gejagt, in den herrlichsten Sprüngen dahin“. Die äußerste Selbsterkenntnis ist zugleich äußerste Selbstvernichtung und absolute Befreiung ineins. Analoge Bilder finden sich allenthalben bei Kafka. In der Skizze „Ein Traum“ erwacht Josef K. „entzückt“, als er die Schrift seines eigenen Namens über seinen Grabstein dahinjagen sieht. In, der

„Strafkolonie“ zeigt sich „ein Ausdruck von Verklärung“ auf dein Gesicht des Gemarterten, als er seine eigene Schuld entziffert, deren Schrift ihm in seinen Leib eingeritzt wird. In der Erzählung „Das Ehepaar“, vollzieht sich eine Totenerweckung mitten im geschäftlichen Tun und Treiben des Alltags. Im Tagebuch notiert Kafka, dass die zu Lebzeiten Toten die eigentlich Überlebenden seien, da sie unter den Trümmern des Lebens mehr und anderes sehen und aufschreiben können als alle anderen, die lebendig mit dem Leben auszukommen suchen. Auch Gestalten wie der Hungerkünstler, der alle irdische Nahrung verweigert, gehören hierher. Oder der Jäger Gracchus, der als lebender Toter zwischen Diesseits und Jenseits dahinfährt. D.h. Kafka gestaltet hier eine Möglichkeit, die Verdinglichung des Geistes, die labyrinthische Verfremdung und Pervertierung aller Wertordnungen zu überwinden durch eine paradoxe Position außerhalb und zugleich innerhalb der Menschheit: absolute Absenz von allen herrschenden Lebens- und Denkformen und zugleich absolute Befreiung durch Aufsichnahme aller Schuld und Verantwortlichkeit für diese Lebens- und Denkformen. „Nur vorwärts, hungriges Tier“, schreibt einmal Kafka, „führt der Weg zur essbaren Nahrung, atembaren Luft, freiem Leben, sei es auch hinter dein Leben. Du führst die Massen, großer langer Feldherr, führe die Verzweifelten durch die unter dem Schnee für niemanden sonst auffindbaren Pässstraßen des Gebirges. Und wer gibt dir die Kraft? Wer dir die Klarheit des Blickes gibt.“ Die Klarheit des Blickes. Kafkas Bilderwelt schlägt hier um in absolute Erkenntnis.

Aber wiederum ergibt sich eine geheime Paradoxie. Diese Erkenntnis formuliert sich selbst wieder als mythisches Bild, als Bild von einem freien Leben hinter dem Leben, von einem Leben, das gleichsam durch den Tod gegangen ist, von einem Menschen, der in absoluter kritischer Selbst- und Lebenserkenntnis alles Leben aufhob, um zum wahren Leben zu gelangen.

Damit stellt sich uns zum Schluss ein neues Problem. Mit Recht hat man oft Kafkas Bilderwelt als eine mythische Dichtung bezeichnet. Denn ihr eignen alle wesentlichen Elemente des Mythos: Totalität, d.h. bildliche Spiegelung einer universalen Lebenswirklichkeit; Zeitenthobenheit, d. h. kreislaufartige Wiederkehr des Immergleichen, was sich in den monoton sich immer wiederholenden Zwangssituationen der Kafkaschen Romane und Erzählungen ausdrückt; Verwandlung einer bestimmten geschichtlichen Situation in ein ewiges Kräftespiel immer gleicher Mächte, die den Charakter von personalen und zugleich anonym ständig unsichtbaren Schicksalsgewalten annehmen, aus denen ein Entrinnen nicht mehr möglich ist; Doppelsinnigkeit aller Äußerungen dieser Schicksalsgewalten, denen der Held wie im antiken Orakel sich in tragischer Verblendung, gerade dadurch ausliefert, dass er sich ihnen widersetzt oder sie wörtlich versteht; Stilisierung dieser Schicksalsmächte zu irrationalen, ja götterähnlichen Gestalten, die allein menschlichen Zugriff entrückt sind, sich aller rationalen Deutung entziehen, denen, wie in primitiven Ritualen, alle Frauen sich bedingungslos hingeben, alte Männer bedingungslos opfern und gehorchen. Der vorrationale Mythos kehrt in der rationalsten, aufgeklärtesten Epoche der Menschheit wieder. Die Undurchdringlichkeit der Kafkaschen Welt, die in sich selbst keinen Strahl von Erkenntnis mehr enthält, an deren widersinniger Struktur sich alle Deuter abmühen, ja Kafkas Helden selber sich verzweifelt abquälen, in sich dauernd widersprechenden, sinnlos im Kreis verlaufenden Reflexionen, spiegelt das Bild einer Epoche, die vergeblich sich selbst zu erkennen, vergeblich eine Ordnung zu stabilisieren versucht, die ständig wieder in Unordnung umschlägt. Franz Kafka hat den wahren „Mythos des 20. Jahrhunderts“ geschrieben.

Daraus aber ergibt sich folgendes unlösbares Problem. Kafkas Mythos ist ein negativer Mythos. Denn er intendiert seine eigene Vernichtung, seine Zerreißen durch Entlarvung, seine Überwindung durch Erkenntnis. Nun schlägt sich diese Erkenntnis aber selbst, wieder nieder in mythischen Bildern. Denn gerade die Befreiung vom mythischen Bann unserer rationalisierten Gesellschaft kann nicht mehr mit den rationalen Denkmitteln geleistet werden, in denen sich diese Gesellschaft selber bewegt, noch weniger freilich durch Versinken ins irrational Unterbewusste, wie K.s Scheinsieg im Schlaf beweist.

Eine Erkenntnis wäre zu gewinnen, die den Prozess selber einfängt, ihn als ganzen durchschaut, seine Widersprüche durchsichtig macht, durch genaueste Imitation seine

Strukturen enthüllt. Nichts anderes hat Kafka geleistet. Er ahmte die Wirklichkeit nach in dichterischen Bildern, das aristotelische Grundgesetz aller Dichtung erfüllend. Nachahmung aber ist Wissen von dem, was nachgeahmt wird. Sie bricht den mythischen Bann, bricht seine vernichtende Faszinationskraft, die er auf seine Opfer ausübt. In einer Skizze „Das Schweigen der Sirenen“ hat Kafka diese Brechung des mythischen Bannes beschrieben. „Odysseus“, heißt es hier, „war so listenreich, war ein solcher Fuchs, dass selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte.“ Er durchschaut alle mythische Täuschung, indem er sie täuschend imitiert, den Sirenen den „Scheinvorgang“ vorspielt, als spiele er nur ahnungslos mit. „Hätten“, so schreibt Kafka, „die Sirenen Bewusstsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen“.

Die Imitation rettet den Imitator, aber die Imitierten bleiben am Leben. Denn sie haben kein Bewusstsein. Auch die Imitation kann ihnen kein Bewusstsein einflößen. Damit hat Kafka die Katastrophe seiner Dichtung formuliert. Die imitierende Bildersprache der Dichtung besitzt zwar selber Erkenntnis und Wissen, aber sie ist ohnmächtig, das Wissen in der imitierten Wirklichkeit selber zu wecken. Die Imitation wird missverstanden als Identifikation. Sie wird gelesen als Ausdruck oder gar Bejahung, nicht als Überwindung der anarchischen Barbarei, in der wir uns heute befinden. Das war der Sinn der letztwilligen Verfügung Franz Kafkas, alle seine Werke zu verbrennen.

Wilhelm Emrich, Die Bilderwelt Franz Kafkas, Akzente, Band III, 1960 bis 1962, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, S. 172