

DIE PHANTASIE IM WERK VON FRANZ KAFKA

by

Martina Grigorova

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
August 2011

© Copyright by Martina Grigorova, 2011

DALHOUSIE UNIVERSITY

DEPARTMENT OF GERMAN

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled “DIE PHANTASIE IM WERK VON FRANZ KAFKA” by Martina Grigorova in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dated: August 01, 2011

Supervisor: _____

Readers: _____

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: August 01, 2011

AUTHOR: Martina Grigorova

TITLE: DIE PHANTASIE IM WERK VON FRANZ KAFKA

DEPARTMENT OR SCHOOL: Department of German

DEGREE: MA CONVOCATION: October YEAR: 2011

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions. I understand that my thesis will be electronically available to the public.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in the thesis (other than the brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing), and that all such use is clearly acknowledged.

Signature of Author

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Abstrakt.....	vi
Abstract	vii
Acknowledgements	viii
KAPITEL 1. Einleitung	1
KAPITEL 2. Die zwei Hauptfiguren im <i>Beschreibung eines Kampfes</i> – Metapher für die Realität und die Welt der Vorstellungen	7
2.1. Der Junggeselle und sein Bekannter – zwei Gegensätze	7
2.2. Der gemeinsame Spaziergang des Junggesellen und seines Bekannten – eine Schilderung des Zusammenspiels zwischen der Wahrnehmung der Realität und dem Vorgang des Sich-Vorstellens	13
KAPITEL 3. Das Hinübergehen von der realen in eine irrealer Welt.....	32
KAPITEL 4. Die völlige Loslösung der Vorstellungen von der Realität	36
4.1. Entfaltung der Grausamkeit in der Welt der Vorstellungen.....	38
4.2. Schaffung einer irrealen Landschaft	43
4.3. Heimkehr: Anspielung an das Gleichnis vom Verlorenen Sohn.....	47
4.4. Gespräch mit dem Beter in der „Stadt der Narren“: Das Streben nach Erkenntnis	54
KAPITEL 5. Schlussfolgerung	80
Bibliographie.....	84

Abstrakt

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Ausprägung des Begriffs der Phantasie im Erstlingswerk Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* auseinander. In einer genauen Textanalyse werden die Besonderheiten dieses Begriffs herausgearbeitet. Es wird gezeigt, wie er sich von dem Begriff der Phantasie bei anderen Autoren unterscheidet. Die Arbeit nimmt die Definition der Kunst, die Oscar Wilde in seiner Schrift *The Decay of Lying* formuliert – „what is unreal and non-existent“ (Wilde 978) – als Ausgangspunkt. Er wird mit dem Begriff der Phantasie gleichgesetzt. Die Arbeit gelangt zu dem Ergebnis, dass *Beschreibung eines Kampfes* die romantische Definition von Phantasie, die Friedrich Schlegel in *Gespräch über die Poesie (1800)* prägt, bestätigt und weiterführt: „Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie [...] zu versetzen [...].“ (Schlegel 211)

Abstract

This thesis discusses how the concept phantasy appears in the first work of Franz Kafka *Description of a Struggle*. Through a close reading of this text the thesis will analyze the characteristics of Kafka's use of the concept, and demonstrate how it differs from that of other authors. The thesis takes the definition of art by Oscar Wilde - „what is unreal and non-existent“ (Wilde 978) as a foundation for the discussion. The term phantasy will be used in the same way as Wilde defined art. The conclusion of the thesis is that *Description of a Struggle* confirms and develops the Romantic definition of phantasy given by the German philosopher Friedrich Schlegel: „Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie [...] zu versetzen [...].“ (Schlegel 211)

Acknowledgements

Ich danke Prof. Hans-Günther Schwarz, der mich in den letzten zwei Jahren akademisch begleitet hat, für alles, was ich von ihm gelernt habe.

KAPITEL 1. Einleitung

„Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie [...] zu versetzen [...].“ (Schlegel 211)

Die vorliegende Arbeit wird sich anhand des Erstlingswerks Kafkas, *Beschreibung eines Kampfes*, mit der Ausprägung des Begriffs der Phantasie in diesem Werk beschäftigen.

Beschreibung eines Kampfes hat zwei „ Fassungen“. Die erste davon, allgemein in der Forschung als ‚A‘ bekannt, ist vermutlich in zwei Phasen, einer im Sommer/ Herbst 1904 und einer zweiten im Jahr 1907 entstanden (Müller 532). Die Zweitfassung, auch ‚B‘ genannt, entstand 1910. In seiner kritischen Ausgabe der Schriften, Tagebücher und Briefe Kafkas ist für Malcolm Pasley die Entstehung der ersten Fassung ein „ langwieriger, mehrstufiger Kompositionsprozess“, bei dem „ auch Elemente, die mehr oder weniger unabhängig voneinander entstanden sind, zusammengesetzt oder eingebaut“ wurden (zit. nach Müller 532). Auch der Terminus „ Fassung“ wurde nicht von Kafka selbst in Bezug auf die beiden Versionen seines Textes verwendet. Er wurde erst im nachhinein von Max Brod eingeführt (Müller 532). In seinem Artikel *Beschreibung eines Kampfes* in *Kindlers Literaturlexikon* meint Michael Müller, dass dieser Terminus kritisch betrachtet werden müsse. Bei der allgemein als ‚B‘ bekannten Fassung handele es sich eher um einen Neuanatz zu einem schon

vorhandenen Text. Der behandle zwar ein ähnliches Thema wie der erste, sei „aber von der gesamten Konzeption und der sprachlichen Gestaltung her sehr anders“ geartet (Müller 532). Kafka überarbeitete Passagen aus dem früheren Text und übernahm sie in den späteren Text.

Bei der Veröffentlichung des Textes kontaminierte Max Brod die beiden Texte. Wenn in seinen Augen eine Passage aus dem Text ‚B‘ einer Passage aus dem Text ‚A‘ entsprach, übernahm Max Brod die Stelle aus dem Text ‚B‘, in der Annahme, „diese müsse in sprachlicher Hinsicht ausgereifter sein“ (Müller 532). Was er aber dabei nicht berücksichtigt hat, war, dass zwischen dem Abschluss von ‚A‘ und dem Beginn der Arbeit an ‚B‘ vermutlich fast drei Jahre lagen, in denen sich nicht nur Kafkas Stil, sondern seine ganze Erzählweise und –methode gewandelt haben. Der Text war schon „in seiner authentischen Gestalt verwirrend“ und die Brod’sche Kontamination „von Partien aus einer früheren und einer späteren Phase“ behinderte das Verständnis des Textes (Müller 532).

Im Jahr 1969 erschien eine Parallelausgabe der beiden Fassungen, die das Interesse der Forschung für die Novelle neu erwachen ließ (Müller 532): die Gegenüberstellung von ‚A‘ und ‚B‘ konnte wertvolle Erkenntnisse über die künstlerische Entwicklung Kafkas liefern.

Die vorliegende Arbeit wird die zweite Fassung als Textgrundlage zur Interpretation nehmen, weil ihre Schreibweise der charakteristischen Manier Kafkas, jedes seiner Werke „in einem Zug“ zu schaffen, entspricht. (Kafka, *Tagebücher* 460)

Obwohl die Sekundärliteratur über Kafka im allgemeinen unüberschaubar ist, gibt es relativ wenige Abhandlungen, die sich mit der *Beschreibung eines Kampfes*

beschäftigen. Alle betrachten das Werk aus einer anderen Perspektive als die, die die vorliegende Arbeit gewählt hat. So zum Beispiel ist Jost Schillemeit *Kafkas Beschreibung eines Kampfes. Ein Beitrag zum Textverständnis und zur Geschichte von Kafkas Schreiben* in seinem größten Teil eine Analyse des Aufbaus und der Erzählstruktur der „Fassung A“. Die Interpretation der „Fassung B“ nimmt einen relativ kleinen Teil der Abhandlung ein und wird als ein Vergleich mit der ersten Fassung aufgebaut. Die vorliegende Arbeit will dagegen den Text der zweiten Fassung als einen autonomen Text analysieren.

Walter H. Sokels *Narzißmus, Magie und die Funktion des Erzählens in Kafkas Beschreibung eines Kampfes. Zur Figurenkonzeption, Geschehensstruktur in Kafkas Erstlingswerk* betrachtet das Werk aus einer psychoanalytischen Perspektive:

Das Geschehen ist ein ‚Schwirren um sich selbst‘, das kreisförmig immer wieder zu seiner Ausgangssituation zurückstrebt. [...] Diese Geschehensstruktur stimmt genau mit Freuds Begriff des ‚sekundären Narzißmus‘ überein. Im Gegensatz zum ‚primären Narzißmus‘, der bei allen Menschen im frühen Kindheitsstadium anzutreffen ist, nennt Freud den ‚sekundären Narzißmus‘ ‚pathologisch‘, weil er Regression, Rückkehr zu einer überwundenen Stufe der Libidobesetzung darstellt. Das kreisförmig immer wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückstrebende Geschehen der *Beschreibung eines Kampfes* stellt ein narratives Korrelat zu Freuds Narzißmus-Begriff dar.“ (135f).

Barbara Neymeyers *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas Beschreibung eines Kampfes* untersucht das Werk, wie der Titel zeigt, im Hinblick auf das Thema der Krise der Identität.

Da die vorliegende Arbeit sich mit dem Werk aus einer ästhetischen Perspektive auseinandersetzen möchte, verzichtet sie auf die oben angeführte Sekundärliteratur. Erkenntnisse über den Begriff der Phantasie bei Kafka werden in einer Textarbeit, die sich der Methode des „close reading“ bedient, gewonnen werden.

Die Arbeit nimmt die Definition der Kunst, die Oscar Wilde in seiner Schrift *The Decay of Lying* formuliert - „what is unreal and non-existent“ (978) - als Ausgangsbasis. In einer genauen Analyse der Textstellen, an denen sich „das, was nicht existiert und nicht wirklich ist“ manifestiert, wird untersucht, welche zusätzlichen Aspekte dem Begriff Phantasie zukommen. Dieser wird mit der Kunstdefinition von Oscar Wilde gleichgesetzt. Das Ziel der Untersuchung ist herauszufinden, was die Besonderheiten des Phantasie-Begriffs bei Kafka sind, die ihn von dem Begriff der Phantasie bei anderen Autoren unterscheiden.

„Der Begriff der Phantasie wurde jahrhundertlang als Synonym für Imagination, später Einbildungskraft benutzt“ (Schulte-Sasse 778). Phantasie (vom Griechischen φαντασία, phantasia) wurde als Imagination (vom Lateinischen imāgō, Bild, Vorstellung) und Einbildungskraft eingeführt. Einbildungskraft wurde erst seit dem frühen 16. Jahrhundert gebräuchlich.

Der Begriff der *phantasia* wurde von Platon als „Ergänzung zu den Begriffen der αἴσθησις (aisthēsis, sinnlicher Eindruck, Empfindung) und δόξα (doxa, Meinung, Urteil) bzw. διάνοια (dianoia, Denken) eingeführt“. Für ihn war aisthēsis der „äußere Sinneseindruck“ und phantasia „das innere Bild dieses Sinneseindrucks“. Phantasia bearbeitet die aisthēsis zu φαντάσματα (phantasmata) (Schulte-Sasse 778f). In *De Anima* sagt Aristoteles, dass die Seele nie ohne phantasmata denkt (114f). Sie werden vom

immateriellen Denken (νοῦς, nous), dessen Aktivität Aristoteles θεωρεῖν (theōrein, anschauen) nennt, zum νόημα (noēma, Gedanke) „umgeformt“. Also sehen wir bei ihm einen rationalistischen Begriff von Phantasie als einen Teil des Denkvorgangs. „Die Hierarchie von aisthēsis, phantasia und nous bzw. aisthēma, phantasmata und noema [bestimmen] das antike Denken“. Wir sehen, dass das westliche Denken von der Ratio geprägt ist: „Aristoteles‘ Vorstellung einer Übersetzungsfunktion der phantasia (sie ist das wichtigste Seelenvermögen in der Transformation von aisthēmata zu phantasmata und noēmata) wird auch noch die rationalistische Psychologie des 17. und 18. Jh. bestimmen.“ Aristoteles begründet somit die psychologische Tradition in der Verwendung des Begriffs Phantasie. Dieser „Traditionszusammenhang“ ist allerdings kein „ununterbrochener“ (Schulte-Sasse 780f). In seiner Schrift *Aesthetica* greift Alexander Baumgarten die von Aristoteles etablierte Hierarchie von aisthēsis, phantasia und nous auf. Er fügt allerdings einen weiteren, neuen Aspekt hinzu. Er definiert die Phantasie aus subjekttheoretischer Sicht. Einbildungskraft, Imagination und Phantasie werden sinngleich benutzt. Er führt den Begriff der „Begabung der Phantasie“ (εὐφραντασιωτον). Die Phantasie ist bei ihm ein „Vermögen, mit dem der Mensch sich in den Dimensionen von Raum und Zeit auf Wirklichkeit bezieht und sich gleichzeitig als blickendes, in sich zentriertes Subjekt konstituiert.“ (Schulte-Sasse 781).

Obwohl Baumgarten Phantasie von Einbildungskraft nicht abgrenzt, bereitet seine Bestimmung dieses Begriffs die Unterscheidung von Einbildungskraft und Phantasie, die sich in den nächsten Jahrzehnten herausbilden wird. Einbildungskraft wird zunehmend als Vermögen, das für die Subjekttheorie relevant ist, verwendet, während Phantasie seit

der Frühromantik zu einem schaffenden, die Bestimmungen der Wirklichkeit sprengenden Vermögen, wird.

Phantasie und Einbildungskraft werden zunehmend als „kulturkritische“ Begriffe verwendet und in dieser Hinsicht voneinander abgegrenzt (Schulte-Sasse 781). Der Begriff der Phantasie wird zunehmend kritisch verwendet. Sie wird als eine negative Bezeichnung der Fähigkeit der Einbildungskraft, Ideen in sinnliche Bilder zu verwandeln, verwendet, während die Einbildungskraft als eine schöpferische Kraft in Literatur und Kunst positiv gewertet wird. Gottsched schreibt 1734:

Die eine Art, sich etwas ohne Beobachtung eines zureichenden Grundes einzubilden, heißt eigentlich träumen oder phantasieren [...]. Ganz anders verhält sich, wo man [...] nach dem Satze des zureichenden Grundes verfährt: Woraus nämlich eine vernünftige Dicht- und Erfindungskunst entsteht. (Gottsched, *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit* 125)

In der Romantik folgte eine Um- und Aufwertung des Begriffs der Phantasie. Im *Gespräch über die Poesie* (1800) schreibt Friedrich Schlegel:

Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie [...] zu versetzen [...]. (211)

Im Folgenden wird der Begriff der Einbildungskraft von der Phantasie nicht unterschieden. Die beiden Begriffe werden im Verlauf der Arbeit auch nicht vorkommen. Die Begriffe „Vorstellung“ und „sich vorstellen“ werden als stellvertretend für Phantasie und phantasieren verwendet. Der Begriff Phantasie wird erst in der Schlussfolgerung wieder benutzt, wenn die Ergebnisse dieser Untersuchung dargestellt werden.

KAPITEL 2. Die zwei Hauptfiguren im *Beschreibung eines Kampfes* – Metapher für die Realität und die Welt der Vorstellungen

2.1. Der Junggeselle und sein Bekannter – zwei Gegensätze

Die Erzählung beginnt mit einer Szene, wie sich einige Gäste von einer Abendgesellschaft verabschieden:

Gegen zwölf Uhr standen schon einige Leute auf, verbeugten sich, reichten einander die Hände, sagten es wäre sehr schön gewesen und giengen dann durch den grossen Türrahmen ins Vorzimmer, sich anzukleiden. Die Hausfrau stand mitten in dem Zimmer und machte bewegliche Verbeugungen, während in ihrem Rock gezierte Falten sich schaukelten. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 11)

Die Hauptfigur wird eingeführt. Er sitzt allein an einem kleinen Tischchen, das „drei gespannte dünne Beine“ hat, „nippte gerade an dem dritten Gläschen Benediktiner und übersah im Trinken zugleich [s]einen kleinen Vorrat von Backwerk, das [er] selbst ausgesucht und aufgeschichtet hatte.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 11)

Alle Geschehnisse werden aus seiner Perspektive erzählt. Auffallend ist, dass er bis zum Schluß keinen Namen bekommt.

Die Art und Weise, wie er eingeführt wird, suggeriert, dass er die Dinge aus der umgebenden Welt, über deren Details wahrnimmt – wie klein das Tischchen ist, an dem er sitzt, vermittelt er dadurch, dass es „drei gespannte dünne Beine hat“, er nippte an dem „dritten“ Gläschen Benediktiner und er hatte einen Vorrat von Backwerk, das er „selbst ausgesucht und aufgeschichtet hat“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 11). Aus dieser Schilderung ist klar, dass den Details in der Geschichte eine wichtige Rolle zukommen

wird. Sie verschaffen Zugang zu einer verborgenen Textschicht, deren Inhalte wertvolle Hinweise zur Interpretation liefern.

Die Hauptfigur sitzt allein, weil ihn die Angelegenheiten der anderen Menschen nicht interessieren: „Da sah ich meinen neuen Bekannten ein wenig zerraut und aus der Ordnung geraten an dem Türpfosten eines Nebenzimmers erscheinen, aber ich wollte wegsehen, denn es gieng mich nichts an.“ Der Bekannte ist die zweite Hauptfigur der Erzählung. Im Gegensatz zu dem Alleinsitzenden, der ein Gespräch meiden möchte, hat er das Bedürfnis, sich jemandem anzuvertrauen und kommt auf seinen neuen Bekannten zu. Die Entscheidung, sich von dem „aus der Ordnung [G]eraten[en]“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 11) nicht in ein Gespräch involvieren zu lassen, trifft der Alleinsitzende ohne nachzudenken, mit einer Selbstverständlichkeit, die seine pragmatische Einstellung zum menschlichen Kontakt erkennen lässt. Im Gegensatz dazu erklärt ihm der Bekannte ausführlich und leidenschaftlich, warum er sich ihm anvertrauen möchte:

„Verzeihen Sie, dass ich zu Ihnen komme. Aber ich bin bis jetzt mit meinem Mädchen allein in einem Nebenzimmer gesessen. Von halb elf an. Sie, Mensch, das war einmal ein Abend. Ich weiss schon, es ist nicht recht, dass ich Ihnen das erzähle, denn wir kennen ja einander kaum. Nicht wahr, auf der Treppe sind wir heute abend einander begegnet und haben als Gäste des gleichen Hauses ein paar Worte gesprochen. Und jetzt – Aber Sie müssen mir – ich bitte – verzeihen, das Glück hält es einfach nicht in mir aus, ich konnte mir nicht helfen. Und da ich sonst keine Bekannten hier habe, denen ich vertraue -.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 11)

Der Kontrast in der Einstellung zu dem jeweilig neuen Bekannten zeichnet zwei gegensätzliche Menschentypen aus – der Alleinsitzende ist einer, der dazu tendiert, sich von den Menschen abzusondern, und sein Bekannter einer, der den Menschen zugewandt ist. Sie haben aber doch was Gemeinsames – genauso wie die Hauptfigur, bekommt auch sein Bekannter während des ganzen Textes keinen Namen.

Während der Hinzugekommene dem mit seinem Benediktiner Alleinsitzenden über den Abend mit seinem Mädchen erzählt, sieht ihn der Trinkende traurig an. Er ist allerdings nicht, wie man annehmen kann, traurig darüber, dass sein Bekannter ein Mädchen hat und er dagegen ein Junggeselle ist. Er ist vielmehr traurig darüber, dass „das Stück Fruchtkuchen, das [er] im Mund hatte, nicht besonders [schmeckte]“. Im Anschluss an dieses stille Selbstgeständnis ermahnt er überraschenderweise den glücklich Liechten, dass er selbst fühlen müsste, „wie unpassend es ist, einem, der allein sitzt und Schnaps trinkt, von einem liebenden Mädchen zu erzählen.““ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 11, 13)

An dieser Stelle springt zum erstenmal eine Tendenz ins Auge, die sich für den gesamten Text als charakteristisch erweisen wird, nämlich, dass der Handlungsverlauf beim Leser bestimmte Erwartungen in Bezug auf den nächsten Schritt in der Entwicklung der Geschichte aufbaut, die allerdings nicht erfüllt werden. Immer wieder treten unerwartete Sprünge im Handlungsverlauf auf, die den Leser überraschen und ihn auffordern, seine gesamte Deutung des Textes bis zu dieser Stelle zu überdenken. An diesen Stellen wird deutlich, dass es unmöglich ist, dessen Gehalt mit der herkömmlichen Logik zu erfassen. Es zeigt sich vielmehr, dass die Geschichte ihren eigenen Entwicklungsgang hat.

Einige gelangweilte Gäste werden von dem lebhaften Gespräch angezogen und rücken näher zu den beiden. In diesem Augenblick ändert sich überraschend die Einstellung des Junggesellen gegenüber seinem Bekannten. Seine Apathie wechselt plötzlich zu einer regen Besorgnis darüber, dass der in einer Beziehung Seiende sich vor den anderen bloßstellen könnte. Dieser plötzliche Wechsel in der Einstellung des Junggesellen ist eine Vorausschau davon, wie sich später im Handlungsverlauf seine Gedanken und Einstellungen aneinanderreihen würden – sprunghaft, plötzlich, ohne der herkömmlichen Logik folgend. So werden sie oft widersprüchlich, zusammenhanglos, ja sogar absurd erscheinen. Die plötzliche Verwandlung seiner Apathie in Besorgnis deutet zum einen an, dass jede Einstellung und jeder Gedanke dieser Figur nur im Augenblick gültig ist, in dem er sie kreiert, und sich im nächsten Augenblick in eine andere Einstellung oder anderen Gedanken verwandelt. So erscheint sein Inneres als etwas ständig Wandelbares, was in jedem Augenblick aus unterschiedlichen Bestandteilen zusammengesetzt ist und was aus diesem Grund nicht beständig sein kann. Die unerwarteten Veränderungen seiner Einstellungen oder seiner Gedanken markieren sehr oft die obengenannten Logikbrüche im Handlungsverlauf und lenken die Handlung in eine Richtung, die nicht logisch erklärbar ist.

Der Junggeselle will seinen Bekannten vor einer vermeintlichen Bloßstellung retten und kündigt laut an, dass er ihn trotz der Kälte auf einen nächtlichen Spaziergang auf den Laurenziberg begleiten werde. Daraufhin gehen die beiden.

Sie verabschieden sich von der Hausfrau. Erneut wird der Leser auf den Kontrast zwischen der Menschenzugewandtheit des einen und der Tendenz des anderen, sich von den Menschen abzusondern, aufmerksam gemacht: Als der Bekannte die Hand der

Hausfrau küsst, sagt sie ihm, dass sie froh darüber sei, dass er heute so glücklich aussieht. „Die Güte dieser Worte rührte ihn und er küsste noch einmal ihre Hand; da lächelte sie. Ich musste ihn fortziehn.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 13) Die wiederholte Betonung dieses Unterschieds zwischen den beiden deutet an, dass er für den Handlungsverlauf signifikant sein wird.

In der darauffolgenden Szene mit dem Stubenmädchen, das die Weggehenden bis zum Ausgang begleitet, enthüllen sich weitere Eigenschaften der beiden Hauptfiguren. Die junge Frau umarmt und küsst den schon Liechten und nicht den Junggesellen. Dieser unterbricht die Umarmung abrupt, indem er dem Mädchen ein Goldstück in die Hand legt. Ohne dass die drei ein Wort wechseln, löst sie sich von der Umarmung, öffnet das kleine Haustor und lässt die beiden Männer in die Nacht.

Die Art und Weise, wie der Junggeselle mit dem Mädchen umgeht, erinnert daran, wie er von seinem Bekannten wegsehen wollte, bevor ihn dieser angesprochen hat. Wie ihn damals, will er jetzt das Mädchen wortlos, sachlich und mit einer Selbstverständlichkeit abweisen. Es bleibt offen, ob der Grund derselbe ist, wie damals bei seinem Bekannten, nämlich, weil ihn die Angelegenheiten seines Bekannten nicht interessierten. Es scheint, dass diesmal der Grund ein anderer ist, es steht aber nicht fest, welcher. Es könnte sein, dass der Junggeselle versteckt unter seinem Alleinsein leidet und ihm deshalb der Anblick einer Liebesäußerung unerträglich ist; es könnte sein, dass er in der Frau, die seinem Bekannten ihre Zuneigung zeigt, eine Emanation der Welt sieht, die ihm gegenüber lieblos ist; die Szene könnte ihn daran erinnern, dass das Leben an ihm vorbeigeht, während andere es genießen. Der Grund könnte allerdings auch nicht ein so tiefgehender sein, nämlich, dass er in der Liebesäußerung der jungen Frau nichts mehr

sieht als ein Versuch, von seinem Bekannten Geld herauszulocken. Der Text selbst gibt keine Hinweise darauf, ob eine der aufgezählten Interpretationsmöglichkeiten gültig ist, wenn ja welche oder ob überhaupt eine Festlegung auf eine einzige Interpretationsmöglichkeit für dessen Gesamtdeutung notwendig wäre. Wie Max Brod in seiner Kafka-Biographie sagt, schreibt der Autor in Symbolen (Brod 236f) und ein Symbol ist unendlich. Wenn man annimmt, dass die Szene mit dem Stubenmädchen ein Symbol ist, dann heißt das, dass sich die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten nicht notwendig gegenseitig ausschließen müssen, sondern sie können sich gegenseitig ergänzen. Das Vorhandensein von zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten in und derselben Textstelle und die fehlenden Hinweise im Text, welche davon und ob überhaupt eine davon gültig ist, ist eine weitere Besonderheit des Textes und des Kafkaschen Werks überhaupt. Diese immanente Mannigfaltigkeit lässt seine Texte geheimnisvoll und unendlich wirken. Sie können nie vollständig erfasst, nie eindeutig interpretiert werden. Es bleibt immer etwas Verborgenes.

Der Text bis zu dieser Stelle kann als eine Rahmenhandlung angenommen werden. Ihre Funktion war, die zwei Hauptfiguren – den Junggesellen und seinen Bekannten - einzuführen und darauf hinzuweisen, dass der grundlegende Unterschied in der Einstellung der beiden zur Welt für den weiteren Handlungsverlauf von Bedeutung sein wird, sowie auch auf die formellen Besonderheiten zu verweisen, die der Schlüssel zur Interpretation sind. Zum einen sind das die Details, die zu dem Verborgenen im Text hinleiten, zum anderen der plötzliche Wechsel in der Einstellung des Junggesellen gegenüber einem Bekannten, der ein Hinweis auf die überraschenden Sprünge in der Entwicklung der Geschichte ist, und zum dritten der Hinweis darauf, dass man nicht

versuchen sollte, sich auf eine eindeutige Interpretation des Textes festzulegen, weil er es wegen seiner symbolischen Unendlichkeit nicht erlaubt.

2.2. Der gemeinsame Spaziergang des Junggesellen und seines Bekannten – eine Schilderung des Zusammenspiels zwischen der Wahrnehmung der Realität und dem Vorgang des Sich-Vorstellens

Bei dem gemeinsamen Spaziergang wird gezeigt, wie der Junggeselle und sein Bekannter allmählich auseinander gehen.

Das Verlassen der Gesellschaft versetzt den ersten in gute Stimmung. Sein Begleiter bleibt dagegen ruhig. Er geht „unbekümmert“ neben dem Junggesellen, hält den Kopf geneigt und redet auch nicht. Beide spazieren zwar zusammen, es entsteht aber der Eindruck, dass sie isoliert voneinander bleiben. Da der glücklich Liierte nicht „toll vor Freude“ zu sein scheint, beschließt der Junggeselle, sich auch zu beruhigen. Somit zeigt er, dass er sein Benehmen an das seines Bekannten anzugleichen sucht. Er nimmt an, dass der in sich Versunkene Aufmunterung braucht und versucht ihn daher durch „einen aufmunternden Schlag über den Rücken“ in gute Stimmung zu versetzen. In diesem Moment erkennt er plötzlich, dass er in seiner Annahme falsch war, weiß aber nicht, sich den Zustand seines Begleiters zu erklären. Er zieht seine Hand zurück, denkt aber an sie nicht wie gewöhnlich als Teil seines Körpers, sondern als Gebrauchsgegenstand: „Da ich sie nicht brauchte, steckte ich sie in die Tasche meines Rockes.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 15, 17) Hier wird auf das Phänomen der Verdinglichung eines Körperteils hingewiesen. Wie aber Martin Heidegger in seinem *Ursprung des Kunstwerkes* postuliert, sind Dinge von Menschen separat:

Wir scheuen uns [...] den Bauer auf dem Feld, den Heizer vor dem Kessel, den Lehrer in der Schule für ein Ding zu nehmen. Der Mensch ist kein Ding. [...] Das Leblose der Natur und des Gebrauches. Die Natur- und Gebrauchsdinge sind die gewöhnlich so genannten Dinge. (Heidegger 12)

Die Verdinglichung eines Körperteils weist daraufhin, dass „wir [...] das Menschsein in gewisser Weise vermissen“:

Wir heißen zwar ein junges Mädchen, das an eine übermäßige Aufgabe gerät, ein noch zu junges Ding, aber nur deshalb, weil wir hier das Menschsein in gewisser Weise vermissen und eher das zu finden meinen, was das Dinghafte der Dinge ausmacht. (Heidegger 12)

Hier wird der Leser zum erstenmal mit der Tendenz des Junggesellen konfrontiert, Dinge anders als konventionell wahrzunehmen. Er denkt an sie nicht in den Kategorien des Alltags. Er schafft vielmehr seine eigenen, subjektiven Kategorien für die eigene Wahrnehmung, indem er die Dinge in andere Kontexte als die gewöhnlichen stellt. Im konkreten Beispiel wird gezeigt, wie er einen Körperteil in einen anderen Kontext als gewöhnlich stellt. Die entstandenen Konnotationen sollen auf das Verborgene im Text hinweisen.

Beide spazieren schweigend weiter. „Ich achtete darauf, wie unsere Schritte klangen und konnte nicht begreifen, dass es mir unmöglich war, mit meinem Bekannten im gleichen Schritt zu bleiben.“ (Kafka *Beschreibung eines Kampfes* 17) Das Bestreben des Junggesellen, den Rhythmus seines eigenen Schrittes dem seines Bekannten anzugleichen, erinnert an die Stelle vorher, an der er merkte, dass sein Bekannter seine Freude vom Spaziergang nicht teilte und sich dementsprechend zu beruhigen suchte.

Dieses Bestreben, sich gleich wie sein Bekannter zu benehmen oder im selben Rhythmus wie er zu gehen, lässt sich als ein Versuch deuten, etwas Gemeinsames zwischen sich und seinem Begleiter zu schaffen. Die äußere Ähnlichkeit könnte den beiden, die in ihrer Grundeinstellung und Lebensweise so unterschiedlich sind, für einen Augenblick etwas Gemeinsames sein. So könnte die Furche, die die beiden trennt, überwunden werden und sie könnten in gewisser Weise verbunden werden. Die Versuche des Junggesellen bleiben allerdings erfolglos. Der Grund für seine Unmöglichkeit, ein Gefühl der Zugehörigkeit zwischen sich und seinem Begleiter aufzubauen, ist tiefgehender als ein äußerlicher. Es scheint ein innerer Grund zu sein: „Dabei war klare Luft., ich konnte seine Beine deutlich seh[sic]n“. (Kafka *Beschreibung eines Kampfes* 17)

Von dieser Stelle an, wird sich die Handlung im Inneren des Junggesellen abspielen. Bis er infolge eines Sturzes seinen Kopf aufschlagen und die Außenwelt nicht mehr wahrnehmen wird, werden ihn seine Sinne immer wieder in die Realität zurückholen. Die Gespräche mit seinem Begleiter markieren die unterschiedlichen Abschnitte der Handlung.

Nachdem er daran gescheitert ist, eine Gemeinsamkeit zwischen sich und seinem Begleiter zu schaffen, wird er dadurch aufgeregt, dass sein Begleiter eine Melodie aus der „Dollarprinzessin“ zu summen beginnt. Er nimmt an, dass sein Bekannter ihn dadurch absichtlich beleidigen will. Seine Aufregung steigert sich und er ist bereit, wegzugehen.

Auffallend ist, dass der Junggeselle bereit ist wegzugehen, ohne dass er zuerst nach einer Erklärung für das Benehmen seines Begleiters gesucht hat. Er ist von der Richtigkeit seiner Annahme vollkommen überzeugt und braucht keine Bestätigung oder Ablehnung davon. Somit reagiert er anders als gewöhnlich für einen Menschen in seiner

Situation. Anstatt seine Fragen laut zu stellen, beantwortet er sie selbst, indem er eine Vorstellung von dem Wesen seines Begleiters aufbaut. Dabei werden mehrere Vorgänge bemerkbar – er modifiziert das schon Geschehene, wertet seinen Bekannten und reflektiert über sich und seine Lebensweise „Ja warum sprach er denn nicht mit mir? Wenn er mich aber nicht nötig hatte, warum hatte er mich dann nicht in meiner Ruhe gelassen, dort in der Wärme bei Benediktiner und süßem Zeug.“ Dann kommt die Modifizierung des schon Geschehenen, was ein Teil der Realität ist, die auch gleichzeitig eine Selbstwertung und eine Wertung seines Bekannten ist „Ich war es wahrhaftig nicht gewesen, der sich um diesen Spaziergang gerissen hatte.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 17) Es folgen die Aussagen über ihn, die in Relation zu seinem Bekannten entstehen und die Aussagen über seine Lebensweise:

Ich war eben in Gesellschaft gewesen, hatte einen undankbaren jungen Menschen vor Beschämung gerettet und spazierte nun im Mondlicht herum. Auch das ging. Den Tag über im Amt, abends in Gesellschaft, in der Nacht auf den Gassen und nichts übers Mass. Eine in ihrer Natürlichkeit schon grenzenlose Lebensweise! (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 17)

Der Junggeselle erwartet von seinem Bekannten, dass er den Zweck des gemeinsam unternommenen Spaziergangs einsieht und dass sein Begleiter ansonsten auch allein spazieren gehen könnte. Der Junggeselle erwartet also von seinem Bekannten, dass er sich in seine Vorstellungswelt einfügt. Der Bekannte zeigt allerdings nicht, dass er es tut. Da der Text aus der Ich-Perspektive des Junggesellen geschrieben ist, bleibt allerdings die Deutung der Handlungen seines Bekannten auf seine Sicht darauf eingeschränkt. Ein Einblick in das Innere des Bekannten ist unmöglich. Also, die

gewählte Erzählperspektive leistet Doppeltes - eine detaillierte Schilderung der Gedanken des Junggesellen einerseits und fehlende Hinweise auf die inneren Vorgänge des Bekannten andererseits. Es gibt mehrere Deutungsmöglichkeiten, wieso diese Schreibperspektive gewählt wurde. Sie könnte darauf hinweisen, dass das intensive Nachdenken über die Dinge ein Charakteristikum des Junggesellen ist, das seinem Bekannten fehlt. Diese seine Eigenschaft führt ihn zur Entdeckung einer versteckten Bedeutung der Dinge, während sein Bekannter sie nicht anders als gewöhnlich deuten kann, weil er eben über sie nicht intensiv nachdenkt. Andererseits sollte sie möglicherweise darauf hinweisen, dass alles Beschriebene eine rein subjektive Wahrnehmung und Deutung ist, die eine eigenständige Entwicklung hat. Diese subjektive Auslegung unterscheidet sich von der herkömmlichen und dementsprechend kann der Handlungsverlauf nicht mit der traditionellen Logik erfasst werden. Eine dritte Deutungsmöglichkeit ist, dass die Ich-Perspektive betonen sollte, dass sich die Handlung im Inneren der Hauptfigur abspielt und dadurch die Vorstellungskraft als einen Teil des menschlichen Geistes erscheinen lässt. Sie ist dabei von der Außenwelt, der vorgegebenen Realität, autonom. Das Hervorbringen von Einfällen ist sogar erst in einer Abschottung von der Realität möglich. Wie es bei der Deutung der Funktion des Textrahmens festgestellt wurde, sollte man diese unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten nicht als sich gegenseitig ausschließende, sondern vielmehr als sich gegenseitig ergänzende betrachten und dementsprechen sie alle gelten lassen.

Im Folgenden wird die Charakterisierung der Lebensweise des Junggesellen von S. 17 wieder aufgegriffen werden, weil sie Hinweise auf einen weiteren Aspekt seiner Vorstellungswelt liefert, nämlich das Zusammenspiel zwischen ihr und der Realität: „Den

Tag über im Amt, abends in Gesellschaft, in der Nacht auf den Gassen und nichts übers Mass. Eine in ihrer Natürlichkeit schon grenzenlose Lebensweise!“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 17) Das ist die Beschreibung einer strukturierten, geregelten, mäßigen Lebensführung, in der die Ereignisse einem gewohnten Rhythmus folgen. Es wundert, dass ein Mensch, der über die Dinge so gründlich nachdenkt und zu einer außergewöhnlichen Deutung von ihnen tendiert, eine Lebensweise hat, die mit nichts von der Normalität des Alltags abweicht. Ihre Bezeichnung als „grenzenlos in ihrer Natürlichkeit“ erscheint in diesem Kontext als ironisch. Sie weist daraufhin, dass eben die Normalität des Alltags dem Junggesellen nicht genügt. Die Realität gewährt ihm keinen genügenden Lebensraum. Deshalb sucht er sich, einen seinen Bedürfnissen angepassten Lebensraum in seinem Inneren zu schaffen. Das ist eine alternative Welt, in der seine Vorstellungskraft im Gegensatz zu der Realität die Regelungen schafft.

Der Junggeselle wird durch eine visuelle Wahrnehmung zurück in die Realität geholt – er merkt, dass sein Begleiter hinter ihm geht. Das erweitert das Verständnis für das Zusammenspiel zwischen Realität und der Vorstellungskraft. Die visuelle Wahrnehmung der Realität unterbricht das Vorstellen. Der Junggeselle kann also nur in der Zeit, in der seine Augen für die Außenwelt geschlossen sind, seine Vorstellungen aufbauen. Die Vorstellungskraft ergibt sich somit als eine alternative Sehensweise der Realität.

Die darauffolgende Bemerkung, wie er das Weiterlaufen im Schweigen wahrnimmt, erweitert die Definition der Vorstellungskraft als eine alternative Sehensweise der Realität zu einer alternativen Wahrnehmung der Realität überhaupt: „Es wurde nicht gesprochen, man konnte auch nicht sagen, dass wir liefen.“ (Kafka 17) Es

folgt die Überlegung, ob er nicht nach Hause gehen sollte. Die unmittelbare Aneinanderreihung eines Gedankens an eine Wahrnehmung der Realität, der auf der Vorstellungskraft beruht, zeigt auf der formalen Ebene, dass diese beiden Tendenzen – das rationale Denken einerseits und das Vorstellen andererseits im Inneren eines und desselben Menschen nebeneinander existieren können. In diesem Kontext wird die Bedeutung des Augenblicks evident – nur dadurch, dass jede dieser beiden Erscheinungen augenblicklich ist, können sie nebeneinander existieren. Desweiteren verweist diese Stelle darauf, dass zwischen dem Überlegen, das zum Denken gehört, und dem Vorstellen keine Verbindung besteht. Das sind zwei getrennte geistige Vorgänge, die autonom nebeneinander im menschlichen Geist existieren.

Der Junggeselle malt sich aus, wie er in sein warmes Zimmer kommen wird. Das Besondere dieser Vorstellung ist, dass sie nicht wie die vorhergehenden eine alternative Wahrnehmung der Realität ist, sondern im Gegenteil auf einer genauen Beobachtung der Außenwelt beruht: „[...] ich werde auf meinem Tisch die Stehlampe in ihrem eisernen Gestell entzünden und, bin ich damit fertig, werde ich mich in meinen Armstuhl legen, der auf dem zerrissenen morgenländischen Teppich steht.“ Im darauffolgenden wird in Analogie auf die Augenblicklichkeit der geistigen Regungen darauf verwiesen, dass die Realität vergänglich ist: „Schöne Aussichten! Warum denn nicht? Aber dann? Kein dann.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 19) Durch die Vorstellungskraft versucht er die Gesetze der Zeit zu verändern und den Augenblick festzuhalten und noch dazu, ihn ins Unendliche auszudehnen. Seine Vorstellungskraft scheitert allerdings in diesem Versuch. In der Realität ist es unmöglich, dass die Zeit stehen bleibt:

Die Lampe wird im warmen Zimmer leuchten, mir im Armstuhl auf die Brust. Nun, dann werde ich auskühlen und Stunden allein zwischen den bemalten Wänden verbringen auf dem Fussboden, welcher in den an der Rückwand aufgehängten Goldrahmenspiegel schräg abfällt.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 19)

Wieder bringt ihn eine sinnliche Wahrnehmung – dass sich seine Beine müde anfühlen – zurück zu dem Spaziergang mit seinem Bekannten. Er will unbedingt gehen, als ihn ein Zögern fasst, „ob [er] jetzt beim Weggehen [s]einen Bekannten grüssen soll [...] oder nicht.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 19) Das Zögern, seine Handlung als richtig oder falsch zu beurteilen, steht in deutlichem Kontrast zu der Entschlossenheit während sich alles noch in seinen Vorstellungen abgespielt hat. Wenn er also zum rationalen Bereich hinübergeht, denkt er in den Kategorien richtig und falsch. Diese beiden Begriffe treten nicht auf, während er seine Vorstellungen schafft. Somit wird hier wiederholt gezeigt, dass die Kategorien der traditionellen Logik auf die Vorstellungen nicht angewendet werden können.

Das Gespräch mit seinem Begleiter über das Stubenmädchen markiert den Anfang eines neuen Abschnitts der Handlung. Es enthüllt sich die Art und Weise, wie der Bekannte die Welt wahrnimmt. Seiner Meinung nach sollte man sich den sinnlichen Genuß des Lebens nicht entgehen lassen. Da der Junggeselle seine Ansicht nicht teilt, nennt der Bekannte ihn einen Komiker. Die Tendenz des Junggesellen, nach einem verborgenen Sinn der Welt zu suchen, verleitet ihn dazu, den Ausspruch seines Begleiters anders zu deuten, als er es gemeint hat.

Diese Stelle erweitert nochmal das Verständnis von dem Verhältnis zwischen der Realität und der Welt der Vorstellungen. Wie vorher schon erläutert, ist das Vorstellen eine alternative und subjektive Weise, die Welt wahrzunehmen, und dadurch sich einen passenden Lebensraum im Inneren zu schaffen. Die neu gewonnene Erkenntnis ist, dass das Vorstellen die Realität als Ausgangspunkt nimmt. Was in den Vorstellungen als Realität erscheint ist eine Modifikation der Realität:

‘Aber lassen Sie mich, Sie sind ein Komiker‘ schloss er. [...]

Ich glaubte aus diesem Ausspruch zu erkennen, dass mein Bekannter etwas in mir vermutete, was zwar nicht in mir war, mich aber bei ihm in Beachtung brachte dadurch, dass er es vermutete. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 21)

Bis zu dieser Stelle bewegten sich die Gedanken des Junggesellen von der Realität zur Welt der Vorstellungen hin. Hier wird zum erstenmal eine Bewegung in die umgekehrte Richtung bemerkbar – von der Welt der Vorstellungen hin zur Realität. Der Junggeselle stellt eine Verbindung zwischen seinen Vorstellungen und der Realität dar. Die Hervorbringungen seiner Vorstellungskraft können möglicherweise die Realität verändern:

Wer weiss, dieser Mensch, der jetzt neben mir mit in der Kälte rauchendem Mund an Stubenmädchensachen dachte, war vielleicht imstande, mir vor den Leuten Wert zu geben, ohne dass ich ihn erst erwerben musste. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 21)

Das zeigt, dass die Welt der Vorstellungen und die Realität nicht vollkommen isoliert voneinander existieren. Unter Umständen könnte die Welt der Vorstellungen in die Realität eingreifen und ihre Wandlung bewirken. Umgekehrt ist das aber nicht möglich.

Der Junggeselle verändert plötzlich seine Einstellung zu dem Bekannten entsprechend der Aufgabe, die er ihm auferlegt hat. Er war zuerst der Bekannte, dessen Angelegenheiten den Junggesellen nicht interessieren, dann sein Schützling, dann der undankbare junge Mann, den er vor Beschämung gerettet hat und jetzt ist er ein Mensch, über dessen Leben der Junggeselle von jetzt an entscheiden wird. Der Bekannte verfügt nicht mehr über einen freien Willen:

Dass mir ihn nur die Mädchen nicht verderben! Mögen sie ihn küssen und drücken, das ist ja ihre Pflicht und sein Recht, aber entführen sollen sie mir ihn nicht. Wenn sie ihn küssen, küssen sie mich ja auch ein wenig, [...]; wenn sie ihn aber entführen, dann stehlen sie mir ihn.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 21, 23)

Die Mädchen erscheinen hier als eine Metapher für den sinnlichen Genuß des Lebens, der einem die Realität zu einem angenehmen Aufenthaltsort macht. Somit genügt sie einem und er hat nicht das Bedürfnis, nach einem alternativen Lebensraum zu suchen.

Im Folgenden wird gezeigt, dass sich die Geschehnisse in der Welt der Vorstellungen nicht nach den Gesetzen der traditionellen Logik entwickeln. Die Begründung der Forderung, dass der Bekannte immer bei ihm bleiben sollte, erscheint wie ein Argument, das allerdings nicht wie ein Argument der herkömmlichen Logik aufgebaut ist: „Und er soll immer bei mir bleiben, immer, wer soll ihn beschützen wenn nicht ich.“ Signifikant ist, dass die Begründung seiner Forderung sich auf die Realität

stützt. Es ist hier allerdings auch, wie auch zu Beginn dieser Vorstellung des Junggesellen eine durch die subjektive Perspektive verdrehte Realität: „Er ist ja so dumm. Im Februar sagt man ihm: Du komm auf den Laurenziberg, und er läuft mit.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 23)

Nur unter der Bedingung, dass der Bekannte immer bei ihm bleibt und ihm Wert vor den Leuten gibt, ist die Stellung des Junggesellen in der Welt gewährleistet. Somit enthüllt sich die Welt, aus der der Junggeselle fürchtet, herausgeworfen zu werden als die Realität. Hier erscheinen die Befürchtungen als Vorstellungen:

Und wie wenn er jetzt fällt, wie, wenn er sich verkühlt, wie, wenn ein Eifersüchtiger aus der Postgasse heraus ihn überfällt? Was soll dann mit mir geschehen, soll ich dann aus der Welt herausgeworfen werden? (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 23)

Diese Stelle markiert eine gewünschte Funktion der Vorstellungen, die Realität zu verändern, indem sie selbst Realität werden.

Der Junggeselle stellt sich weiterhin vor, wie er in den Augen seines Bekannten aussieht. Hier macht sich die Tendenz bemerkbar, dass das Hässliche, Unharmonische, das bis zur Grotteske Übertriebene in den Vorstellungen vorkommen: Sein Bekannter wird sich morgen mit seinem Mädchen, Fräulein Anna, treffen und wird ihr von dem gemeinsamen Spaziergang berichten und zwar wie von etwas Aussergewöhnlichem. Er wird den Junggesellen auf eine groteske Art und Weise beschreiben. Dabei wird er das Menschliche in seinem Äußeren schwinden lassen und seine Körperlichkeit als eine Zusammensetzung von Gegenständen, wovon jedes eine unterschiedliche Form hat und dadurch unharmonisch wirkt, erscheinen lassen:

Gestern, Annerl, in der Nacht, nach unserer Gesellschaft, weisst Du, war ich mit einem Menschen beisammen, wie Du ihn ganz bestimmt noch nie gesehen hast. Er sieht aus, - wie soll ich ihn beschreiben - , wie eine Stange in baumelnder Bewegung sieht er aus, mit einem schwarzbehaarten Schädel oben. Sein Körper ist mit vielen, kleinen mattgelben Stoffstücken behängt, die ihn vollständig bedeckten, denn bei der gestrigen Windstille lagen sie glatt an. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 23)

Hier wird wieder das Phänomen der Verdinglichung des Menschen geschildert. Obwohl der Bekannte seine Erzählung mit der Beschreibung des Äußeren des Junggesellen anfangen würde, will er es nicht hervorheben, ganz im Gegenteil. Er fand das Innere von seinem Begleiter signifikant:

Wie, Annerl, Dir vergeht der Appetit? Ja dann ist es meine Schuld, dann habe ich das Ganze schlecht erzählt. Wenn Du ihn nur gesehen hättest, wie schüchtern er neben mir ging, wie er mir meine Verliebtheit ansah [...] und um mich in ihr nicht zu stören, eine grosse Strecke allein vorausging. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 23)

Hier wird darauf verwiesen, dass das Innere wichtiger ist als das sinnlich Wahrnehmbare. Das Unsichtbare, Unfassbare ist signifikant. Das kann auch als ein Hinweis darauf verstanden werden, wie der Text zu lesen ist. Ähnlich wie das Äußere des Junggesellen erscheint er als von unzusammenhängenden Teilen zusammengeflickt. Man sollte diese materielle Besonderheit als ein Zeichen, wie man zum verborgenen Gehalt des Textes gelangen kann, hinnehmen. Ausserdem spielt sich, wie vorhin schon erwähnt, die eigentliche Handlung im Inneren der Hauptfigur ab. Die Geschehnisse der Außenwelt

sind nur ein Rahmen der eigentlichen Handlung. Die vermutete Reaktion von Fräulein Annerl – dass sie ein wenig gelacht und sich ein wenig gefürchtet hätte – spiegelt die Reaktion jenes Lesers, der den Text aus einer realistischen Perspektive deuten würde. Das ist der Mensch, der daran gewöhnt ist, die Welt hinzunehmen, ohne viel darüber nachzudenken. Er nimmt sie auf der sinnlichen und nicht auf der geistigen Ebene wahr. Eine Wahrnehmung durch den Geist würde es ihm ermöglichen, über die sinnliche Erscheinung der Dinge hinaus zu blicken und eine höhere Bedeutung, die dahinter versteckt ist, zu erkennen. Obwohl der Bekannte genau zu den Menschen gehört, die nicht dazu neigen, über die gewöhnliche Deutung der Dinge hinauszublicken, hat er weder über den Junggesellen gelacht, noch sich vor ihm gefürchtet. Die Gegenwart des Junggesellen freute ihn sogar. Er hat aber trotzdem erkannt, dass sich sein Bekannter in seiner Beschaffenheit von ihm unterscheidet: „Manchmal aber war mir wahrhaftig, als höbe sich mit den Athemzügen seiner platten Brust der gestirnte Himmel.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 23, 25) Der Bekannte vermag zu erkennen, dass der Junggeselle mit der Transzendenz verbunden ist. Der Himmel bewegt sich unter dem Rhythmus seines Atems. Er unterscheidet sich von seinem Bekannten vor allem dadurch, dass ihm seine Vorstellungskraft einen anderen Zugang zu den Dingen ermöglicht. Die Verbindung zwischen ihm und dem Himmel, der für das Universum steht, wird durch seine Vorstellungskraft gewährleistet. Also verbindet einen die Vorstellungskraft mit der Unendlichkeit und dem Ewigen. Ja, sie macht ihn eins damit.

Die Vorstellung des Junggesellen postuliert, dass sein Bekannter bei „so einer Rede“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 25) Beschämung fühlen sollte. Hier macht sich wieder die Einstellung des Junggesellen seinem Bekannten gegenüber deutlich, daß

er über ihn gebieten kann. Früher sah er sich allerdings als ein Gebieter über den Verstand und hier sieht er sich als ein Gebieter über die Emotionen des Bekannten. Es scheint, dass sich der Junggeselle die Macht zuschreibt, die mit dem Schöpfer-Gott verbunden ist. Die Art und Weise, wie sein Bekannter ihn als eins mit dem Ewigen und der Unendlichkeit sieht, bestätigt diese Annahme.

Damit die Vorstellungskraft nicht nachlässt, braucht der Junggeselle die Realität vor seinen Augen, obwohl er sie fürchtet. Das widerspricht nicht der Feststellung, dass das Vorstellen eine alternative Wahrnehmung der Realität ist, die sich von den Gesetzen der Realität ablösen soll, damit sie aufrechterhalten bleibt. Sie wird nur um den Aspekt ergänzt, dass diese beiden Vorgänge nur passieren, wenn sie die Möglichkeiten der Realität als Ausgangsbasis für das Vorstellen haben. Die Vorstellungen sind eine durch die subjektive Deutung verwandelte Realität. Wenn die Außenwelt nicht sichtbar ist, dann können keine Vorstellungen entstehen: „Nur giengen damals meine Gedanken in einander über, denn die Moldau und die Stadtviertel am andern Ufer lagen in gemeinsamem Dunkel.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 25)

Ein erneutes Gespräch, das wiederum zeigt, dass die beiden Spaziergänger keinen Anschluß zueinander finden können, mündet wieder in die Feststellung, dass der Junggeselle weggehen sollte. Diese Feststellung löst bei ihm eine neue Vorstellung aus. Wie die früheren Vorstellungen ist diese auch eine rein subjektive Deutung der Möglichkeiten der Realität. Sie stützt dieses Mal allerdings auf einer Annahme, die ein Versuch des Junggesellen ist, sich in seinen Bekannten hineinzusetzen. Er nimmt die vermuteten Gedanken seines Begleiters als Ausgangspunkt dieser Vorstellung. Die Reaktion des Bekannten zeigt zweierlei. Zum einen deutet sie daraufhin, dass die

Vorstellungskraft daran scheitert, das Innere eines anderen Menschen zu konstruieren. Es mag sein, dass sie die sinnliche Wahrnehmung der Außenwelt als Ausgangspunkt für die Verwandlung der Realität nimmt, das Innere eines anderen Menschen bleibt ihr allerdings unzugänglich. Zum anderen bestätigt sie wiederholt die Annahme, dass der Bekannte über die sinnliche Erscheinung der Dinge nicht hinwegblicken kann und dadurch ihm ihr höherer Sinn verborgen bleibt:

Als ich noch rasch nach einem Mittel suchte, um wenigstens ein Weilchen bei meinem Bekannten bleiben zu dürfen, fiel mir ein, dass ihm vielleicht meine lange Gestalt unangenehm sein könnte, neben der er seiner Meinung nach zu klein erschien. Und dieser Umstand quälte mich – es war freilich späte Nacht und wir begegneten fast niemandem – doch so sehr, dass ich meinen Rücken gebückt machte, bis meine Hände im Gehen meine Knie berührten. Damit aber mein Bekannter die Absicht nicht bemerke, veränderte ich meine Haltung nur ganz allmählich, suchte seine Aufmerksamkeit von mir abzulenken, drehte ihn sogar einmal zum Flusse hin und zeigte ihm mit ausgestreckter Hand die Bäume der Schützeninsel und wie die Brückenlampen im Flusse sich spiegelten.

Aber mit plötzlicher Wendung sah er mich an – ich war noch nicht ganz fertig – und sagte: ‚Ja was ist denn das? Sie sind ja ganz krumm! Was treiben Sie da?‘

‚Ganz richtig‘ sagte ich, den Kopf an seiner Hosennaht, weshalb ich auch nicht ordentlich aufschauen konnte ‚Sie scharfes Auge!‘

‚Also hopla! Stehen Sie doch auf! Solche Dummheiten!‘

‚Nein‘ sagte ich und schaute auf die nahe Erde ‚ich bleibe, wie ich bin‘

„Das muss ich aber sagen, ärgern können Sie einen. Dieser unnütze Aufenthalt!
Also machen Sie endlich Schluss!“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 29)

Wie wir auch aus dem früheren Benehmen des Bekannten entnehmen vermochten, deutet der Junggeselle seine jetzige Reaktion als ein Versuch, ihn wegzuschicken:

„Wie Sie schreien! In der ruhigen Nacht“ sagte ich.

„Übrigens, ganz nach Ihrem Belieben“ fügte er noch hinzu und nach einem Weilchen „Es ist dreiviertel auf eins.“ [...]

Schon stand ich wie an den Haaren in die Höhe gerissen. Ein Weilchen lang hielt ich den Mund offen, damit mich die Aufregung durch den Mund verlasse. Ich verstand ihn, er schickte mich fort. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 31)

Den Höhepunkt in der Tendenz des Junggesellen, die Realität zu verwandeln markiert seine Deutung einer Geste seines Begleiters:

Er hob den rechten Arm zuckte mit der Hand und horchte auf den Kastagnettenklang des Manchettenkettchens.

Jetzt kam offenbar der Mord. Ich werde bei ihm bleiben und er wird das Messer, dessen Griff er in der Tasche schon hält, an seinem Rock in die Höhe führen und dann gegen mich. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 31)

Ein weiteres Charakteristikum der Vorstellungen des Junggesellen ist, dass sie sehr detailliert sind: „Es ist unwahrscheinlich, dass er sich wundern wird, wie einfach die Sache ist, aber vielleicht doch, wer kann das wissen. Ich werde nicht schreien, ich werde ihn nur anschauen, solange die Augen es aushalten.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 31)

Die Entwicklung dieser Vorstellung bleibt allerdings nicht, wie die der vorherigen, von der Realität unbeeinflusst. Ohne dass der Junggeselle gezielt nach Indizien für den Wahrheitsgehalt seiner Annahme in der Außenwelt sucht, scheint sie die Realität von allein zu liefern. Es sind allerdings nicht die Erscheinungen der Realität selbst, sondern deren subjektive Deutung durch den Junggesellen, die ihnen die Eigenschaften von Bestätigungszeichen zuschreiben:

Vor einem entfernten Kaffeehaus mit schwarzen Scheiben liess sich ein Polizeimann wie ein Eisläufer über das Pflaster gleiten. Sein Säbel behinderte ihn, er nahm ihn in die Hand, fuhr jetzt eine lange Strecke hin und beim Abschluss drehte er sich fast in einem Bogen. Endlich juchzte er noch schwach und, Melodien im Kopfe, fieng er wieder zu schleifen an.

Erst dieser Polizeimann, der 200 Schritte von einem baldigen Mord nur sich selbst sah und hörte, machte mir eine Art von Angst. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 33)

Die Vorstellung des Junggesellen kulminiert in der Feststellung, dass seine letzte Stunde gekommen ist. Die Antizipation einer möglichen Handlung und die Emotion, die damit verbunden ist, sind zwei Gemütsregungen, die das Gegenteil von einem vernünftigen Gedanken sind. Er schweift sogar ab in philosophische Überlegungen über sie:

Ich stellte fest, dass es mit mir auf jeden Fall zuende war, ob ich mich erstechen liess oder weglief. War es aber dann nicht besser wegzulaufen und mich damit der umständlichen, also schmerzlicheren Todesart auszusetzen. Die Gründe für die Vorzüge dieser Todesart hatte ich nicht gleich bei der Hand, aber ich durfte den

letzten Augenblick, der mir blieb, nicht mit dem Suchen von Gründen verbringen. Dazu war später Zeit, wenn ich nur den Entschluss hatte, und den Entschluss hatte ich. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 33)

Seine Schwärmereien mündeten in den Entschluss, dass er weglaufen muß. In der Dunkelheit einer Seitenstrasse stolpert er über eine Stufe, die er nicht erwartet hat, und fällt. Als er aufzustehen versucht, fällt er wieder. Er verspürt einen Schmerz im Knie, freute sich aber, dass er von den Leuten der Weinstube gegenüber unbemerkt blieb und dass er hier bis zur Dämmerung liegen bleiben konnte.

Nach einer Weile kommt sein Begleiter zu ihm. Der Junggeselle merkt nicht, dass er überrascht war, als er sich über ihn bückte – „er senkte fast nur den Hals ganz wie eine Hyäne“, und streichelte den Hingefallenen „mit weicher Hand“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 35). Die Geste des Bekannten sowie auch seine fürsorglichen Fragen unterstreichen wie groß die Kluft zwischen der Realität und deren Auslegung durch den Junggesellen ist:

Er fuhr an meinen Wangenknochen auf und nieder und legte dann die Handfläche an meine Stirn: „Sie haben sich wehgetan, nicht wahr? Nun es ist Glatteis und man muss vorsichtig sein – haben Sie mir das nicht selbst gesagt? Der Kopf schmerzt Sie? Nein? Ach das Knie. So. Das ist eine böse Sache.“ [...] Und da ich wieder jene Angst bekam, drückte ich beide Hände gegen seine Schienbeine, um ihn so wegzuschieben. „Geh doch, geh doch“ sagte ich dabei.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 35)

Der Sturz des Junggesellen markiert einen Schnitt in der Handlung. Er teilt den Text in zwei große Teile. Im ersten Teil wurden die Tendenzen angelegt, die im zweiten

Teil ihre völlige Entfaltung finden werden. Diese sind: Dem Junggesellen genügen nicht die gewöhnliche Wahrnehmung der Dinge und eine Lebensweise, die der Realität angepasst ist, und deshalb sucht er sich, einen seinen Bedürfnissen angepassten Lebensraum durch die Vorstellungskraft in seinem Inneren zu schaffen. Seine Vorstellungskraft ist ein autonomer Bereich seines Geistes, der mit den anderen geistigen Vorgängen, die dem rationalen Bereich angehören, nicht zusammenhängt. Wie sich seine Vorstellungen entwickeln, kann mit der herkömmlichen Logik nicht erfasst werden. Sie bilden eine sequenz non-sequitur. Der Junggeselle nimmt die Begebenheiten der Realität als Ausgangspunkt für seine Vorstellungen und verwandelt sie durch seine subjektive Deutung zu nicht existierenden, aber möglichen Erscheinungen. Wie aus den Reaktionen seines Bekannten ersichtlich wurde, kann ein Außenstehender sie nicht erfassen. Das zeigt, dass sie unreal sind. Obwohl er Begebenheiten aus der Außenwelt als Grundlage für seine Vorstellungen nimmt, muss er sich von der Realität abschotten, um in seine Vorstellungswelt zu versinken.

Die Textstelle, die im folgenden behandelt wird, ist eine Überleitung zwischen dem ersten und dem zweiten großen Teil der Novelle. Es werden weitere Aspekte der Vorstellungen des Junggesellen auftreten. Die Erzählperspektive bleibt dieselbe sowohl in diesem überleitenden als auch im zweiten großen Teil.

KAPITEL 3. Das Hinübergehen von der realen in eine irrealen Welt

Der Junggeselle steht nach dem Hinfallen auf. Er selbst ist sich nicht sicher, ob er in der Realität aufgewacht ist, und sucht deshalb eine Bestätigung durch eine Erscheinung aus der Außenwelt: „Ich [...] musste das Standbild Karl des Vierten streng ansehen, um meines Standpunktes sicher zu sein.“ Der darauffolgende Satz weist darauf hin, dass das Aufschlagen des Kopfes auf dem Pflaster bei ihm Halluzinationen ausgelöst hat. Er versucht sein Aufwachen in der Realität nicht nur in Relation zu einem Ding aus der Realität, sondern noch zusätzlich dazu durch einen Einfall zu bestätigen: „Aber nicht einmal das hätte mir geholfen, wäre mir nicht eingefallen, das ich von einem Mädchen mit schwarzem Samtband um den Hals geliebt würde, zwar nicht hitzig aber treu.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 37) Das Mädchen mit dem schwarzen Samtband um den Hals scheint das Stubenmädchen zu sein, das den Junggesellen und seinen Begleiter beim Abschied von der Abendgesellschaft bis zum Ausgang begleitet hat und die der Junggeselle weggeschickt hat. Die Realität wird wieder zu etwas nicht Existierendem verwandelt – das Stubenmädchen hat damals ihre Zuneigung dem Bekannten und nicht dem Junggesellen gezeigt.

Diese Tendenz der Verwandlung der Realität wird weitergeführt. In der Realität hat der Junggeselle unter der Lieblosigkeit der Welt ihm gegenüber gelitten. In seiner Phantasie ändert sich das. Er sieht sie plötzlich mit Liebe ihm gegenüber erfüllt:

Und lieb war es da vom Mond, dass er auch mich beschien und ich wollte aus Bescheidenheit mich unter die Wölbung des Brückenturmes stellen, als ich einsah,

dass es bloß natürlich sei, dass der Mond alles bescheine.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 37)

Plötzlich genießt er die Welt, anstatt dass er pragmatisch über sie denkt: „Daher breitete ich mit Freude meine Arme aus, um den Mond ganz zu genießen.“ Er stellt sich vor, in der Luft zu schwimmen: „Und es wurde mir leicht, als ich Schwimmbewegungen mit den lässigen Armen machend ohne Schmerz und Mühe vorwärtskam.“ Er wundert sich darüber und bereut es, dass er es früher nie versucht hat. In seiner Vorstellung vermischen sich Realität und Irreales. Das Irreale erscheint als die Realität. In seiner Vorstellung sind die Gesetze der Natur aufgehoben – der Junggeselle kann fliegen. Das Unmögliche ist möglich: „Mein Kopf lag in der kühlen Luft und gerade mein rechtes Knie flog am besten, ich lobte es durch Beklopfen.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 37) Ausdrücklich wird erneut darauf verwiesen, dass das Denken nicht zum Bereich der Vorstellungen gehört, ja als könnte Denken sogar den Vorgang des Sich-Vorstellens aufhalten:

Und ich erinnerte mich, dass ich einmal einen Bekannten, der wahrscheinlich noch immer unter mir gieng, nicht recht hatte leiden können, und an der ganzen Sache freute mich nur, dass mein Gedächtnis so gut war, dass es selbst solche Dinge bewahrte. Doch ich durfte nicht viel denken, denn ich musste weiterschwimmen, wollte ich nicht zu sehr untertauchen. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 37)

Das vernünftige Denken erscheint hier als der Gegenpol zu dem Vorgang des Sich-Vorstellens.

Etwas, was in der Natur nicht existiert, erscheint durch das Sich-Vorstellen als selbstverständlich:

Aber damit man mir später nicht sagen dürfte, über dem Pflaster könne jeder schwimmen und es sei nicht des Erzählens wert, erhob ich mich durch ein Tempo über das Geländer und umkreiste schwimmend jede Heiligenstatue, der ich begegnete. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 39)

Wie im ersten Teil der Novelle bringt die sinnliche Wahrnehmung der Realität den Vorgang des Sich-Vorstellens zu Ende. An dieser Stelle kommt noch dazu, dass zurück in der Realität die Vorstellungen vergessen werden. Also die Realität könnte als eine verwandelte Realität im Geist existieren, diese Verwandlung wird aber vergessen, sobald die Welt wieder sinnlich wahrnehmbar ist. „Bei der fünften – gerade hielt ich mich mit unmerklichen Schlägen über dem Trottoir – fasste mein Bekannter meine Hand. Da stand ich wieder auf dem Pflaster und fühlte einen Schmerz im Knie.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 39)

Bevor er vollkommen in seine Vorstellungswelt eintaucht, gibt es eine kurze Zeitspanne, in der er zwischen ihr und der Realität schwankt. In den Momenten, in denen er sich mit seinem Begleiter unterhält, nimmt er die Außenwelt sinnlich wahr. In den Pausen dazwischen kommen wieder die Einfälle, die ihn noch vor dem Hinfallen beschäftigt haben, dass der Bekannte ihn nicht braucht, dass er ihn töten möchte und dass das Ende seines Lebens gekommen ist. Der Vorgang des Sich-Vorstellens lenkt sein Benehmen. Seine Handlungen erscheinen dementsprechend unlogisch:

Und nun schrie ich: „Los mit den Geschichten! Ich will nichts mehr in Brocken hören. Erzählen Sie mir alles, von Anfang bis zu Ende. Weniger höre ich nicht an,

das sage ich Ihnen. Aber auf das Ganze brenne ich.' (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 41)

Unerwartet ist die Forderung des Junggesellen auch deswegen, weil er sich früher für die Geschichte des Bekannten überhaupt nicht interessiert hat. Das Schwingen in der Welt der Vorstellungen scheint seine Einstellung zur Welt geändert zu haben. Er sucht jetzt nach einem Anschluss zur Realität.

Im Kontext des Gesprächs erscheinen die letzten Worte des Junggesellen und die Art und Weise, wie er sie ausspricht, als das Gegenteil von dem Wohlwollen, das er demonstrieren will. Die Szene scheint beinahe eine Drohung zu beinhalten, anstatt die Atmosphäre von Vertrautheit zu vermitteln: „Und ziemlich leise, nah an seinem Ohr, sagte ich: ‚Und fürchten müssen Sie sich vor mir nicht, das ist wirklich überflüssig.‘ Ich hörte ihn noch lachen.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 43)

Hier wird das Thema der Furcht wieder aufgegriffen. Sie erscheint hier wieder wie ein Teil der Vorstellung des Junggesellen. Jetzt aber erscheint sie als eine vermutete Emotion des Junggesellen.

Dem Lachen des Bekannten kommt eine andere Bedeutung zu, als die gewöhnliche. Es klingt wie eine Vorausahnung von der Grausamkeit, die sich in den darauffolgenden Vorstellungen des Junggesellen entwickeln wird.

KAPITEL 4. Die völlige Loslösung der Vorstellungen von der Realität

An dieser Stelle beginnt der zweite große Teil des Textes. Während im ersten Teil der Vorgang des Sich-Vorstellens in gewissen Abständen durch Geschehnisse aus der Außenwelt unterbrochen wurde und der Junggeselle sich für eine gewisse Zeitspanne in der Realität aufgehalten hat, ist in diesem Teil die Welt seiner Vorstellungen von der Realität vollkommen losgelöst. Alle Tendenzen, die im ersten Teil angelegt waren, werden hier wieder aufgenommen und weitergeführt. Allerdings erkennt man, dass eine einzige den ganzen Text des zweiten Teils dominiert – die Schilderung wunderbarer Ereignisse als mögliche. Es wird die Frage, ob überhaupt und in welchem Maße man zur Erkenntnis gelangen kann, aufgeworfen. So wie der Schöpfer-Gott die Welt geschaffen hat, schafft der Junggeselle durch seine Vorstellungskraft eine irreale Landschaft, die seinen Bedürfnissen angepasst ist, und über die er gebietet. Die Angleichung des Jungesellen an den Schöpfer-Gott verweist auf die Definition des Dichters, die Lenz in seiner poetologischen Schrift *Anmerkungen übers Theater* aufstellt. Der Dichter tritt wie ein alter deus auf:

Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden. (12)

Dem Jungesellen bleibt allerdings seine Menschennatur bewußt und er bekommt Angst davor, was er gewagt hat. Darauffolgend versucht er, die zerstörte Ordnung wiederherzustellen, indem er nach Vergebung dafür sucht, dass er die Beziehung Vater-

Sohn zwischen sich und dem Schöpfer-Gott gebrochen hat. Seine imaginäre Rückkehr „in die Dörfer [s]einer Heimat“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 53) ist eine Anspielung auf das Gleichnis vom Verlorenen Sohn. Er bekennt seine Schuld, dass er gegen das erste Gottesgebot, nämlich dass er keine anderen Götter außer dem Einen und Wahren Gott haben darf, verstoßen hat. Der gescheiterte Versuch des Junggesellen wie ein alter deus aufzutreten lässt sich als ein Hinweis deuten, dass Kafka das realistische Schaffensprinzip eines literarischen Werks, das Lenz postuliert, ablehnt:

Den Gegenstand zurückspiegeln, das ist der Knoten, die nota diacritica des *poetischen* Genies [...]. Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln [...]. (13)

Im darauffolgenden und für den Text letzten Abschnitt wird die vollkommene Loslösung von der rationalistischen Tradition in der Literatur dargestellt. Wiederholt wird auf Ablehnung der Prinzipien, die von Aristoteles bis Gottsched die europäische Literatur geprägt haben, verwiesen. In Form eines Dialogs mit einem Beter aus „der Stadt im Süden“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 77) werden diese Regeln zunächst hinterfragt und dann verworfen. Am Ende entpuppt sich die Figur des Beters als ein weiteres Aspekt der Persönlichkeit des Junggeselle. Somit scheint die gewählte Form des Gesprächs die Funktion zu haben, die Wichtigkeit des Hinterfragens an sich zu betonen. Es ermöglicht, das Überlieferte, was als selbstverständlich erscheint, zu reflektieren. Die Konventionen werden hinterfragt, verworfen und es wird was Neues geschaffen. Das

Entscheidend ist der Versuch, durch Hinterfragen eine andere, neue Perspektive zu gewinnen.

Im Folgenden wird erläutert werden, wie die Bilder in der Erzählung zu dieser These hinführen. Dieser zweite Teil wird von Kafka in vier Abschnitte unterteilt. Jedem Abschnitt wird ein Unterkapitel gewidmet.

4.1. Entfaltung der Grausamkeit in der Welt der Vorstellungen

Der zweite Teil beginnt mit einer Szene, die in der Realität unmöglich wäre. So wird markiert, dass sich das Nachfolgende in der Vorstellungswelt des Junggesellen abspielt:

Schon sprang ich – im Schwung, als sei es nicht das erste Mal – meinem Bekannten auf die Schultern und brachte ihn dadurch, dass ich meine Fäuste in seinen Rücken stiess, in einen leichten Trab. Als er aber noch ein wenig widerwillig stampfte und manchmal sogar stehen blieb, hackte ich mehrmals mit meinen Stiefeln in seinen Bauch, um ihn munterer zu machen. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 45)

Ähnlich wie bei der imaginären Beschreibung des Junggesellen durch die Augen seines Bekannten im ersten Teil der sogenannten Novelle sticht auch an dieser Stelle das Übertriebene und Unharmonische im Sinne von Geraten aus einer Ordnung hervor. In diesem Licht erscheint diese Stelle als eine Ablehnung der Forderung, die Aristoteles in seiner *Poetik* stellt, dass im literarischen Werk das Schöne erscheinen soll:

Ferner ist das Schöne bei jedem Lebewesen und bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist, nicht nur dadurch bedingt, daß die Teile in

bestimmter Weise angeordnet sind; es muß vielmehr auch eine bestimmte Größe haben. Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung. (25)

Diese Vorstellung unterscheidet sich von den Vorstellungen im ersten Teil des Textes davon, dass sie keine Verwandlung der Realität darstellt, sondern die Schaffung einer vollkommen neuen Realität ist. Sie ähnelt dagegen dem Einfall, den der Junggeselle nach seinem Hinfallen gehabt hat, dass er um die Statuen der Karlsbrücke fliegt. In den beiden Vorstellungen wird das Unmögliche möglich. Allerdings zeichnet sich die jetzige Vorstellung nicht durch Liebe, sondern durch Grausamkeit aus.

Es wird weiterhin angedeutet, dass der Junggeselle die ihn umgebende Landschaft schöpfen wird und zwar nach seinem Belieben:

Es gelang und wir kamen schnell genug in das Innere einer grossen, aber noch unfertigen Gegend. Die Landstrasse, auf der ich ritt, war steinig und stieg bedeutend, aber gerade das gefiel mir und ich liess sie noch steiniger und steiler werden. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 45)

Die Intensität der Grausamkeit steigert sich:

Sobald mein Bekannter stolperte, riss ich ihn an seinem Kragen in die Höhe und sobald er seufzte, boxte ich ihn in den Kopf. Dabei fühlte ich, wie gesund mir der Ausritt in dieser guten Luft war und um ihn noch wilder zu machen, liess ich einen starken Gegenwind in langen Stössen in uns blasen. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 45)

Der Junggeselle schreibt sich also zwei Eigenschaften zu, die dem Schöpfer-Gott immanent sind – dass er über den Menschen verfügt und dass er die ihm umliegende Welter schafft. Die Grausamkeit, die er auf seinen Bekannten anwendet, widerspricht der

göttliche Natur, die mit Liebe erfüllt ist und verstößt gegen ein weiteres Gottesgebot, nämlich, dass man seinen Nächsten lieben soll. Somit erscheint der Junggeselle als eine Mischung aus Schöpfer-Gott und Mensch. Die menschliche Natur erkennt man im Hass und der Grausamkeit gegenüber dem Bekannten.

Ein weiterer Hinweis, dass er seine Menschennatur beibehält, ist seine Suche nach Gesellschaft. Hier erscheinen Einfälle von der Zeit vor seinem Hinfallen in einer veränderten Form. Dadurch wird eine Brücke zu der Textstelle des ersten Teils des Textes gebaut, in der er seinen Bekannten dazu fähig sah, ihm Wert vor den Menschen zu geben und ihm dadurch eine Stellung in der Gesellschaft zu sichern. Das Leiden darunter, dass er keinen Anschluss an die Menschen finden konnte, kommt hier in dem Wunsch, dass sich jemand zu ihm gesellen sollte als ein fernes Echo wieder:

‘Ich weiß nicht‘ rief ich ohne Klang, ich weiß ja nicht. Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand. Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen, lauter niemand. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 47)

Daran, dass wir uns im Bereich des Imaginären befinden, erinnert die eigenartige Verbindung, nach der sich die Einfälle des Junggesellen aneinanderreihen. Mit der traditionellen Logik kann kein Zusammenhang zwischen ihnen hergestellt werden:

Aber so ist es doch nicht. Nur dass mir niemand hilft, sonst wäre lauter niemand hübsch, ich würde ganz gerne, einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter niemand machen. Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst? (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 47)

Im Text scheint ihre Anordnung ein Ausdruck der Tendenz des Junggesellen zu sein, Dinge, die gewöhnlich nicht in Zusammenhang miteinander gebracht werden, doch einander zuzuordnen und so seine subjektive Einsichten über deren verborgene Bedeutung zu vermitteln. Der merkwürdige Zusammenhang zwischen den beiden Aussagen, dass wenn ihm jemand helfe niemand „hübsch“ sein werde, ist nach den Kriterien der herkömmlichen Logik absurd. Selbst im Text bleibt der Zusammenhang dieser beiden Einfälle verborgen, weil an dieser Stelle weitere Hinweise zu deren Deutung fehlen. Wie aus der bisherigen Textinterpretation ersichtlich wurde, trägt jedes kleine Detail zum Verständnis bei. Selbst wenn der Zusammenhang dieser beiden Aussagen nicht sofort erkennbar ist, muss es festgehalten werden, dass sie in Zusammenhang miteinander gebracht worden sind. Sobald man Indizien dafür findet, dass eine Stelle im weiteren Verlauf des Textes mit dieser korrespondiert, sollte man wiederholt versuchen, sie im neuen Kontext zu deuten. Nur so kann man die einzelnen Details, die im Text vorkommen, zu einem Gesamtbild zusammenfügen.

Die Menschen, von denen er sich isoliert sieht, stellt er sich als eine große Masse vor: „Wie sich diese Niemand aneinander drängen, diese vielen quergestreckten oder eingehängten Arme, diese vielen Füße durch winzige Schritte getrennt!“ Wenn wir erneut an seinen Einfall zurückdenken, dass sein Bekannter ihm Wert vor den Menschen geben sollte, um ihm dadurch eine Stellung in der Gesellschaft zu sichern, kann die Masse von Menschen, die ihm jetzt als eine „Gesellschaft von lauter niemand erscheint, als ein Bild für diese Gesellschaft gedeutet werden. Diese Deutung bekräftigt das nächste Detail in ihrer Beschreibung: „Versteht sich, dass alle im Frack sind.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 47) Der Umfang der Menschenmasse, von der der

Junggeselle sich als abgesondert sieht, und deren detaillierte Beschreibung ist ein bildlicher Ausdruck dafür, wie sehr er unter dem Allein-Sein leidet. Das steht allerdings im Gegensatz zu dem Menschenhass, der sich in der Grausamkeit des Junggesellen äußert. Wie bei der Deutung der Rahmenhandlung und an mehreren Stellen im ersten Teil des Textes festgehalten wurde, zeichnet sie sich dadurch aus, dass in ihr Gegensätze überwunden werden und als sich gegenseitig ergänzend erscheinen. Als ein Gegensatz kann auch aufgefasst werden, dass er sich während eines Gemeinsam-Seins - des Spaziergangs mit dem Bekannten im ersten Teil der Novelle - allein fühlt. Dieser Gegensatz erscheint allerdings im Text möglich. Auf die konkrete Textstelle übertragen, lässt diese Besonderheit des Textes das Leiden unter dem Alleinsein und der Menschenhass als die zwei Seiten eines gemeinsamen Ganzen erscheinen. Obwohl der Junggeselle unter dem Allein-Sein leidet, hindert ihn sein Hass daran, Anschluss zu seinen Mitmenschen zu finden.

Im Vorgang des Sich-Vorstellens kann er die höchste Stufe der Grausamkeit erleben – einen Menschen sterben zu lassen. Daran wird nochmal gezeigt, dass alles unreal ist. Der Auftritt des Junggesellen in der Realität schließt die Möglichkeit aus, dass er einen Mord begehen wird. Vielmehr hat er selbst befürchtet, ermordet zu werden. Die jetzige Vorstellung erscheint als umgedrehtes Spiegelbild der vorhergehenden Einbildung. Es wird gleichzeitig ein Bogen zu der Stelle im Übergang zum zweiten Teil der sogenannten Novelle, als das Thema der Furcht wiederaufgenommen und variiert wurde und somit auch zu der Stelle im ersten Teil der Novelle, an der der Junggeselle einen vermeintlichen Mord befürchtet hat, gespannt. In diesem Licht kann die jetzige Stelle als die Darstellung des Wunderbaren, das das Gegenteil von dem Möglichen ist,

gelesen werden. Was er in der Realität nicht tun würde, tut er jetzt in seinen Vorstellungen.

Er verstoßt gegen ein weiteres Gottesgebot, nämlich, dass man nicht töten sollte. Diese allerhöchste Sünde lässt sich als das letzte Glied in einer Kette von Vergehen gegen die Gottesgebote deuten – die erste war der Verstoß gegen das erste Gottesgebot, dass der Mensch keine anderen Götter haben sollte als den Wahren Gott, die zweite der Menschenhass und die dritte und die höchste der Mord:

Da fiel mein Bekannter und als ich ihn untersuchte, fand ich, dass er am Knie schwer verwundet war. Da er mir nicht mehr nützlich sein konnte, liess ich ihn nicht ungerne auf den Steinen und pfiß nur einige Geier aus der Höhe herab, die sich gehorsam mit ernstem Schnabel auf ihn setzten, um ihn zu bewachen (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 47)

4. 2. Schaffung einer irrealen Landschaft

Nachdem die höchste Stufe der Grausamkeit erreicht wurde, wird der Menschenhass nicht mehr thematisiert. Es wird vielmehr geschildert, wie der Junggeselle, ähnlich wie der Schöpfer-Gott die Welt schuf, in seinen Vorstellungen eine irrealer Landschaft schafft. Anders aber als der Schöpfer, der die Welt für ein gemeinsames Wohl schuf und alle Dinge so miteinander verband, so dass sie für alle gut und nützlich sind, lässt der Junggeselle Dinge entstehen, nur weil das seinen eigenen Bedürfnissen entspricht. Scheinbar ist er allerdings dem Schöpfer Gott ähnlich. Ihm fehlt jedoch die Einsicht, die den Wahren Gott auszeichnet. Dazu kommt noch, dass ihn das Begehen der höchsten Sünden „unbesorgt“ lässt:

Unbesorgt ging ich weiter. Weil ich aber als Fussgänger die Anstrengung der bergigen Strasse fürchtete, liess ich den Weg immer flacher werden und sich in der Entfernung endlich zu einem Tale senken. Die Steine verschwanden nach meinem Willen und der Wind verlor sich. [...] Da ich Fichtenwälder liebe, ging ich durch solche Wälder und da ich gerne stumm zu den Sternen schaue, so giengen mir auf dem Himmel die Sterne langsam auf, wie es ihre Art ist. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 47, 49)

Demnächst schafft er eine idyllische Landschaft:

Ziemlich weit meiner Strasse gegenüber, wahrscheinlich auch noch durch einen Fluss von mir getrennt, liess ich einen mässig hohen Berg aufstehn, dessen Plateau mit Buschwerk bewachsen an den Himmel grenzte. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 49)

Diese Idylle erfüllt ihn mit Freude, die für ihn ungewöhnlich ist und die mit der Grausamkeit des vorherigen Abschnittes stark kontrastiert. Die Beschreibung, wie er auch das kleinste Detail von der Landschaft wahrnimmt – die kleinen Verzweigungen der höchsten Äste und ihre Bewegungen – deutet daraufhin, dass er den Anblick der Landschaft vollkommen genießt. Genießen ist eine Haltung, die er weder in der Realität, noch in seinen Vorstellungen bis zu diesem Zeitpunkt kannte. Er hat die Dinge von der Welt um sich herum entweder in einer Art und Weise wahrgenommen, die ihn von ihnen entfernte, oder mit Hass:

Noch die kleinen Verzweigungen der höchsten Äste und ihre Bewegungen konnte ich deutlich sehn. Dieser Anblick, wie gewöhnlich er auch sein mag, freute mich so, dass ich als ein kleiner Vogel auf den Ruten dieser fernen struppigen Sträucher

schaukelnd daran vergass, den Mond aufgeh[sic]n zu lassen, der schon hinter dem Berge lag, wahrscheinlich zürnend wegen der Verzögerung. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 49)

Wie in der Textstelle, als der Junggeselle sich vorstellte, was sein Bekannter seinem Fräulein Annerl über ihn erzählen würde, wird hier eine Verbindung zwischen dem Junggesellen und der Natur hergestellt. Der Unterschied zu der vorangegangenen Textstelle ist, dass damals eine Verbindung zwischen dem Junggesellen und der leblosen Natur, dem Himmel, und hier eine Verbindung zwischen ihm und der lebendigen Natur hergestellt wird. Er identifiziert sich hier mit einem kleinen Vogel. Das zeigt eine Denkweise, die alles miteinander verbindet – der Mensch, die leblose Natur und die lebendige Natur sind ein Ganzes.

Die Vorstellung des Junggesellen entwickelt sich noch weiter – sie macht sich selbständig von der Person, die sie schafft. Die imaginären Erscheinungen entwickeln einen eigenen Willen, ähnlich wie Menschen. Das bestätigt die Verbundenheit aller Elemente dieser Vorstellung miteinander: „Jetzt aber breitete sich der kühle Schein, der dem Mondaufgang vorhergeht, auf dem Berge aus und plötzlich hob der Mond selbst sich hinter einem der unruhigen Sträucher.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 49) Die Harmonie dieser imaginären Welt wird durch die Eigenständigkeit der einzelnen Erscheinungen zerstört. Das Gefühl einer zerstörten Ordnung, die von einem einzigen Willen eingerichtet und aufrechterhalten wurde, löst Schrecken aus:

Ich jedoch hatte indessen in einer anderen Richtung geschaut und als ich jetzt vor mich hin blickte und ihn mit einem Male sah, wie er schon fast mit seiner ganzen Rundung leuchtete, blieb ich mit trüben Augen stehn, denn meine abschüssige

Strasse schien gerade in diesen erschreckenden Mond zu führen. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 49)

Eine Anspielung darauf, dass die Erscheinungen der imaginären Welt Vorgänge im Inneren des Junggesellen darstellen sollten, ist die Übertragung des eigenen Gefühls der Müdigkeit auf die Elemente der herumliegenden Welt:

Dann aber, als der Weg mir unter den Füßen zu entgleiten drohte und alles müde wie ich zu entschwinden begann, beeilte ich mich den Abhang an der rechten Strassenseite mit allen Kräften zu erklettern, um noch rechtzeitig in die hohen verwirrten Fichtenwälder zu kommen, in dem ich die Nacht, die uns wahrscheinlich bevorstand, verschlafen wollte. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 51)

Er gebietet nicht mehr über die Erscheinungen der Welt, die er geschaffen hat. Vielmehr steuern sie seine Handlungen. Das ist eine Metapher dafür, wie sich die Schöpfungen eines Willens verselbständigen und sich gegen diesen Willen erheben können:

Die Eile war nötig. Die Sterne dunkelten schon unbewölkt und ich sah den Mond schwächlich im Himmel, wie in einem bewegten Gewässer, versinken. Der Berg gehörte schon der Finsternis, die Landstrasse endete zerbröckelnd dort, wo ich zum Abhang mich gewendet hatte, und aus dem Innern des Waldes hörte ich das sich nähernde Krachen stürzender Bäume. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 51)

Allerdings bekommt er Angst vor dem, was er getan hat. Es wird auf die Endlichkeit des Menschen und jedes seiner Erzeugnisse angespielt:

Ich schlief und fuhr mit meinem ganzen Wesen in den ersten Traum hinein. Ich warf mich in ihm so in Angst und Schmerz herum, dass er es nicht ertrug, mich aber auch nicht wecken durfte, denn ich schlief doch nur, weil die Welt um mich zuende war. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 51, 53)

Er flieht vor der Angst und vor dem Schmerz: „Und so lief ich durch den in seiner Tiefe gerissenen Traum und kehrte wie gerettet – dem Schlaf und dem Traum entflohn – in die Dörfer meiner Heimat zurück.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 53) Das kann als eine Anspielung auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn gedeutet werden. Wie der verlorene Sohn eine zerstörte Ordnung wiederherzustellen sucht, indem er seine Schuld bekennt und nach Vergebung sucht, so sucht der Junggeselle nach der Geborgenheit, die das Wagnis, sich Gott anzugleichen, ausgelöscht hat.

4.3. Heimkehr: Anspielung an das Gleichnis vom Verlorenen Sohn

Von dem Gleichnis vom Verlorenen Sohn ist das Muster Erkennen der Schuld - Reue – Suche nach Vergebung genommen. Das letzte Glied dieser Kette – Wiederherstellung einer zerstörten Ordnung durch Vergebung fehlt. An dessen Stelle tritt die Abweisung. Der Ausgang des Abschnitts wird durch mehrere Bilder angedeutet. Am Ende wird klar, dass jedes von ihnen ein Detail in dem Aufbau der endgültigen Botschaft darstellt.

Die Dörfer seiner Heimat sind eine harmonische, friedliche Welt, die von Zufriedenheit erfüllt ist:

Ich hörte die Wagen an dem Gartengitter vorüberfahren, manchmal sah ich sie auch durch die schwach bewegten Lücken im Laub. Wie krachte in dem heißen

Sommer das Holz in ihren Speichen und Deichseln! Arbeiter kamen von den Feldern und lachten, dass es eine Schande war. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 69)

Der Junggeselle sucht nach einer verlorenen Geborgenheit: „Ich sass auf unserer kleinen Schaukel, ich ruhte mich gerade aus zwischen den Bäumen im Garten meiner Eltern.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 69)

Anstatt aber ein Teil der Dorfgemeinschaft zu werden, bleibt er wieder außerhalb, während das Leben um ihn herum läuft:

Vor dem Gitter hörte es nicht auf. Kinder im Laufschrift waren im Augenblick vorüber; Getreidewagen mit Männern und Frauen auf den Garben und rings herum verdunkelten die Blumenbeete; gegen Abend sah ich einen Herrn mit einem Stock langsam spazieren gehen und paar Mädchen, die Arm in Arm ihm entgegen kamen, traten grüssend ins seitliche Gras. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 69).

Das darauffolgende Bild des Fallens erscheint als eine Vorahnung, dass er die gesuchte Vergebung nicht bekommen und dass er zurückgewiesen wird:

Dann flogen Vögel wie sprühend auf, ich folgte ihnen mit den Blicken, sah, wie sie in einem Athemzug stiegen, bis ich nicht mehr glaubte, dass sie stiegen, sondern dass ich falle und fest mich an den Seilen haltend aus Schwäche ein wenig zu schaukeln anfieng. Bald schaukelte ich stärker, als die Luft schon kühler wehte und statt der fliegenden Vögel zitternde Sterne erschienen. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 71)

Und es kommt gleich die Erklärung dafür, warum er die gesuchte Vergebung nicht bekommen wird – weil er zwar Angst vor seinen Sünden bekommen hat, sie aber nicht bereut. Er behält den Hass, der ihn dazu geführt hat, sich von den Menschen abzusondern und Grausamkeit bis zu ihrer höchsten Stufe zu treiben:

Beim Kerzenlicht bekam ich mein Nachtmahl. Oft hatte ich beide Arme auf der Holzplatte und schon müde biss ich in mein Butterbrot. Die stark durchbrochenen Vorhänge bauschten sich im warmen Wind und manchmal hielt sie einer, der draussen vorüberging mit seinen Händen fest, wenn er mich besser sehen und mit mir reden wollte. Meistens verlöschte die Kerze bald und in dem dunklen Kerzenrauch trieben sich noch eine Zeit lang die versammelten Mücken umher. Fragte mich einer vom Fenster aus, so sah ich ihn an, als schauete ich ins Gebirge oder in die blosse Luft und auch ihm war an einer Antwort nicht viel gelegen.
(Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 71)

Scheinbar besteht für ihn die Möglichkeit, wieder in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. Das wird durch das Bild seiner Gesellen vermittelt, die ihn von seinem Haus holen kommen. Dass das allerdings nur ein vergblicher Versuch bleiben wird, deutet der Kommentar einer seiner Kameraden über sein Seufzen an. Er kommt in der Form einer Frage, ist aber tatsächlich eine Bezeichnung der inneren Vorgänge des Junggesellen. „Nein, warum seufzt Du so? Was ist denn geschehn? Ist es ein besonderes, nie gut zu machendes Unglück? Werden wir uns nie davon erholen können? Ist wirklich alles verloren?‘ Nichts war verloren.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 71)

Was in ihm abgelaufen ist, ist ein „besonderes, nie gut zu machendes Unglück“. Er wird sich „nie davon erholen können“. Es ist „wirklich alles verloren“ (Kafka,

Beschreibung eines Kampfes 71). Das ist eine weitere Vorwegnahme der zukünftigen Geschehnisse, dass der Junggeselle keine Vergebung bekommen wird und in die Gesellschaft, von der er sich abgesondert hat, nicht wieder aufgenommen wird. Er glaubt allerdings immer noch daran, dass nichts verloren ist.

Es wird darauf hingewiesen, dass sich der Junggeselle von den anderen immer freiwillig abgesondert hat: „‘Gottseidank, da seid ihr endlich! – Du kommst halt immer zu spät! – Wieso denn ich? – Gerade Du, bleib zuhause, wenn Du nicht mitwillst. – Keine Gnaden! – Was, keine Gnaden? Wie redest Du?’“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 71)

Anstatt dass er einsieht, dass sein Menschenhass ihn in sein Unglück gestürzt hat und dass er darauf verzichten soll, treibt er ihn weiter. Das vermittelt das Bild von dem Spaziergang, den er als einen Marsch von einer Kriegstruppe wahrnimmt:

Wir durchstießen den Abend mit dem Kopf. Es gab keine Tages- und keine Nachtzeit. Bald rieben sich unsere Westenknöpfe aneinander wie Zähne, bald liefen wir in gleichbleibender Entfernung Feuer im Mund wie Tiere in den Tropen. Wie Kurassiere in alten Kriegen stampfend und hoch in der Luft trieben wir einander die kurze Gasse hinunter und mit diesem Anlauf in den Beinen die Landstrasse weiter hinauf. Einzelne traten in den Strassengraben, kaum verschwanden sie vor der dunklen Böschung, standen sie schon wie fremde Leute oben auf dem Feldweg und schauten herab. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 71, 73)

„Wir durchstießen den Abend mit dem Kopf“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 73) ist ein Hinweis darauf, dass hier das Phänomen der Verdinglichung wieder auftritt. Die

Nacht wird hier zu einem Ding gemacht. Es wird weiter ausgeführt, wie sich das Gefühl der Zugehörigkeit auflöst. Der Grund ist das mangelnde Vertrauen zueinander. Die Spaltung steigert sich zu einer Aggression:

‘Kommt doch herunter! – Kommt zuerst herauf! – Damit ihr uns herunterwerfet, fällt uns nicht ein, so gescheit sind wir noch. – So feig seid Ihr, wollt Ihr sagen. Kommt nur, kommt! – Wirklich ihr? Gerade Ihr werdet uns hinunterwerfen? Wie müsstet Ihr aussehen?’ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 73)

Das Bild der Niederlage markiert die totale Abweisung, die der Junggeselle erleben wird – er wird keine Vergebung für seine Sünden finden. Er hat sich in seinem Inneren mit der Welt nicht versöhnt, sondern empfindet vielmehr immer noch Hass. Die Bezeichnung „fallend und freiwillig“, die zu beschreiben sucht, wie sich die Gruppe des Junggesellen „in das Gras des Strassengrabens“ legt, bezeichnet, dass er den Grund für die Abweisung einsieht und ihn akzeptiert: „Wir machten den Angriff, wurden vor die Brust gestossen und legten uns in das Gras des Strassengrabens, fallend und freiwillig.“ Es wird angedeutet, dass die Aggression das Menschliche in dem Menschen stilllegt, wie es hier durch die Unmöglichkeit suggeriert wird, normale menschliche Empfindungen wie Wärme und Kälte zu empfinden: „Alles war gleichmäßig erwärmt, wir spürten nicht Wärme, nicht Kälte im Gras, nur müde wurde man.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 73)

Je mehr der Junggeselle versucht, aus diesem Zustand herauszukommen, desto mehr versinkt er in seine Schuld:

Wenn man sich auf die rechte Seite drehte, die Hand unters Ohr gab, da wollte man gerne einschlafen. Zwar wollte man sich noch einmal aufraffen mit

erhobenem Kinn, dafür aber in einen tieferen Graben fallen. Dann wollte man den Arm quer vorgehalten, die Beine schiefgeweht sich gegen die Luft werfen und wieder bestimmt in einen noch tieferen Graben fallen. Und damit wollte man gar nicht aufhören. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 73)

Der Tod erscheint wie eine Erlösung aus dem Leiden der Welt, allerdings ist er noch fern. Das Ende der Existenz auf der Erde erinnert daran, dass danach was anderes kommt - die Ewigkeit. Bis zu diesem Moment bleibt man im Leiden seiner menschlichen Natur behaftet: „Wie man sich im letzten Graben richtig zum Schlafen aufs äusserste strecken würde, besonders in den Knien, daran dachte man noch kaum und lag zum Weinen aufgelegt wie krank auf dem Rücken.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 73)

Den Bildern von Aggression und Zerstörung einer harmonischen Ordnung folgen solchen von Frieden und Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes:

Wir liefen enger beisammen, manche reichten einander die Hände, den Kopf konnte man nicht genug hoch haben, weil es abwärts gieng. Einer schrie einen indianischen Kriegsruf heraus, wir bekamen in die Beine einen Galopp wie niemals, bei den Sprüngen hob uns in den Hüften der Wind. Nichts hätte uns aufhalten können; wir waren so im Laufe, dass wir selbst beim Überholen die Arme verschränken und ruhig uns umsehn konnten. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 75)

Eine Brücke, die man erreicht hat, markiert einen Übergang. Das Wasser symbolisiert das ewige Fließen des Lebens:

Auf der Wildbachbrücke blieben wir stehn; die weiter gelaufen waren, kehrten zurück. Das Wasser unten schlug an Steine und Wurzeln, als wäre es nicht schon

spät abend. Es gab keinen Grund dafür, warum nicht einer auf das Geländer der Brücke sprang. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 75)

Diese Stelle verdeutlicht, dass der Junggeselle keine Vergebung bekommen hat – er übergeht die Schwelle von dem Bekannten ins Unbekannte. Die Konsequenz davon wird durch das Bild des vorbeifahrenden Zuges angedeutet – der Junggeselle muss die vertraute Umgebung verlassen und seine Reise fortsetzen. Die Ferne meldet sich als Bild von einer Reise, die mit Weggehen verbunden ist:

Hinter Gebüsch in der Ferne fuhr ein Eisenbahnzug heraus, alle Coupées waren beleuchtet, die Glasfenster sicher herabgelassen. Einer von uns begann einen Gassenhauer zu singen, aber wir alle wollten singen. Wir sangen viel rascher als der Zug fuhr, wir schaukelten die Arme, weil die Stimme nicht genügte, wir kamen mit unseren Stimmen in ein Gedränge, in dem uns wohl war. Wenn man seine Stimme unter andere mischt, ist man wie mit einem Angelhaken gefangen. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 75)

Das Bekannte, die Geborgenheit, die Ordnung wird zurückgelassen, der Junggeselle wendet sich dem Unergründeten zu: „So sangen wir den Wald im Rücken den fernen Reisenden in die Ohren. Die Erwachsenen wachten noch im Dorfe, die Mütter richteten die Betten für die Nacht.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 75)

Jetzt ist der Moment für ihn gekommen, wegzugehen. Die Bilder des Abschieds machen deutlich, dass er keine Vergebung bekommen hat: „Es war schon Zeit. Ich küsste den, der bei mir stand, reichte den drei nächsten nur so die Hände, begann den Weg zurückzulaufen, keiner rief mich.“ Das soll allerdings geheim bleiben: „Bei der ersten

Kreuzung, wo sie mich nicht mehr sehen konnten, bog ich ein, lief auf Feldwegen wieder in den Wald und weiter.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 75, 77)

Der Versuch, eine zerstörte Ordnung wiederherzustellen, scheitert. Das treibt ihn an, wieder wegzugehen. Seine Richtung ist die Stadt im Süden:

Ich eilte durch die grossen Wälder einmal das Licht der Sonne, einmal das des Mondes, einmal auf dem Rücken, einmal im Gesicht. Ich strebte zu der Stadt im Süden hin, von der es in unserem Dorfe hiess:

„Dort sind Leute! Denkt Euch, die schlafen nicht!“

„Und warum denn nicht?“

„Weil sie nicht müde werden.“

„Und warum denn nicht?“

„Weil sie Narren sind.“

„Werden denn Narren nicht müde?“

„Wie könnten Narren müde werden!“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*

77)

Im folgenden wird erläutert, was diese seltsame Beschreibung der „Stadt im Süden“ bedeutet und welche diese Narren sind. Die „Stadt im Süden“ erscheint als der Ort, an dem die Antworten auf seine Suche auf ihn warten.

4.4. Gespräch mit dem Beter in der „Stadt der Narren“: Das Streben nach Erkenntnis

Der vierte und der letzte Abschnitt verläuft als ein Gespräch zwischen einem Beter aus der „Stadt im Süden“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 77) und dem Junggesellen. Die Anfangsszene spielt sich in einer Kirche ab. Der Fokus liegt auf dem

Benehmen des Beters. Es ist genau das Gegenteil davon, wie von einem erwartet wird, sich in einer Kirche zu benehmen. Er fällt dem Junggesellen dadurch auf, dass er „sich mit seiner ganzen mageren Gestalt auf den Boden geworfen hatte“:

Von Zeit zu Zeit packte er mit der ganzen Kraft des Körpers seinen Schädel und schmetterte ihn seufzend in die Handflächen, die auf den Steinen auflagen. In der Kirche waren nur einige alte Weiber, die hie und da ihr eingewickelter Köpfchen mit seitlicher Neigung drehten, um nach dem Betenden hinzusehn. Diese Aufmerksamkeit schien ihn glücklich zu machen, denn vor jedem seiner frommen Ausbrüche liess er seine Augen umgehn, ob die zuschauenden Leute zahlreich wären. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 79)

Der Junggeselle wertet anfangs die Handlungen des Beters moralisch. Der Grund aber, warum er sich so benimmt, interessiert den Junggesellen eigentlich mehr : „Das nun fand ich ungebührlich und beschloss, ihn anzureden, wenn er aus der Kirche gieng und einfach auszufragen, warum er in dieser Weise bete. Denn seit meiner Ankunft in dieser Stadt gieng mir Klarheit über alles, [...].“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 79) Diese Verschiebung des Fokus‘ von einer moralischen Wertung hin zu einem Hinterfragen des Grundes weist daraufhin, dass der religiöse Kontext der Geschehnisse nur eine Verweisfunktion hat. Das Benehmen des Beters, das einer religiösen Umgebung nicht angemessen ist, müsste nicht in ihrer konkreten Bedeutung als Verstoß gegen die kirchliche Tradition verstanden werden, sondern in einem weiteren Sinne als Verstoß gegen eine Norm überhaupt gesehen werden. Das Bedürfnis des Junggesellen, diese Begebenheit zu ergründen, bringt dieses Bild mit dem Bild des Hinterfragens in Verbindung. Der Verlauf des Gesprächs zwischen den beiden wird klar machen, dass

nicht die Antwort auf die Frage des Junggesellen, sondern das Hinterfragen an sich bedeutend ist. Die einleitende Funktion dieser beiden Bilder verweist darauf, dass deren Inhalt den gesamten Abschnitt prägen wird. Das In-Frage-Stellen der Tradition, der Bruch damit und das Streben nach Erkenntnis erweisen sich somit als dessen thematische Schwerpunkte.

Der Junggeselle will vom Beter eine „Erklärung“ für dessen Benehmen bekommen. Bemerkenswert ist die Entschiedenheit, mit der er sich mit dem Beter ins Gespräch zu kommen bemüht: „Ich stellte mich auf dem Wege zwischen Becken und Thüre auf und wusste genau, dass ich ihn nicht ohne Erklärung durchlassen würde“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 79). Das Bild des weglaufenden Beters ist eine Vorausnahme davon, dass das Hinterfragen zu keinen eindeutigen Antworten führen wird und eine Erklärung im eigentlichen Sinne dem Junggesellen entgleiten wird:

Nun ist es möglich, dass dieser Mensch schon auf mich schielte, als er sich das Weihwasser ins Gesicht spritzte, vielleicht hatte ihn mein Blick schon früher besorgt gemacht, denn jetzt unerwartet rannte er zur Türe und hinaus. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 79)

Der nächste Versuch, den Beter zu fangen, gelingt. Dass es beim Gespräch um die Suche nach der Wahrheit und um nichts anderes gehen wird, zeigen folgende Worte des Junggesellen: „Ich frage, Sie antworten und dann adieu.“ Das bestätigt die Art, wie der Beter sich und den Junggesellen zu arrangieren sucht. Es löst Assoziationen eines Gerichtes aus: „Über die Mulde einer eingetretenen Stufe breitete er sein Taschentuch und lud mich zum Sitzen ein: ‚Sitzend können Sie besser fragen, ich bleibe stehn, da kann ich besser antworten. Aber nicht quälen!‘“. Das Ziel des Gesprächs zwischen dem

Beter und dem Junggesellen wird allerdings nicht sein, die Schuld oder Unschuld von jemanden in Bezug auf ein vermeintliches Vergehen zu ergründen. Die Ähnlichkeit von diesem Gespräch mit einem Gerichtsverhör sei vielmehr, das Bestreben, die Wahrheit in einem Dialog herauszufinden. Nur das hat einen Wert für den Junggesellen. Das zeigt eine vorherige Passage vom Gespräch zwischen den beiden. Der Beter sagt: „Ich weiß ja nicht, in welchem Verdachte Sie mich haben, aber unschuldig bin ich.“ und der Junggeselle antwortet darauf: „Hier kann ja weder von Verdacht noch von Unschuld die Rede sein. [...] Angesprochen habe ich Sie nur deshalb, weil ich Sie etwas fragen wollte [...]“. Die Neugier und die Angst sind die beiden Seiten des Strebens nach Erkenntnis: „Sie führen mich in dieses Loch, als wären wir Verschwörer, während ich mit Ihnen nur durch Neugier, Sie mit mir nur durch Angst verbunden sind.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 83, 87)

Die folgende Stelle bestätigt noch mal, dass das Suchen nach der Wahrheit und die Frage, was die Wahrheit ist, von zentraler Bedeutung für diesen Abschnitt, sowie auch für die ganze Novelle sind:

„Was sagt Ihr da‘ [...], wirklich was sagtet Ihr da. Jetzt merke ich bei Gott, dass ich von allem Anfang an ahnte, in welchem Zustande Ihr seid. Ist es nicht dieses Fieber, diese Seekrankheit auf festem Lande, eine Art Aussatz? Ist Euch nicht so, dass Ihr vor lauter Hitze mit dem wahrhaftigen Namen der Dinge Euch nicht begnügen könnt, davon nicht satt werdet 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 ihre Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die Ihr den ‚Turm von Babel‘ genannt habt, denn Ihr wolltet nicht wissen, dass es

eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und Ihr müsst nennen ,Noah, wie er betrunken war.' (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 89)

Zunächst wird im Leser die Erwartung, eine Erklärung für die Art des Beters zu beten zu bekommen, aufgebaut: „Und wirklich, mich kümmert nichts anderes mehr, als Euch meine Art zu beten ganz verständliche zu machen. Wisset Ihr also, warum ich so bete?“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 89) In der Antwort des Beters entpuppt sich seine Art zu beten als ein eigenartiger Versuch, zur Erkenntnis zu gelangen. Er will Neugier wecken und dadurch ins Gespräch kommen, in dem er seine Fragen stellen kann:

‘Jetzt endlich kann ich es Ihnen auch verraten, warum ich mich von Ihnen habe ansprechen lassen. Aus Neugierde, aus Hoffnung. Ihr Blick tröstet mich schon eine lange Zeit. Und ich hoffe von Ihnen zu erfahren, wie es sich mit den Dingen eigentlich verhält, die um mich wie ein Schneefall versinken, während vor andern schon ein kleines Schnapsglas auf dem Tisch fest wie ein Denkmal steht.’ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 91)

Sein Streben nach Erkenntnis formuliert er durch das Bild eines Menschen inmitten eines Schneefalls, der sieht, wie „vor andern schon ein kleines Schnapsglas auf dem Tisch fest wie ein Denkmal steht“. So wie einem inmitten eines Schneefalls das Gefühl verliehen wird, man befinde sich in einer veränderten Umgebung und müsse den Weg erneut suchen, so sucht der Beter auch nach der Wahrheit. Das Bild des „kleinen Schnapsglas[ses] auf dem Tisch“, das „fest wie ein Denkmal steht“ erscheint als die Erkenntnis, die andere schon erreicht haben. Nicht die Antwort auf die Frage, welche Dinge der Beter meint, indem er sagt, „wie es sich mit den Dingen eigentlich verhält, die um mich wie ein Schneefall versinken“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 91), ist

wichtig. Die Definition des Dinges, die Heidegger in seiner Schrift *Der Ursprung des Kunstwerkes* abgibt, zeigt, dass ein Ding alles sein kann:

Was ist in Wahrheit das Ding, sofern es ein Ding ist? Wenn wir so fragen, wollen wir das Dingsein (die Dingheit) des Dinges kennenlernen. Es gilt, das Dinghafte des Dinges zu erfahren. Dazu müssen wir den Umkreis kennen, in den all jenes Seiende gehört, das wir seit langem mit dem Namen Ding ansprechen. Der Stein am Weg ist ein Ding und die Erdscholle auf dem Acker. Der Krug ist ein Ding und der Brunnen am Weg. Wie steht es aber mit der Milch im Krug und mit dem Wasser des Brunnens? Auch dies sind Dinge, wenn die Wolke am Himmel und die Distel auf dem Feld, wenn das Blatt im Herbstwind und der Habicht über dem Wald namensgerecht Dinge heißen. All dieses muß in der Tat ein Ding genannt werden, wenn man sogar auch jenes mit dem Namen Ding belegt, was sich nicht wie das soeben Aufgezählte selbst zeigt, d. h. was nicht erscheint. Ein solches Ding, das nicht selbst erscheint, ein ‚Ding an sich‘ nämlich, ist nach Kant z. B. das Ganze der Welt, ein solches Ding ist sogar Gott selbst. Dinge an sich sind Dinge, die erscheinen, alles Seiende, das überhaupt ist, heißt in der Sprache der Philosophie ein Ding. (11f)

Im Text selbst fehlen auch weitere Hinweise darauf, welche Dinge genau gemeint sind. Die Abwesenheit solcher Indizien ist ein Zeichen dafür, dass das Suchen nach Antworten, das Hinterfragen an sich und die Verwirrungen, denen einer ausgesetzt ist, während er die Antworten sucht, eigentlich von zentraler Bedeutung sind. Es geht nicht in erster Linie darum, was hinterfragt wird, sondern um das Hinterfragen selbst. Die Unklarheit, was genau hinterfragt wird, kann als die Möglichkeit verstanden werden, dass alles hinterfragt

werden kann. In seinem *Ursprung des Kunstwerks* nennt Martin Heidegger das Hinterfragen „den Schein [der] Selbstverständlichkeit zu bedenken“ (24)

Diese Einstellung, dass alles hinterfragt werden kann, formuliert Kafka in einer etwas abgewandelten Form auch in seinen nicht-fiktionalen Schriften. In dem Tagebucheintrag, in dem er über das Schaffen seines ersten größeren abgeschlossenen Werks, das *Urteil*, reflektiert, schreibt er: „Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn.“ (Kafka, *Tagebücher* 460) Das Schreiben, in dem alles gewagt werden kann, ist ein Schreiben, das dem Schreiben nach Regeln, die von den rationalistischen Poetiken vorgeschrieben sind, entgegengesetzt ist. Indem alles beim Schreiben gewagt werden kann, auch „die fremdesten Einfälle“ wird die rationalistische Art des Schreibens hinterfragt.

Die Erklärung, dass der Beter so bete, weil er selbst nach Antworten sucht, weist wiederholt auf die Bedeutung des Suchens hin. Diese Erklärung ist nicht logisch, was erneut auf die Ablehnung der rationalistischen Tradition hinweist. Es ist eine Unmöglichkeit, eine logische Erklärung zu finden. Hier kann eine weitere Brücke zu den nicht-fiktionalen Schriften Kafkas geschlagen werden. In dem Brief an seine Verlobte Felice, der er das *Urteil* gewidmet hat, schreibt er über dieses Werk: „Das ‚Urteil‘ ist nicht zu erklären.“ (Kafka, *Briefe an Felice* 396) Diese Aussage kann als stellvertretend für sein gesamtes Schreiben genommen werden. Es ist unmöglich, es rational zu erfassen.

Die Art des Beters zu beten kann als eine Metapher für das Schreiben Kafkas verstanden werden – es ist ein Verstoß gegen eine Norm. Die Erklärung dafür ist, dass sein Ziel ist, Fragen auszulösen – wie sie bei dem Junggesellen die Frage ausgelöst hat,

warum der Beter so bete. Das die Antwort auf diese Frage keine logische Erklärung, sondern vielmehr das Streben nach Erkenntnis ist, zeigt, was das Wesen des Schreibens Kafkas ist – die Hoffnung, zur Erkenntnis durch Hinterfragen der tradierten Normen zu gelangen. Der Bruch damit ist ein Aspekt dieses Hinterfragens.

Es wird die Erwartung aufgebaut, dass im Folgenden das Wesen des Hinterfragens näher charakterisiert wird: „Da ich schwieg und nur eine unwillkürliche Zuckung mein Gesicht durchfuhr, fragte er: ‘Sie glauben nicht daran, dass es andern Leuten so geht? Wirklich nicht? Ach hören Sie doch!’“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 91) Die nähere Bestimmung des Hinterfragens soll durch einen weiteren Vergleich geleistet werden:

Als ich, ein kleines Kind, nach einem kurzen Mittagsschlaf die Augen öffnete, hörte ich, meines Lebens noch nicht ganz sicher meine Mutter in natürlichem Ton vom Balkon hinunterfragen: ‚Was machen Sie meine Liebe? Ist das aber eine Hitze!‘ Eine Frau antwortete aus dem Garten: ‚Ich jause so im Grünen.‘ Sie sagten es ohne Nachdenken und nicht besonders deutlich, als hätte jene Frau die Frage, meine Mutter die Antwort erwartet. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 91)

Die Charakterisierung des Tons, mit dem die Mutter die Frage an die Nachbarin stellt, als „natürlich“ und weiterhin der Art, wie die beiden die Worte „ohne Nachdenken“, als ob die Nachbarin die Frage und die Mutter die Antwort „erwartet“ hätte, von sich geben, vermitteln den Inhalt dieser Textstelle. Sie ist eine kritische Äußerung in Bezug auf die bloße Übernahme von überlieferten Modellen. Über die konkrete Kritik der Selbstverständlichkeit, mit der sich die beiden Frauen an die gewohnten Redensarten halten, wird im allgemeinen die Selbstverständlichkeit, mit der

man sich an dem Bekannten, Gewohnten, Konventionellen, orientiert, kritisiert. Indem er diese Selbstverständlichkeit kritisch betrachtet, stellt sie der Beter in Frage. Das Gewohnte erscheint selbstverständlich, ja „natürlich“, weil man darüber nicht „nachdenkt“. „Nachdenken“ ist hier als das kritische Hinterfragen des Tradierten zu verstehen. Aus dessen bloßen Übernahme entsteht nur Bekanntes, so wie die Nachbarin die Frage der Mutter und die Mutter die Antwort der Nachbarin vorausschauen konnte: „als hätte jene Frau die Frage, meine Mutter die Antwort erwartet.“ Das Hinterfragen der Regeln ist das Gegenteil von deren bloßen Übernahme. Es ist deren Sprengen. Das Bekannte ist das Erwartete, das aus der Befolgung der Konventionen hervorgeht. Durch Hinterfragen entsteht sein Gegenteil, nämlich das Unerwartete und das Unbekannte. Das wird auch auf der formalen Ebene des Textes gezeigt. Anstelle einer deutlichen Erklärung, was es bedeutet, dass die Dinge „wie ein Schneefall um [einen] versinken, während vor andern schon ein kleines Schnapsglas auf dem Tisch fest wie ein Denkmal steht“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 91) kommt ein weiterer Vergleich, nämlich die Geschichte von der Mutter und der Nachbarin. Nicht nur dass dieser Vergleich keine klare und eindeutige Antwort auf die gestellte Frage liefert, sondern er ist auch einer Deutung bedürftig. Aus der Frage entsteht eine neue Frage, nämlich was dieser Vergleich zu sagen hat. Dass auf eine Frage keine eindeutige Erklärung, die aufleuchtet, geliefert wird, ist ein weiteres Zeichen für die Ablehnung der rationalistischen Tradition. Sie verweist auf die Art, wie Kafka schreibt - nicht mit der Vernunft, sondern „mit [...] vollständige[r] Öffnung des Leibes und der Seele.“ Nicht er schafft die Geschichte, sondern die Geschichte „entwickelt sich vor ihm“ (Kafka, *Tagebücher* 460f). Diese

Schreibart ist das Gegenteil von dem rationalistischen Schreiben, wie Gottsched es in *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* definiert:

Zuallererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt. (96)

Die Literatur, die mit dem Verstand geschaffen ist in der Absicht, mit dem Verstand aufgenommen zu werden, eignet sich auch dazu, rational erfasst zu werden. Die Dichtung Kafkas dagegen ist keine Literatur, die mit dem Verstand geschaffen ist in der Absicht, mit dem Verstand aufgefasst zu werden. Deshalb kann man sie auch nicht rational erklären und verstehen. Sie ist auch keine Dichtung, die die Aufgabe erfüllt, „das Allgemeine“ „mitzuteilen“ im Sinne des Aristoteles‘ (*Poetik* 29). Unter dem Allgemeinen versteht der früheste Theoretiker der westlichen Literatur das Erwartete und Bekannte:

Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt (Aristoteles, *Poetik* 29, 31).

Die Dichtung von Kafka ist eine mannigfaltige Dichtung, in der das Unklare, das Neue im Sinne von Unerwartetem und dem Nicht Bekannten, die Konventionen Sprenghenden, zum Vorschein kommt. Sie nimmt man mit dem Gefühl und der Phantasie auf.

Dass es im Schreiben Kafkas um einen Bruch mit der Tradition geht, verweist nochmal das Bild der einstürzenden Häuser, das der Geschichte von der Mutter und von der Nachbarin folgt. „Was sind das für Tage, die ich verbringe! Warum ist alles so schlecht gebaut, dass bisweilen hohe Häuser einstürzen, ohne dass man einen äusseren Grund finden könnte.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 93) Die einstürzenden Häuser stehen für den Zerfall der rationalistische Tradition in der Literatur. Sie wurde in den Regelpoetiken seit der Antike bis zu Gottsched aufgebaut:

[...] die Religion selbst, zum wenigsten die natürliche, [bleibt] auf der Schaubühne allezeit unverletzt. Die tragischen Poeten sind fast alle der stoischen Sekte zugetan gewesen oder haben doch ebensolche Lehren von Gott und den Pflichten der Menschen zum Grunde gelegt und eingeschärfet, als diese Weltweisen in ihren Schulen gelehret haben. Die Vorsehung, die Gerechtigkeit und die Güte Gottes; die Unsterblichkeit der Seelen, das Lob der Tugend und die Schande des Lasters herrschet allezeit in den Trauerspielen. Die Unschuld wird allezeit als triumphierend, die Bosheit aber als verdamulich vorgestellt. (*Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 10)

Mit der „stoischen Sekte“ ist die Stoa gemeint:

Begründet von dem Griechen Zeno (ca. 300 v. Chr.), betonte die philosophische Schule die Vernunft, forderte ein vernünftiges, naturgemäßes und affektfreies Leben und vertrat die Lehre, daß die höchste Glückseligkeit in der Tugend liege, welche wiederum lehrbar sei. Besonders die Vertreter der jüngeren Stoa (1. und 2. Jh. n. Chr.) erlangten größte Berühmtheit: Marc Aurel (,Selbstbetrachtungen‘), Epiktet (,Handbüchlein der Moral‘), Seneca (neben philosophischen Werken neun

Tragödien nach griechischem Muster, die die englischen, französischen und deutschen Dramatiker des 17., zum Teil des 18. Jahrhunderts stark beeinflussten. (Steinmetz 292)

Gottsched definiert das Trauerspiel, das als stellvertretend für die gesamte Literatur genommen werden kann, als ein „ein lehrreiches moralisches Gedichte“:

Es [das Trauerspiel] ist eine [...] Fabel, die eine Hauptlehre zur Absicht hat und die stärksten Leidenschaften ihrer Zuhörer, als Verwunderung, Mitleiden und Schrecken, zu dem Ende erregt, damit sie dieselben in ihre gehörige Schranken bringen möge. (*Schauspiele* 5)

Die Literatur soll „in der Absicht verfertigt“ werden, „daß der Zuschauer erbauet werde.“ (*Schauspiele* 5) Der größte Vorzug einer Literatur, die im Einklang mit den antiken Regelpoetiken und den französischen Dramen von Corneille und Racine, die ebenso die antiken Beispiele nachahmen, entsteht, besteht darin, dass sie nützlich ist: „Nun erwäge man es selbst ob nicht ein solches Trauerspiel, als es in den Regeln und Beispielen der Alten, ja auch einiger neuen Völker, sonderlich der Franzosen, vorkömmt, bei seinen Zuschauern einen herrlichen Nutzen nach sich ziehe?“ Die Schriftsteller, die sich in diese Tradition stellen, bezeichnet Gottsched als „Sittenlehrer“. Damit die Literatur die Absicht erfüllen kann, den Leser zu „erbauen“, soll sie „Nachahmung der Natur“ , was mit Schilderung der „Wahrscheinlichkeit“ gleichzusetzen ist, sein (Gottsched, *Schauspiele* 6). Ein Poet muß „alles, was [...] wirklich und der Natur gemäß hätte geschehen können, so genau nachahmen, daß man nichts Unwahrscheinliches dabei wahrnehmen könne.“ Hierfür ist die Vernunft die entscheidende Kraft. Die Vernunft ist „eben diejenige Gemüts-Kraft, die mit den Ähnlichkeiten der Dinge zu tun hat und

folglich auch die Abrisse ihren Urbildern ähnlich machen oder diese in jenen nachahmen muß“. Die „poetische Wahrscheinlichkeit“ definiert Gottsched „als die Ähnlichkeit des Erdichteten mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Übereinstimmung der Fabel mit der Natur.“ (Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* 83, 84, 129)

So wie die folgende Passage zeigt, ist die Dichtung Kafkas keine Nachahmung dessen, „was wirklich zu geschehen pflegt“, sondern vielmehr Schilderung des „Unmöglichen“ und „Widersinnisches“ und somit des Wunderbaren, was nicht „glaublich herauskommt“ (Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* 129):

Heute bläst einmal ein Südwestwind. Die Spitze des Rathausturmes macht kleine Kreise. Alle Fensterscheiben lärmten und die Laternenpfähle biegen sich wie Bambus. Der Mantel der heiligen Maria auf der Säule windet sich und die Luft reisst an ihm. [...] Die Herren und Damen, die auf den Steinen gehen sollten, schweben. Wenn der Wind einhält, bleiben sie stehn, sagen einige Worte zueinander und verneigen sich grüssend, stösst er aber wieder, können sie ihm nicht widerstehn und alle heben gleichzeitig ihre Füße. Zwar müssen sie fest ihre Hüte halten, aber sie machen lustige Augen und haben an der Witterung nicht das geringste auszusetzen. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 95)

Nach Aristoteles besteht dagegen die „Aufgabe des Dichters“ darin „mitzuteilen, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (*Poetik* 29). Die oben angeführte Stelle aus *Beschreibung eines Kampfes* ist eine deutliche Ablehnung dieser Forderung. Darin kommt auch nicht das Wunderbare so zum Vorschein, wie Gottsched es fordert: „Das Wunderbare muß noch allezeit in den Schranken der Natur bleiben und nicht zu hoch steigen.“ (*Versuch einer Critischen*

Dichtkunst 122) „Diese Art des eingebildeten Wunderbaren“ ist „schon längst lächerlich geworden und nur der Poesie zum Schimpf gediehen“ (122). „Das Seltsame in allen Arten muß noch natürlich und glaublich bleiben, [...]“ (122). Er führt in diesem Zusammenhang den Begriff des „vernünftige[n] Wunderbare[n]“ ein:

Das beste und vernünftige Wunderbare ist, wenn man auch bei Tieren und leblosen Dingen nur die Wunder der Natur recht nachahmet und allezeit dasjenige wählt, was die Natur am vortrefflichsten gemacht hat. [...] Es muß auch glaublich herauskommen und zu dem Ende weder unmöglich noch widersinnisch aussehen. Daher kommt es denn, daß man auch im Dichten eine Wahrscheinlichkeit beobachten muß, ohne welche eine Fabel oder was es sonst ist, nur ungereimt und lächerlich sein würde.“ (126, 129)

Diese Orientierung an der Vernunft und die Ablehnung des Wunderbaren als Schaffensprinzip vergleicht Kafka mit einem schlechten Bau.

Weiterhin kritisiert Kafka die aufklärerische Vorstellung, die von Leibniz geprägt wurde, dass sich der Mensch, „der den Mut hat, sich seines Verstandes zu bedienen, dem sich der Zusammenhang der Dinge in zunehmendem Maße aufklärt“ sich in der „besten aller möglichen Welten“ fühlt (Greiner 118). Kafka schreibt: „[...] wo aber wäre in der Welt auch nur für die Unzufriedenheit ein Grund zu finden! Genau so wie es ist, so soll es bleiben. Die Angst, dass es sich ändern könnte, wäre mein äusserstes Zugeständnis.“ (*Beschreibung eines Kampfes* 121) Das ist die, in der Sprache Heideggers, „Ansammlung der vorhandenen abzählbaren [...] Dinge“ (Heidegger 40) - „Kriegsmaschinen, Türme, Mauer, Vorhänge aus Seide“, die vom Menschen gebaut worden sind. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 121)

Laut Heidegger ist Welt

nicht die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder unzählbaren, bekannten und unbekanntem Dinge. Welt ist aber auch nicht ein nur eingebildeter, zur Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen. *Welt weltet* und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glauben. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt halten. [...] Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. Im Welten ist eine Geräumigkeit versammelt, aus der sich die bewahrende Huld der Götter verschenkt oder versagt. [...] (40f)

Der Begriff von Welt wird mit dem Begriff des Kunstwerks in Verbindung gebracht: „Indem ein Werk Werk ist, räumt es jene Geräumigkeit ein. [...] Das Werk stellt als Werk eine Welt auf. Das Werk hält das Offene der Welt offen.“ „Die Aufstellung einer Welt“ ist einer der „hier zu nennende Wesenszug im Werksein des Werkes.“ (41)

Im Folgenden wird der Begriff der Erde herausgearbeitet:

Zum Werksein gehört die Aufstellung einer Welt. Welchen Wesens ist, im Gesichtskreis dieser Bestimmung gedacht, dasjenige am Werk, was man sonst den Werkstoff nennt? [...] Das Tempel-Werk [...] läßt, indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im Offenen der Welt des Werkes: der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingeln, das Wort zum Sagen. All dieses kommt hervor,

indem das Werk sich zurückstellt [...]. Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen läßt, nannten wir die Erde. Sie ist das Hervorkommend-Bergende. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Mühelose-Unermüdliche. Auf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt. Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her. Das Herstellen ist hier im strengen Sinne des Wortes zu denken. Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. *Das Werk läßt die Erde eine Erde sein.* (42f)

Stellen wir jetzt nebeneinander die Art und Weise, wie jeder der beiden, Kafka und Heidegger, die Begriffe Welt und Erde in Verbindung miteinander bringt. Die Welt bei Kafka erscheint als „die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren [...] Dinge“ (Heidegger 40), die von dem Menschen, der „mit einem stolzen Optimismus und Fortschrittsglauben“ erfüllt ist, der „den Mut hat, sich seines Verstandes zu bedienen“ (Greiner 118), erzeugt sind. Die Bezeichnung dieser Erzeugnisse als „unbrauchbar“ deutet die Unvollkommenheit einer Welt an, die als „die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren [...] Dinge“ (Heidegger 40) erscheint. Sie ist durch die Vernunft aufgebaut. Es wird auch darauf hingewiesen, dass sie nicht „‘die beste aller möglichen Welten‘ (Leibniz)“ ist (Greiner 118):

[...], wo aber wäre in der Welt auch nur für die Unzufriedenheit ein Grund zu finden! Genau so wie es ist, so soll es bleiben. Die Angst, dass es sich ändern könnte, wäre mein äusserstes Zugeständnis.

„Denn schau – Dir sag ich’s – wir bauen eigentlich unbrauchbare Kriegsmaschinen, Türme, Mauern, Vorhänge aus Seide und wir könnten uns viel

darüber wundern, wenn wir Zeit dazu hätten (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 121)

„Die bloße Ansammlung der vorhandenen, abzählbaren [...] Dinge“ ist aber nach Heidegger nicht Welt. (40). Sie wird auch nicht durch die Vernunft geschaffen.

Im Folgenden wird wieder das Unmögliche geschildert: „Und wir erhalten uns in Schweben, wir fallen nicht, wir flattern, wenn wir auch schon fast hässlicher sind als Fledermäuse.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 121) Das Unmögliche kann nur in einem Kunstwerk, das durch die Phantasie und nicht durch die Realität geschaffen wird, oder in einer Literatur, die nicht von der Vernunft verwaltet wird, vorkommen. Im Kapitel *Mahomet* des *West-Östlichen Divan* geht Goethe auf das Zusammenspiel zwischen der Phantasie als Schaffungsprinzip eines literarischen Werks und dem Unmöglichen ein, indem er die *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* „Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und widerschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifellooses vorträgt“ und „Luftgebilde, die über einem wunderlichen Boden schwanken[...]“ (Goethe 147, 148) nennt. Die Vernunft verneint das Unmögliche. In der Gestalt des Propheten Mahomet, der „nur auf einen einzigen bestimmten Zweck“ „sieht“, „irgendeine Lehre [zu] verkünden“, erkennt man den Dichter, der mit seinem Werk die Vernunft ansprechen möchte: „In seiner Abneigung gegen Poesie erscheint Mahomet auch höchst konsequent, indem er alle Märchen verbietet.“ (Goethe 145, 146) Zwar bezieht sich das von Goethe Geschriebene auf die *Märchen aus Tausendundeiner Nacht*. Wie aber Hans-Günther Schwarz in seinem Buch *Der Orient und die Ästhetik der Moderne* mehrfach betont, ist das moderne europäische literarische Werk von den ästhetischen Idealen geprägt, die in

den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* postuliert wurden. Dort findet sich auch ein Hinweis auf die Verbindung Kafkas und Märchen: „Kafkas-Erzählungen [...] zeigen auch Märchen-Eigenschaften“ (105).

Dem Einfall, dass „wir [...] uns in Schweben“ „erhalten“, „nicht fallen“, „flattern“, „wenn wir auch schon hässlicher sind als Fledermäuse“ folgt eine Überlegung über die Erde: „Dafür kann uns aber kaum jemand hindern, an einem schönen Tag zu sagen: Nein, dieser schöne Tag!“ Denn schon sind wir auf unserer Erde eingerichtet und leben auf Grund unseres Einverständnisses.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 121, 123)

Kommen wir jetzt auf die Definition von Erde, die von Heidegger erarbeitet wurde, zurück. Wie Welt ist Erde auch ein Begriff, der in Verbindung mit dem Kunstwerk gebraucht wird. „Eine Welt aufstellen“ gehört „zum Werksein“: „Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen läßt, nannten wir die Erde.“ Es besteht ein Zusammenhang zwischen Welt und Erde, der vom Kunstwerk geschaffen ist: „Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her. Das Herstellen ist hier im strengen Sinne des Wortes zu denken“. An einer weiteren Stelle konkretisiert er, was er mit „Das Herstellen ist hier im strengen Sinne des Wortes zu denken“ meint: „Die Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das sich Verschließende“ (43f).

Und weiter:

Diese Herstellung der Erde leistet das Werk, indem es sich selbst in die Erde zurückstellt. Das Sichverschließen der Erde aber ist kein einförmiges, starres Verhangenbleiben, sondern es entfaltet sich in eine unerschöpfliche Fülle einfacher Weisen und Gestalten.(44)

Somit erscheint die Existenz sowohl der Welt als auch der Erde erst durch das Kunstwerk möglich. Sie scheinen keine Begriffe zu sein, die in Bezug auf die Realität verwendet werden sollten, sondern dienen vielmehr dazu, das Wesen eines Kunstwerks zu umreißen: „Das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde sind zwei Wesenszüge im Werksein des Werkes.“ (45) In diesem Sinne sollten die Begriffe Welt und die Erde, die in der obengenannten Passage von *Beschreibung eines Kampfes* vorkommen, als ästhetische Begriffe verstanden werden. Die Realität, die durch die Vernunft geschaffen wird, wird abgelehnt. Die Welt, die vom Kunstwerk „aufgestellt“ wird, und die Phantasie als das Schaffungsprinzip dieses Werks werden bejaht.

Im Folgenden wird darauf hingewiesen, dass keine sichere Erkenntnis gewonnen werden kann:

‘Weisst Du denn schon, dass wir so sind, wie Baumstämme im Schnee? Die liegen doch scheinbar nur glatt auf und man sollte sie mit kleinem Anstoss wegschieben können. Aber nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Schon gut, aber selbst das ist bloss scheinbar.’ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 123)

Durch das Bild des Schnees wird einen Bogen zu der schon diskutierten Textstelle, an der durch die Frage des Beters angedeutet wurde, dass das Hinterfragen und das Streben nach Erkenntnis thematische Schwerpunkte dieses Abschnitts der sogenannten Novelle bilden werden, gespannt: „Und ich hoffe von ihnen zu erfahren, wie es sich mit den Dingen eigentlich verhält, die um mich wie ein Schneefall versinken, [...].“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 91). Der Schnee, in dem „wir wie Baumstämme“ „liegen“, erscheint somit als die Dinge selbst.

Kommen wir jetzt nochmal zu der Definition von Ding, die Heidegger geprägt hat, zurück: „Dinge an sich und Dinge, die erscheinen, alles Seiende, das überhaupt ist, heißt in der Sprache der Philosophie ein Ding.“ (12) In diesem Licht erscheint der Schnee, in dem „wir wie Baumstämme“ „liegen“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 123) als ein Bild für „alles Seiende, das überhaupt ist“ (Heidegger 12). Obwohl die Baumstämme eine Metapher für den Menschen sind, sollen sie als ein „Leblose[s] der Natur“ zu den Dingen gezählt und somit als was Seiendes aufgefasst werden: „Der Mensch ist kein Ding. [...] Das Leblose der Natur und des Gebrauches. Die Natur- und Gebrauchsdinge sind die gewöhnlich so genannten Dinge.“ (Heidegger 12)

Dass die Baumstämme „doch scheinbar nur glatt auf[liegen] und man sollte sie mit kleinem Anstoss wegschieben können. Aber nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Schon gut, aber selbst das ist bloss scheinbar.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 123) erscheint in diesem Licht als das Problem, dass „das Seiende als Schein trügen kann.“ (Heidegger 52) Das ist „die Bedingung dafür, daß wir uns täuschen können.“ (Heidegger 52)

Wir können nicht die Wahrheit erreichen. Heidegger definiert die Wahrheit als „die Unverborgenheit des Seienden“: „Wahrheit meint Wesen des Wahren. Wir denken es aus der Erinnerung an das Wort der Griechen [...] Αλήθεια heißt die Unverborgenheit des Seienden.“ (48) Was ist die Unverborgenheit?

Die Dinge sind und die Menschen, Geschenke und Opfer sind, Tiere und Pflanze sind, Zeug und Werk sind. Das Seiende steht im Sein. [...] Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle. Eine Lichtung ist. Sie ist, vom Seienden her gedacht, seiender als das Seiende. Diese offene Mitte ist daher nicht vom

Seienden umschlossen, sondern die lichtende Mitte selbst umkreist wie das Nichts, das wir kaum kennen, alles Seiende.

Das Seiende kann als Seiende nur sein, wenn es in das Gelichtete dieser Lichtung herein- und hinaussteht. Dank dieser Lichtung ist das Seiende in gewissen und wechselnden Maßen unverborgen. (Heidegger 51)

Die Wahrheit „geschieht“ im Kunstwerk:

Das Kunstwerk eröffnet auf seine Weise das Sein des Seienden. Im Werk geschieht diese Eröffnung, d. h. das Entbergen, d. h. die Wahrheit des Seienden. Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit. (Heidegger 34)

Diese will Kafka zeigen. Er kann dies nur, indem er jede rationale Erwartung als unwahr zeigt, gegen den Sinn einer unsinnig gewordenen Welt ausschreibt.

Die restlichen Zeilen der Novelle sind ein Ausklang des Gesprächs.

Unerwarteterweise nimmt der Beter die Rolle des Allwissenden an, indem er den Junggesellen an eine Abendgesellschaft erinnert, in die er gehen sollte:

‘Nichts weißt Du!’ sagte er ‚Und die Gesellschaft, in die Du heute abend gehen sollst?’

‚Wirklich, diese Gesellschaft! Denk Dir, ich hätte an die Gesellschaft ganz vergessen! Diese Vergesslichkeit! Diese Vergesslichkeit ist übrigens etwas ganz neues an mir.’

‚Mein Verdienst!’ (Kafka, Beschreibung eines Kampfes 123, 125)

Somit stellt sich die Frage, ob der Beter eine zweite Figur oder eigentlich ein personifizierter Aspekt der Persönlichkeit des Junggesellen ist. Wenn man die immer

wieder auftretenden Stellen im Gespräch zwischen den beiden, an denen der Beter sagt, dass er von einer bestimmten Absicht, eines bestimmten Zustandes, oder eines bestimmten Gedanken des Junggesellen wusste und umgekehrt, in Betracht zieht, erscheint der Beter tatsächlich als die Personifizierung eines Teilaspektes der Persönlichkeit des Junggesellen. Das Gespräch zwischen den beiden erinnert an die Dialoge von Sokrates oder Platon, in denen durch Fragen-Stellen Erkenntnis erlangt werden sollte. Wie an dem Bild von den Baustämmen im Schnee, die „scheinbar nur glatt auf[liegen]“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 123) gezeigt wurde, kann der Mensch keine Wahrheit erlangen. Die Wahrheit kommt vielmehr auf einen zu, indem sie „im Kunstwerk“ „geschieht“ (Heidegger 34).

Die Figur des Beters veranschaulicht die Möglichkeit, die Selbstverständlichkeit der Begebenheiten zu hinterfragen und dadurch sich darauf eine andere Perspektive zu verschaffen, neue Möglichkeiten aufzustellen und sie wieder zu verwerfen.

Gleich nachdem Kafka die Möglichkeit eröffnet hat, die Figur des Beters als einen personifizierten Aspekt der Persönlichkeit des Junggesellen zu deuten, verwirft er diese Möglichkeit wieder, indem er die folgende Stelle wie ein unscheinbares Gespräch zwischen zwei separaten Personen aussehen lässt:

„Wird schon sein! Wirst Du mich dafür wenigstens hinbegleiten? Es ist nicht weit.

Ja?“

„Selbstverständlich“

„Und mit hinaufgehen? Bitte!

„Das wieder nicht.“

„Warum nicht? Und wenn ich Dich schön bitte? Dann ja, nicht wahr?“

„Vorläufig komm nur! Es ist ja schon spät!“

„Ich weiß gar nicht, ob ich ohne Dich überhaupt in die Gesellschaft geh.“

„Also komm nur! Komm! Für Dich ist eben keine Hilfe, da es Dir hier am besten zu gefallen scheint“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 125)

Der Wechsel im Gespräch erscheint als ein Hinweis auf die Möglichkeit zu hinterfragen, Alternativen aufzustellen, sie wieder zu hinterfragen, dann zu verwerfen und daraufhin wieder neue Alternativen aufzustellen. Im Folgenden wird wieder auf die Möglichkeit, dass der Beter und der Junggeselle doch eine Person sind, angespielt:

„Fast“ sagte ich, nagte an der Unterlippe und sah ihn an. Er umfasste meinen Rücken mit einem Arm, öffnete das Tor und schob mich vor sich hinaus.

So traten wir aus dem Gang unter den Himmel. Einige zerstoßene Wölkchen blies mein Freund weg, so dass sich jetzt die ununterbrochene Fläche der Sterne uns darbot. (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 125)

Der letzte Satz erinnert an zwei früheren Stelle der sogenannten Novelle. Die erste davon ist vom ersten Teil, als der Junggeselle sich vorstellt, was der Bekannte seiner Geliebten über ihn erzählen würde. Der abschliessende Satz lautet: „Manchmal aber war mir wahrhaftig, als höbe sich mit den Athemzügen seiner platten Brust der gestirnte Himmel.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 23, 25) Die zweite Stelle ist der Unterabschnitt vom zweiten Teil des Textes, in dem der Junggeselle eine imaginäre Landschaft schafft und verwaltet. Den beiden Stellen ist also gemeinsam, dass der Junggeselle als Gebieter über die Natur erscheint. Jetzt wird diese Eigenschaft zum erstenmal im gesamten Text einem anderen zugeschrieben. Somit zeichnet sie sich als etwas Gemeinsames der beiden Figuren aus. Es wird wiederholt auf die Möglichkeit, dass

der Beter ein Aspekt der Persönlichkeit des Junggesellen ist, eingegangen. Darauf folgend scheint die Novelle wie im Nichts aufzuhören:

Vor dem Hause, in das ich geladen war, blieb ich mit ihm stehn.

„Also adieu“ sagte ich.

„Hier ist es also?“

„Ja, hier“

„Es war nicht weit.“

„Ich sagte es ja.“ (Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* 125)

Das bestätigt die These, die Michael Müller im Artikel *Beschreibung eines Kampfes* im *Kindlers Literaturlexikon* aufstellt, dass das Werk ein Fragment ist. Er nennt den Text, der als Grundlage der vorliegenden Arbeit genommen wurde, „Neuansatz zu der Novelle“:

Der Neuansatz zu der Novelle bricht in dem Teil, der inhaltlich dem ‚Gespräch mit dem Beter‘ in ‚A‘ entspricht. Wie sein zweites Tagebuchheft dokumentiert, hat Kafka sich noch lange um eine Fortführung bemüht. In diesem Heft gibt es eine große Zahl von Ansätzen dazu, von denen viele – fast formelhaft – mit den Worten ‚Du sagte ich‘ beginnen. Obwohl er am 15. November 1910 seine Entschlossenheit bekundete, diesen Text nicht aufzugeben – ‚Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte‘ -, kam es nicht zu seiner Vollendung. (Müller 534).

Im zweiten Tagebuchheft finden sich tatsächlich diese Ansätze, worüber Michael Müller spricht. Hier werden einige davon zitiert:

Du sagte ich und gab ihm einen kleinen Stoß mit dem Knie (bei dem plötzlichen Reden flog mir etwas Speichel als schlechtes Vorzeichen aus dem Mund) schlaf nicht ein

„Ich schlafe nicht ein“ sagte er rasch und schüttelte während des Augenaufschlagens den Kopf. Wenn ich einschlief, wie könnte ich Dich dann bewachen? Und muß ich das nicht? Hast Du Dich nicht damals vor der Kirche deshalb an mir festgehalten. Ja es ist schon lange her, wir wissen es, laß nur die Uhr in der Tasche (Kafka, *Tagebücher* 128).

„Du“ sagte ich und gab ihm einen kleinen Stoß mit dem Knie (bei dem plötzlichen Reden flog mir etwas Speichel als schlechtes Vorzeichen aus dem Mund)“ (Kafka, *Tagebücher* 129).

In seiner *Poetik* fordert Aristoteles dagegen, dass „die Fabel“ „die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung sein“ soll (25). *Beschreibung eines Kampfes* ist kein Ganzes im Sinne Aristoteles’:

Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten“ (*Poetik* 25)

Beschreibung eines Kampfes beginnt mit den Worten von Aristoteles „an beliebiger Stelle“ und endet auch an „beliebiger Stelle“ (25). Dass der Text ein Fragment blieb ist ein letzter Hinweis darauf, dass dieses Werk auch in formaler Hinsicht einen Bruch mit der Tradition darstellt.

Die formalen und inhaltlichen Besonderheiten dieses vierten Abschnitts des zweiten Teils erweisen sich somit als charakteristisch für das gesamte Werk. Sowohl auf der formalen, als auch auf der inhaltlichen Ebene stellt es einen Bruch mit der rationalistischen Tradition der Literatur dar.

KAPITEL 5. Schlussfolgerung

Kafka selbst bezeichnet sein Werk als „Novelle“. Wie oben schon angeführt, dokumentiert das seine Tagebucheintragung vom 15. November 1910: „Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.“ (Kafka, *Tagebücher* 126)

Allerdings ist *Beschreibung eines Kampfes* keine Novelle, wie der Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* diese literarische Gattung definiert:

Die U r f o r m ist das ungewöhnliche Ereignis – in sich immer scharf begrenzt, das durch das Außerordentliche zur Frage reizt: etwa die Berichte über Katastrophen und über Menschen, die sie vorgeahnt haben. Gibt die Katastrophe das Geschehenis her, an dem kaum etwas geändert zu werden braucht, so die innere Warnung das leitende Motiv. Hier sind Hauptzüge der Gestaltung vorweggenommen. Durch ungewöhnliche Vorfälle – sie brauchen nicht immer Katastrophen zu sein -, wird auch der hervorgehoben, dem sie begegnen und nicht selten ergibt sich ein Zusammenhang zwischen dem Geschehnis und der besonderen Artung eines Menschen. Der ‚Held‘ eines Vorfalls, an sich schon interessant geworden, rückt ebenso ins Blickfeld wie das Geschehnis selbst; [...]. Held im aktiven Sinn ist er freilich häufig n i c h t. Er handelt zwar, aber für das allgemeine Erlebnis ist auffälliger, daß er von den Ereignissen mitgerissen wird. Schicksal und Zufall treten in ein schwer durchschaubares Verhältnis. Ein Zufall wird, da er Schicksal bestimmte, als Schickung aufgefaßt und zum Mittelpunkt. Die Urform der Novelle ist im Leben gegeben. Noch Novellisten einer späten Zeit

wie Paul Heyse und Paul Ernst gingen in ihrem Schaffen immer wieder von dieser Beobachtung aus. (Klein 686)

In *Beschreibung eines Kampfes* werden „außerordentliche Geschehnisse“ geschildert, aber nicht im Sinne von Katastrophen oder von Menschen, die sie vorgeahnt haben. Außerordentlich sind die Geschehnisse dadurch, dass sie in der Realität nie so vorkommen können. Sie sind wunderbar und unmöglich. Diese „außerordentliche[n] Geschehnisse“ sind erst durch die Hauptfigur möglich und nicht sie rückt durch ihre Beziehung zu denen im Mittelpunkt. Es gibt kein zentrales Ereignis, worauf sich die ganze Handlung konzentriert. *Beschreibung eines Kampfes* besteht aus mehreren zusammenhanglos aneinandergereihten Fragmenten. Die besondere Art des Junggesellen besteht darin, Begebenheiten auf eine Art, die sich von der gewöhnlichen unterscheidet, auszulegen. Die Geschehnisse kommen nicht auf ihn zu, sondern vielmehr schafft er sie selbst durch seine Vorstellungskraft. Schicksal und Zufall bestimmen nicht den Verlauf der Ereignisse. Dadurch dass der Junggeselle die Geschehnisse selber schafft, bestimmt er selber deren Verlauf.

Desweiteren sind die Ereignisse in *Beschreibung eines Kampfes* nicht „im Leben gegeben“, wie laut des *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* für einer Novelle charakteristisch ist. Sie können so vielmehr nie in der Realität vorkommen. Sie sind von der Vorstellungskraft geschaffen und sind nur im Bereich des Phantastischen möglich. Bei der Schaffung seines Werks richtet sich Kafka auch nicht nach Leitbildern, sondern schöpft er eine Welt, die sich von der Realität vollkommen abgelöst hat. All dies deutet daraufhin, dass Kafka den Begriff der Gattung „Novelle“ umdeutet.

Der Name dieser literarischen Gattung wird auf das lateinische Wort *novella* (Neuigkeit) bezogen. Es wird eine Neuigkeit, im Sinne eines Berichts über „außergewöhnliche“ Ereignisse mitgeteilt. Bei Kafka bezeichnet die Neuigkeit das Schaffensprinzip, wonach das Werk entstanden ist. Die Darstellung des Unmöglichen deutet auf die Ablehnung der Vernunft und der Regelpoetiken und somit auf einen Bruch mit der rationalistischen Tradition. Das ist das Neue, worüber dieses Werk berichtet. Kafka macht genau das, was Horaz am Anfang seiner *Dichtkunst* auslacht:

Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde? (5).

Beschreibung eines Kampfes ist wie das Buch, was Horaz im folgenden beschreibt: „Glaubt mir, [...], solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, [...] erdichtet, so daß nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.“ (5). Horaz bezeichnet diese Gebilde als „nichtig wie Träume von Kranken“ (5).

Das Werk Kafkas wird als Literatur und zwar als ernsthafte Literatur anerkannt. Es ist allerdings eine neue Art von Literatur, in der der Dichter „wagt“, „was [er] nur [will]“ (Horaz 5). In der Sprache von Horaz „paart“ Kafka „Schlangen mit Vögeln“ und „Lämmer mit Tigern“ (5). Es ist ein Schreiben um des Schreibens willen.

Kafka verwirklicht somit das Ideal des modernen Dichters, wie Goethe ihn im Kapitel *Mahomet* des *West-Östlichen Divans* beschreibt. Darin unterscheidet er zwischen dem Poeten und dem Propheten. In der Gestalt des Propheten erkennt man leicht den

Dichter, der in der rationalistischen Tradition steht und der durch sein Werk belehren möchte. Der Poet ist der moderne Dichter:

Wollen wir nun den Unterschied zwischen Poeten und Propheten näher andeuten, so sagen wir: beide sind von einem Gott ergriffen und befeuert, der Poet aber vergeudet die ihm verliehene Gabe im Genuß, um Genuß hervorzubringen, [...]. Alle übrigen Zwecke versäumt er, sucht mannigfaltig zu sein, sich in Gesinnung und Darstellung grenzenlos zu zeigen. Der Prophet hingegen sieht nur auf einen einzigen bestimmten Zweck; solchen zu erlangen bedient er sich der einfachsten Mittel. Irgendeine Lehre will er verkünden und, wie um eine Standarte, durch sie und um sie die Völker versammeln. (Goethe 145)

Der Genuß ist als ein Schreiben, das von Zwecken befreit ist, zu verstehen, als ein Schreiben um des Schreibens willen. Eine Dichtung, die auf solcher Weise entstanden ist, ist „mannigfaltig“, also kann nicht auf „einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll“ (Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* 96) reduziert werden. Die Phantasie ist diejenige schöpferische Kraft, wodurch die Entstehung eines mannigfaltigen, zweckfreien literarischen Werks möglich ist. Die romantische Definition der Phantasie wird somit in *Beschreibung eines Kampfes* bestätigt:

Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie [...] zu versetzen [...]. (Schlegel 211)

Bibliographie

Primärliteratur

Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 2008. Print.

Aristoteles. *Über die Seele*. Hg. Horst Seidl. Hamburg: Meiner, 1995. Print.

Brod, Max. *Franz Kafka: Eine Biographie. Erinnerungen und Dokumente*. New York: Schocken, 1946. Print.

Goethe, Johann Wolfgang von. *West-östlicher Divan*. Hg. Hans-J. Weitz. Frankfurt: Insel, 1998. Print.

Gottsched, Johann Christoph. *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit*. Hg. Phillip M. Mitchell. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1983. Gottsched. Ausgewählte Werke. Band V/ I (Theoretischer Teil). Print.

Gottsched, Johann Christoph. „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen“. *Schriften zur Literatur*. Hg. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 1989. 3-12. Print.

Gottsched, Johann Christoph. „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen“. *Schriften zur Literatur*. Hg. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 1989. 12-176. Print.

Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 2001. Print.

Horaz. *Die Dichtkunst*. Stuttgart: Reclam, 2008. Print.

- Lenz, J. M. R. *Anmerkungen übers Theater*. Hg. Hans-Günther Schwarz.
Stuttgart: Reclam, 2005. Print.
- Kafka, Franz. *Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften*. Hg. Max Brod. Textedition von Ludwig Dietz.
Frankfurt: Fischer, 1969. Print.
- Kafka, Franz. *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*.
Hg. Jürgen Born und Erich Heller. Frankfurt: Fischer, 1967. Print.
- Kafka, Franz. *Tagebücher*. Hg. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt: Fischer, 1990. Print.
- Schlegel, Friedrich von: „Gespräch über die Poesie (1800)“. *Literarische Notizen: 1797-1801*. Hg. Hans Eichner. Frankfurt: Ullstein, 1980. Print.
- Wilde, Oscar. „The Decay of Lying“. *Complete Works*. Vorrede Vyvyan Holland.
London, Glasgow: Collins, 1966. 970-993. Print.

Sekundärliteratur

- Greiner, Martin. „Aufklärung“. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*,
zweite Auflage. Hg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 1.
Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1958. 117-125. Print.
- Müller, Michael. „Franz Kafka – ‚Beschreibung eines Kampfes‘“. *Kindlers
Literatur Lexikon*, dritte völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. Heinz Ludwig
Arnold. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009. 532-534. Print.

- Klein, Johannes. „Novelle“. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, zweite Auflage. Hg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 2. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1965. 685-701. Print.
- Neymeyr, Barbara. *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas ‚Beschreibung eines Kampfes‘*. Heidelberg: Winter, 2004. Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte. Band 206. Print.
- Schillemeit, Jost. „Kafkas ‚Beschreibung eines Kampfes‘. Ein Beitrag zum Textverständnis und zur Geschichte von Kafkas Schreiben“. *Der junge Kafka*. Hg. Gerhard Kurz. Frankfurt: Suhrkamp, 1984. 102-133. Print.
- Schulte-Sasse, Jochen. „Phantasie“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Band 4. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. 779-798. Print.
- Schwarz, Hans-Günther. *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*. München: iudicium, 2003. Print.
- Sokel, Walter H.: „Narzissmus, Magie und die Funktion des Erzählens in Kafkas ‚Beschreibung eines Kampfes‘. Zur Figurenkonzeption, Geschehensstruktur und Poetologie in Kafkas Erstlingswerk“. *Der junge Kafka*. Hg. Gerhard. Kurz. Frankfurt: Suhrkamp, 1984. 133-154. Print.
- Steinmetz, Horst. Anmerkungen. *Schriften zur Literatur*. Von Johann Christoph Gottsched. Stuttgart: Reclam, 1989. 291-356. Print.