

ge Deutschlands sowie anderer europäischer Nationalstaaten in einen geschichtlichen Kontext mit der Entwicklung des europäischen Einigungsprozesses seit 1945. Wichtig ist ihm hierbei der Bezug zu ihrer Stellung und Rolle in der Europäischen Union.

Gehören Nationen zu Europa? (Bd. II, S. 162–176) – dieser Frage geht der tschechische Historiker Miroslav Hroch nach. Er setzt sich mit der Behauptung auseinander, „daß die Nation als Produkt des Nationalismus zu betrachten ist. [...] Die Nation ist keineswegs ein Produkt der letzten Jahrzehnte und schon überhaupt nicht eine Erfindung der ‚Nationalisten‘.“ Der Autor zeigt auf, „daß die Nation als Realität existiert, daß ihr aber die Verknüpfung mit der Nation als Wertegemeinschaft der Kultur fehlt. Dann braucht es nicht mehr viel dazu, damit die nationale Identität, die nicht kultiviert wird, zum Nationalismus pervertiert.“ (S. 171)

Die Aufsätze der beiden Teilbände werden ihrem Titel *Die europäische Zivilisation und ihre Probleme* gerecht. Sie bilden zusammen einen tiefgründigen Einblick in die europäische, deutsche und tschechische Geschichte. Dass die Geschichte dieser beiden Nationen in einigen Aufsätzen mit der jüdischen Religion und/oder Nation verknüpft wurde, zeigt, wie verflochten diese drei Nationen miteinander waren und im gesamteuropäischen Kontext sind. Die den beiden Bänden beigegefügte vielseitige und lehrreiche Dokumentation aus dem Leben von Bedřich Loewenstein ergänzt das Bild eines engagierten, kritischen Zeitzeugen.

Ulrich STADLER: *Kafkas Poetik*. Zürich: Edition Voldemeer / Berlin: de Gruyter 2019, 337 Seiten und 16 Abbildungen

Manfred Weinberg – Karls-Universität, Prag

Rezensionen zu wissenschaftlichen Publikationen über einzelne Texte oder das Gesamtwerk Franz Kafkas ließen sich eigentlich standardisieren. Am Anfang stünde dann etwa der Verweis auf Theodor W. Adornos Diktum: „Jeder Satz [der Texte Kafkas; M.W.] spricht: deut mich, und keiner will es dulden“ („Aufzeichnungen zu Kafka“. – In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 255). Dem ließe sich eine Diagnose von Manfred Engel anfügen, der eine gemeinsame Reaktion der allermeisten Kafka-Interpretationen auf dieses Dilemma darin erkennt,

dass sie [...] das „Eigentliche“ „hinter“ oder „unter“ der „uneigentlichen“ Textoberfläche nicht wirklich suchen, sondern bereits gefunden haben. Vor jeder Interpretation wissen sie, worauf der Text hinausläuft, hinauslaufen *muss* – und der Interpretationsakt besteht hauptsächlich darin, einen (mehr oder weniger) plausiblen Bezug zwischen der Textoberfläche und dieser „Bedeutung“ herzustellen. („Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen“. – In: Auerochs, Bernd/Engel, Manfred: *Kafka-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 424)

Danach wäre dann die Spezifik des jeweiligen ‚Heureka‘-Rufs, der fast alle Studien zu Kafka auszeichnet, in dem rezensierten Buch zu benennen. Die Texte Kafkas werden

allermeist mit ausführlich referierten Kontexten material- und oft auch durchaus kenntnisreich ‚umstellt‘ und behauptet, diese schlössen sie – meist in Form einer ent-rätselnden Allegorese – nun ein für alle Mal auf. Am Ende einer solchen standardisier-ten Rezension aber stünde die Feststellung, dass man es doch nur mit einer weiteren Mutmaßung im unendlichen Feld der Kafka-Interpretationen zu tun gehabt hat.

Vor diesem Hintergrund ist es eine Freude, über eine Studie zu schreiben, die sich mit einer solchen Standard-Rezension ganz und gar nicht erfassen lässt und die, das kann vorweggenommen werden, tatsächlich einen ‚großen Wurf‘ darstellt. Ulrich Stadler hat seinen Ausführungen den schlichten Titel *Kafkas Poetik* gegeben, der allein schon den Unterschied zu anderen Studien prägnant benennt: Hier wird kein ‚Schlüssel‘ zu einzelnen Texten oder zum Gesamtwerk präsentiert, sondern sehr präzise die besondere ‚Verfasstheit‘ der „feinmaschigen, kunstvollen Textgewebe[]“ (S. 9) Kafkas entfaltet.

Im anfänglichen Kapitel „Vorwort und Vorschau“ (S. 9ff.) berichtet Stadler von der „Verlockung[]“ zum Verfassen einer Studie über die Texte Kafkas, über „die Widerstände dagegen und die Preisgabe dieser Widerstände“, schließlich über die Entscheidung, einer Frage nachzugehen, die eben anders gelagert ist, als es die oben skizzierte Standardrezension zu fassen vermöchte, nämlich „wieso die Texte Kafkas eine derart gesteigerte Aufmerksamkeit für sich beanspruchen. Warum erzeugen sie den Wunsch nach massenhafter Deutung und Kommentierung [...]?“ (S. 9) Stadler nennt dabei als einen der Beweggründe seiner Studie, dass er gegen „die skrupellose Allegorisiererei einschreiten wollte, deren Öde die Literaturwissenschaft Jahrzehnte lang dominiert hatte.“ Allerdings relativiert er anschließend diese ursprüngliche Absicht und plädiert dafür, „die pauschale Verdammung der Allegorese im Fall Kafkas noch einmal zu überdenken“ (S. 10); dazu später mehr.

Methodisch sei er „in gleicher Weise [verfahren] wie Kafka selber“, d.h. er sei „von den Details“ ausgegangen; zudem habe er sich nicht an die Hauptwerke gehalten (und wenn, sich diesen „eher vom Rande her“ genähert); das „Hauptgewicht“ habe er auf die „Briefe und die Aufzeichnungen“ (S. 11) gelegt. Walter Jens hat einmal von der ‚Schlupfwespententechnik‘ von wissenschaftlichen Studien geschrieben und damit gemeint, dass sie sich dem Beschriebenen auch stilistisch oft angleichen. Dies kann man – einen erweiterten Begriff von ‚Stil‘ vorausgesetzt – auch von Stadlers Studie sagen. Wenn er herausarbeitet, dass Kafkas Texte zuletzt widersprüchlich und damit unauflöslich bleiben, dann gilt das auch für seine Studie: Stets bleibt deutlich, dass das Ausgesagte nur eine Perspektive darstellt und andere Perspektiven und Zuschrei-bungen nicht ausschließt.

Das 2. Kapitel beginnt Stadler mit einer erstaunlichen Ehrenrettung des so un-genauen wie abgenutzten Begriff des ‚Kafkaesken‘ – allerdings setzt er dabei Autor und Schreibweise in eine andere Beziehung als es üblicherweise bei der Anwendung dieses Begriffs geschieht. Die Kategorie des ‚Autors‘ könne neben der „historisch be-glaubigte[n] Person“ (S. 18) auch „eine Instanz bezeichnen, die sich indirekt aus einem einzigen oder aus vielen Prosatexten Kafkas konstituiert und die das Ergebnis eines Lektüre-Effekts darstellt, der zuweilen ‚kafkaesk‘ genannt wird“. Die „Ineinssetzung der Person und d[ies]er Instanz unter dem *einen* Etikett ‚Autor‘“ verdanke sich „nicht zuletzt dem Umstand, dass Franz Kafka sein Leben immer wieder literarisch auszu-gestalten suchte und damit den Unterschied zwischen den beiden Existenzweisen

verwischte“. Die zweite Instanz hätte der zunächst den Russischen Formalisten zuzurechnende Literaturwissenschaftler Boris Tomaševskij die „Autor-Legende‘ Kafka“ (S. 19) genannt; dies sei eine „Instanz“, „bei der autor-spezifische und leserspezifische Anteile ineinander übergehen“ (S. 21): „Beide Instanzen, der tatsächliche Leser wie der historische Autor, verschwinden im literarischen Text und tauchen darin *verwandelt* wieder auf.“ (S. 22) Damit ist der entscheidende Perspektivwechsel auf den Weg gebracht: Der neue Blickwinkel ist dabei weit entfernt von jener Suche nach einer ‚Autorintention‘, die so viele Studien über Kafka prägt, insofern ja allermeist nicht nur behauptet wird, man habe den ‚Schlüssel‘ zu Texten Kafkas gefunden, sondern dieser habe das vom Schlüssel Aufgeschlossene auch gerade so gemeint. Stadler schaut dagegen weit mehr auf die Texte als auf den Autor, so aber, dass die auch durch diese Texte hervorgebrachte „Autor-Legende“ mit im Spiel bleibt. Damit siedelt er seine Lektüren sozusagen auf einer Metaebene an. Man findet recht wenige ausführliche Lektüren Kafkascher Texte im herkömmlichen Sinn, sondern vielmehr oft knappe Darstellungen ihrer formalen Beschaffenheit, wodurch sich je länger, je klarer eine für viele Texte Kafkas geltende ‚Machart‘ resp. Poetik herauschält.

Diese ‚Meta-Ebene‘ der Lektüren wird schon im Blick auf die Überschriften der Kapitel und Teil-Kapitel deutlich – etwa: „2.2 Das Komische: Lachgemeinschaften und Leservereinigungen“ (S. 43ff.), „3.2 Tunnelblick und kaleidoskopisches Spiel“ (S. 95ff.), „3.3 Das Vexierbild als Modell“ (S. 110ff.), „3.5 Minutiös verfahren“ (S. 129ff.), „5 Schreiben im Schatten anderer Autoren“ (S. 193ff.), „6 Hypnagoges und poetisches Schreiben“ (S. 280ff.), „Kämpfen, zerstören und aufbauen, zufrieden sein beim Tod (Auch eine Art Rückschau)“ (S. 294ff.). Die Titel zeigen die ‚Machart‘ des Buches: Neben kleinteiligen Lektüren (meist von nur einzelnen Anschnitten oder Tagebucheinträgen sowie Briefäußerungen) werden Deutungsperspektiven ‚mittlerer Allgemeinheit‘ angeboten und in diesem Rahmen detailreich Kafkasche Schreibverfahren analysiert.

Zurück zur „Autor-Legende“ Kafka, der sich Stadler erst einmal dann doch von einem der ‚Haupttexte‘ her nähert: dem *Process*. Ausgehend von dessen letztem Abschnitt konstatiert er, dass es im Roman weit eher um Scham als – wie meist unterstellt – um Schuld gehe. Wichtiger aber ist, dass er sich, wie versprochen, an Details hält, etwa an die im Romanfragment zu allerletzt benannte „Gebärde der erhobenen Hände und der gespreizten Finger“, um hinzuzufügen: „Diese Gebärde kann freilich auch wieder Verschiedenes bedeuten.“ (S. 33) Damit ist man dem Erhellenden der Stadlerschen Lektüren schon ein Stück näher gekommen: Er betreibt eben keine Enträtselung eines Zeichens, einer Gebärde auf genau ein Anderes hin, das dann zu dessen/deren Bedeutung überhöht wird. Vielmehr ruft er die Geste auf und erweist die ihr angelegte Vieldeutigkeit, gar Widersprüchlichkeit, die er dann wieder auf das Gesamt des Textes bezieht. Das ‚Ende‘ präsentiere „auch und vor allem verschiedene Sichtweisen auf diesen Tod [den Josef K.s; M.W.]“, das aber heiße: es „offeriert, ja [...] erzwingt [...] unterschiedliche Parteinahmen“ (S. 34) Anders (und verallgemeinernd) gesagt: Es gehe zwar durchaus auch um das inhaltlich Entsetzliche in den Texten; „entscheidend aber für seine Genese ist die *Form*, die Art und Weise der Darstellung. Sie erst lässt das Gefühl des Aporetischen, des Unbewältigbaren entstehen, dem sich niemand entziehen kann.“ (S. 37) Dieses von der Form hervorgebrachte Aporetische ist die grundsätzliche Diagnose Stadlers, die variiert und so untermauert wird. Stadler sieht keine eindeutige ‚Aussage‘ der Kafkaschen Texte, sondern grundsätzlich ‚Unfass-

liches': „Statt etwas fassbar zu machen, was die Fassungskraft übersteigt, *verschieben* die einzelnen Kapitel [im Prozess; M.W.] jeweils das Unfassliche. Das Erzählen vermehrt sogar das Erklärungsbedürftige.“ (S. 37) Das ‚Kafkaeske‘ versteht Stadler von daher als „Resultat einer verstörenden Darstellungsweise“ (S. 42)

In Kapitel 2.2 zum Komischen geht Stadler von einer gestrichenen Stelle im *Schloss*-Roman aus, an der ein ungenannt Bleibender berichtet, was K. gesagt habe. Die Geschichte sei „zu komisch“: „Das eigentlich Komische ist freilich das Minutiöse und darin wird Euch in meiner Nacherzählung viel entgehen.“ (*Das Schloß*, Frankfurt/M.: Fischer 1983, S. 424) Diese Stelle nutzt Stadler, um die lange ignorierte Komik Kafkascher Texte, die dann nachholend auch nur Anlass der üblichen oben skizzierten ‚Kafkologie‘ wurde, zu betonen und einmal mehr zu ‚verschieben‘: „Das eigentlich Komische“ der Kafkaschen Texte sei eben „das Minutiöse“ (S. 47). Das daraus resultierende ‚Kafkaeske‘ sei „Resultat eines Vorgangs [...], bei dem Deutungen und Erklärungen provoziert wurden und sich dann als unrichtig, untauglich, jedenfalls als revisionsbedürftig erwiesen“, und „solche gewaltsamen Irritationen und Reduktionen“ könnten nicht nur zu „Frustrationen“ führen, „sondern auch zu Lachanfällen“ (S. 47). Auch ihre Komik erklärt Stadler also aus dem Unbewältigbaren der Texte.

Kapitel 2.3 gilt der Erzählung *Das Urteil*; dabei geht es aber auch hier „*nicht* darum, die viel interpretierte Erzählung noch ein weiteres Mal zu interpretieren“, vielmehr solle ihr „Entstehungsprozess und vor allem den Wandel der Einstellung Kafkas zu ihr im Zusammenhang mit der Beziehung zu Felice Bauer“ (S. 61) nachgezeichnet werden. Dabei wird Felice Bauer zu einer besonderen Leserin des Textes, auch wenn resp. gerade weil sie ihn nicht gelesen hat: „Felice Bauer ist die eigentliche Inspirationsquelle der ‚Geschichte‘. Sie muss diese, wie sich herausstellen wird, gar nicht erst gelesen haben: Sie hat *Das Urteil* gezeugt.“ (S. 64) Stadler dementiert dabei die Diagnose Joachim Unselds, dass Kafka jeder Gedanke an einen Leser fremd gewesen sei; vielmehr geht er davon aus, dass sich „[d]ieser Autor [...] einer Wirkungspoetik verschrieben“ und „beim Schreiben sehr genau sein Publikum im Auge gehabt“ (S. 74) habe, was natürlich an die Rolle des Lesers in der von Stadler vorausgesetzten „Autor-Funktion“ anschließt.

Im 3. Kapitel, in dem es um „Bilder und Blicke“ geht, finden sich die anfangs versprochenen Ausführungen zu „Allegorie und Allegorese“ (S. 77), die Stadler mit grundsätzlichen Aussagen zu Kafkas Verhältnis zu Bildern beginnt:

So uneingeschränkt [...] seine Vorliebe für reine Bilder war, so entschieden war seine Abneigung gegen reine Theorie. Es gibt Belege, aus denen hervorgeht, dass er von abstrakten oder gar von systematischen Darstellungen nichts wissen *wollte* und dass er sie auch weder produzieren noch verstehen *konnte*. (S. 80)

Das bedeute aber keine Einschränkung der Erkenntnisleistung der Texte, da Kafka „nicht nur inhaltlich, durch seine Aussagen und Stellungnahmen, sondern auch und vor allem über seine Darstellungsweise“ (S. 83) philosophiert habe. Üblicherweise gelte: „Die Lesenden versuchen *entweder* das Geschriebene allegorisch zu deuten, *oder* sie verwerfen jegliche Allegorese.“ Stadler schreibt dagegen, dass sich „Kafkas Bilder, Gestalten und Erzählungen“ nicht als „reine Allegorien“ [Hervorhebung von mir; M.W.] fassen ließen. „Sie können und dürfen zwar allegorisch gedeutet werden – aber nur

wenn dabei obendrein die ambivalente Haltung Kafkas zu Bildern überhaupt einkalkuliert, d.h. wenn jedwede Deutung auch als defizitär im Verhältnis zum gedeuteten Bild kenntlich gemacht wird.“ (S. 93) Und weiter: „Sie [Kafkas Texte; M.W.] appellieren an den Interpreten, eine Übersetzung in Theorie zu wagen, und sie bekunden doch zugleich, dass sie dabei Schaden nehmen. Eine allegorische Deutung ist möglich, aber sie darf die tatsächlichen Unkosten der Übersetzung nicht verschweigen.“ (S. 94) Kafkas Texte zeigten eine „Tendenz zur Allegorie“, so dass von daher, „eine allegorische *Deutung* seiner Werke nicht völlig abwegig sein“ (S. 94) könne. Neben Kafkas „Obsession für reine Bilder“ zeige sich ein „andauernder Rückgriff auf unvollkommene, d.h. unselbständige Bilder“. Diese erforderten „nicht nur eine Deutung, sie können eine solche zugleich problematisieren und einen infiniten Prozess mit immer wieder anderen Deutungen einleiten“ (S. 94). Das entspricht Stadler grundsätzlicher Diagnose, ist aber in Hinsicht auf die Frage nach der Angemessenheit von Allegoresen nicht ganz konsequent, denn eine Allegorie als vorsätzlich ‚gemachte‘ fordert ja tatsächlich eine uneindeutige Enträtselung. Diese aber steht im Widerspruch zu dem, was Stadler als entscheidenden Grundzug der Kafkaschen Poetik herausarbeitet: Dass niemals etwas wirklich ‚klar‘ ist, dass die Texte vielmehr eben einen „infiniten Prozess mit immer wieder anderen Deutungen“ auf den Weg bringen. Abgesehen davon, dass die in der Kafka-Forschung verbreiteten Allegoresen alles andere als eine Infragestellung ihrer selbst betreiben, hätte deutlicher herausgearbeitet werden können, dass Lektüren Kafkascher Texte von diesen selbst zur Allegorese verführt werden, diese aber in genau dem Moment vor den Texten versagen, wenn sie der Hauptforderung der Allegorese nach Eineindeutigkeit genügen. Die ‚Ehrenrettung‘ der Allegorese durch Ulrich Stadler bleibt also ambivalent.

In Kapitel 3.2 findet Stadler weitere ‚Bilder‘ für das ‚Unbewältigbare‘: „Statt über das Ganze zu reflektieren, interessierte er [Kafka; M.W.] sich lieber für den Überblick oder die Übersicht, und mehr als mit dem Teil befasste er sich mit dem ‚mikrologischen Blick‘, der Nahsicht und dem ‚Tunnelblick‘.“ (S. 96) Solcher „Tunnelblick“ stehe für eine „massiv eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit, aber er steigert zugleich unsere Sinne bis zur ‚Höchstempfindlichkeit‘. Er ist verhängnisvoll *und* segensreich. An die Stelle einer Disjunktion tritt eine spielerische Ambivalenz, welche die Antithese ‚Wahrheit oder Lüge‘ subvertiert.“ (S. 102f.)

Zu einem entsprechenden Ergebnis führen Stadlers Reflexionen zu einem weiteren von Kafka genutzten ‚Bild‘: dem ‚Vexierbild‘:

Als Empfindung hat es nicht mehr den Status eines Objekts, wenn es auch der Betrachter so anschauen kann, als wäre es eines. Es ist aber auch nicht bloß der Ausdruck seiner, also reiner Subjektivität. Diese hat sich vielmehr aufgespalten und diversifiziert in zwei unterschiedliche ‚Subjektivitäten‘, die einander ablösen, aber dennoch einen „Gewinn“ einfahren. Das bloß Private des jeweils Individuellen wird aufgebrochen, und aufgebrochen oder subvertiert wird auch das antithetische Verhältnis von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘. (S. 115f.)

So zeigt sich die Kohärenz der Stadlerschen Argumentation: Aus immer neuen Konstellationen, Bilder und Textstellen extrahiert er den stets gleichen Befund der Subversion von Antithesen und damit Hervorbringung eines Unbewältigbaren. Dabei

gelingt es ihm, diese Diagnose jeweils überzeugend an seine Grundfigur der „Autor-Funktion“ anzuknüpfen: „Die Person Kafka und ihr Werk stehen in einem engen Bedingungsverhältnis, das zugleich durch gegenseitigen Ausschluss gekennzeichnet ist. Die Texte gelingen offenbar nur, wenn ihr Verfasser Schaden nimmt. Eine solche Verflechtung von Destruktion und Konstruktion hat Kafka sogar zum Thema einer Erzählung gemacht“ (S. 122). Damit gemeint ist die Erzählung *Der Fahrgast*, die zunächst 1908 titellos im *Hyperion*, dann 1910 mit dem genannten Titel in der Prager Zeitschrift *Bohemia* publiziert worden ist. In einer detailgenauen (und diesmal auch umfangreichen) Interpretation gelingt es Stadler, diese Erzählung als Bestätigung seiner Grunddiagnose zu erweisen, ohne dass dies hier näher entfaltet werden könnte.

Von das aus kehrt Stadler zum schon thematisierten ‚minutiösen Verfahren‘ Kafkas zurück, das er wiederum „unter wirkungspoetologischen Gesichtspunkten“ diskutiert. „Die Vorliebe für kleine und kleinste Details“ (S. 131) verstärkt er zur Behauptung, „dass Kafka seine Prosa sogar in die Nähe einer *poésie pure* rückt, indem er die reine Präsenz auf dem Umweg über die Zerstörung aller Repräsentationen anstrebt“ (S. 133). Auch dies wird wieder an Texten untermauert, unter anderem am Tagebucheintrag zu einer Aufführung im *Theatro Fossati* in Mailand im Spätsommer 1911, in dem Kafka von einem Herrn schreibt, der „beim Lachen den Mund bis zu einem rückwärtigen Goldzahn“ (*Tagebücher*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M. 1990, S. 965) öffnet, worin Stadler einen „ungeheuerlichen Abstraktions- oder besser: Reduktionsprozess“ (S. 135) erkennt, der dazu führe, dass die „sinnliche Wahrnehmung“ einen „übermäßig lachenden“, die ‚innere Wahrnehmung‘ aber einen „Ekel erregenden, Schrecken verbreitenden Menschen“ zeige. Entscheidend aber sei: „Insgesamt gehören beide Befunde zusammen und stellen sich doch beide wechselseitig in Frage.“ (S. 136), was *in nuce* die Darstellung von Kafkas Poetik durch Ulrich Stadler zeigt.

Entsprechend funktionierten die Darstellung seines Verhältnisses zum „ostjüdischen Chassidismus“ (S. 138), das anhand von Kafkas Berichten über seine Besuche bei sogenannten ‚Wunderrabbis‘ herausgearbeitet wird. Dabei wird einerseits die Schmutzigkeit der besuchten Örtlichkeit benannt, der Rabbi zugleich aber mit der Farbe Weiß und mit ‚Reinheit‘ assoziiert. „Wiederum liegen hier zwei *verschiedene* Sichtweisen zu Beurteilungen durch *eine* Instanz über *ein und denselben* Sachverhalt vor. Keine der beiden Herangehensweisen vermittelt die Wahrheit.“ (S. 142f.) Doch gilt: „Die Fähigkeit, eine *indirekte* Bezugnahme auf Wahrheit zu ermöglichen, hat Kafka der Kunst und damit auch der Literatur durchaus zugestanden.“ (S. 143) Das Indirekte dieser Bezugnahme bedeutet aber auch, dass Wahrheit eben nicht gesagt werden kann, sondern immer – in einer endlosen Bewegung – gesucht werden muss: Kafka

wollte alle Rezipienten einbinden in einen nicht abschließbaren Verstehensprozess seiner Texte. Die geradezu haarsträubend marginalen Details, die er mitteilt und anhäuft, befördern die Poetizität seiner Prosa: sie erschweren die Sinnsuche, indem sie eine vollständige Subsumtion unter ein Allgemeines verunmöglichen und gleichzeitig die Leser in einen vexierenden, also peinigenden Prozess hineinreißen. (S. 144)

Im Kapitel 3.6 „Schreiben gewissermaßen auf der Fensterkante“ (S. 144ff.) wird dies noch einmal an einem Satz vorgeführt, den Kafka für vollkommen erklärt hat: „Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe[,] z.B. Er schaute aus dem Fenster[,] so ist er schon

vollkommen.“ (*Tagebücher*, S. 30) Stadler unterzieht diesen Satz einer ‚minutiösen‘ Lektüre bis hinein in den Vokalbestand: „ER AU (E) | AU (E E) ER“ (S. 147).

Das 4. Kapitel gilt Kafkas „Begegnung mit Albert Bassermann“ (S. 160ff.), einem damals berühmten Theater- und Filmschauspieler, mehr aber noch dem Zusammenhang von „Sehen und Hören“, wobei er gegen eine „Höberschätzung des Auditiven [...] in Europa“ (S. 170) deutlich macht, dass Kafka „seine Texte sowohl sichtbar als auch hörbar machen wollte“ (S. 171), was zu früheren Darlegungen über die Wichtigkeit des Vorlesens seiner eigenen Texte für Kafka stimmt.

Das 5. Kapitel „Schreiben im Schatten anderer Autoren“ (193ff.) zeigt noch einmal die Produktivität des Stadlerschen Zugangs. Wie oft hat man in der Kafka-Forschung schon gelesen, dass Kafka einen ‚Zug‘ seines Textes ganz gewiss von diesem oder jenen Autor habe. Stadler dagegen untersucht Einflüsse auf wiederum sozusagen ‚mittlerer Ebene‘ und niemals mit dem direkten Nachweis einer Übernahme. Vielmehr wird die Bedeutung, die etwa Jichzak Löwy und seine Lemberger jiddische Theatergruppe auf Kafkas Schreiben hatte, mit der Bedeutung Goethes für ihn konfrontiert und Kafkas Schreiben seiner eigenen Kategorie der „Kleine[n] Litteraturen“ (Kap. 5.1, S. 206ff.) zugerechnet, was sich manchmal dann doch von Kafkas Charakteristik dieser Literatur entfernt (ihr allerdings deutlich näher bleibt als die grundlegenden Missverständnisse, die sich bei Gilles Deleuze und Félix Guattari in der Übernahme dieser Kategorie finden). Weiter wird über „Kleist, die Anekdote und die frühromantische Fragment-Theorie“ (S. 221ff.) reflektiert, wiederum aber nicht, um Übernahmen zu behaupten, sondern in Betrachtung ihrer Form:

Die Prosastücke der *Betrachtung* wie auch die später publizierten Werke Kafkas sind, wie gesagt, keine Anekdoten, aber sie ähneln Anekdoten – nicht nur durch ihren zumeist geringen Umfang, sondern vor allem in der Funktion, die ihnen zukommt. Sie nehmen, wie Kleists kurze Texte, als kleine Litteraturen eine vergleichbare Rolle im Hinblick auf die so genannte große Literatur ein. (S. 227)

Weiterhin wird ein kurzer Text, den Max Brod eigenständig unter dem Titel „Der Kreisel“ publiziert hat, mit Nietzsches *Zarathustra* zusammen gelesen (S. 238ff.). In diesem Zusammenhang findet sich folgende entscheidende Anmerkung:

Man betrachtet diesen immerhin 1883 geborenen und 1924 gestorbenen Autor wie einen unserer Zeitgenossen, der unmittelbar zu uns spräche und den wir verstehen könnten, ohne uns mit seinen Voraussetzungen vertraut gemacht zu haben. Es war eher die ältere positivistische sowie die geistes- und sozialgeschichtliche Forschung, die auf Zeitgebundenes bei Kafka hinwies und dessen Abhängigkeiten und Vorbilder untersuchte. Nietzsche als eine für diesen Autor wichtige Autorität geriet für methodisch anders ausgerichtete Forscher weitgehend aus dem Blick. (S. 241)

Diese Aussage hat eine über Nietzsche weit hinausgehende Bedeutung, insofern Stadler Kafka etwa auch mit und gegen andere ihm zeitgenössische Philosophen wie Franz Brentano oder Christian von Ehrenfels liest. Kafka wird ja tatsächlich meist als kontextloser Autor gelesen, was auch daran liegt, das er zunächst im angloamerikanischen, französischen und deutschsprachigen Raum wissenschaftlich behandelt wurde

und somit von AutorInnen, die nun einmal wenig von den spezifischen Verhältnissen in Prag des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wussten. In dieser Hinsicht wurde im *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder* im Abschluss an frühere Publikationen schon gefordert, Kafka als „Autor einer Regionalliteratur“ (Manfred Weinberg: „Prager Kreise“. – In: Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann, Manfred Weinberg (Hgg.): *Handbuch...*, Stuttgart: Metzler 2018, S. 200) zu verstehen.

Im Blick unter anderem auf Berthold Viertel's 1914 in *Die neue Rundschau* veröffentlichte Erzählung „Ein Experiment“ wird aufgewiesen, dass sich auch viele der Kafkaschen Texte als Berichte von Experimenten verstehen lassen, mehr noch: „Nicht wenige Texte Kafkas sind selber Experimente“ (S. 262) und zeigten, „dass sich ihr Autor wie ihre Leser in höchst gefährliche Vorgänge einbinden lassen müssen“ (S. 278).

Im vorletzten Kapitel stellt Stadler dann die von Kafka sehr ernst genommenen „Halbschlafbilder“ (S. 263), die er als ‚hypnagoges Schreiben‘ benennt, neben das ‚poetische Schreiben‘. Bilder in poetischen Texten verlangten eine Deutung; anders die „hypnagogen Bilder“: „Diese wollen und brauchen nicht gedeutet zu werden. Sie sind evident, ja noch mehr: sie *sind*. Punkt.“ Doch gelte:

Hypnagoge Bilder lassen sich in poetische Bilder verwandeln. Voraussetzung hierfür ist, dass sie so modifiziert werden, dass sie Leser mit Autorfunktionsqualitäten in ihren Bann ziehen. Eine Vollkommenheit *ganz eigener Art* gewinnen sie, wenn sie die Leser zu Deutungen verführen, die dann immer wieder destruiert werden müssen. Kafkas poetische Bilder sind deutungsbedürftige und deutungsresistente Gebilde. Während die Halbschlafbilder reine Präsenz darstellen, gewinnen sie einen vergleichbaren Status, indem sie eine Repräsentanz beanspruchen, die sie sogleich wieder negieren. (S. 292f.)

Das 7. und letzte Kapitel ist nicht nur „[a]uch eine Rückschau“ (S. 294), sondern so etwas wie eine ‚Summe‘ von Stadlers Studie. In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1918 hat Kafka sein Schreiben einmal als „aufbauende Zerstörung der Welt“ (*Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 105) beschrieben. Stadler ‚verifiziert‘ diese Kennzeichnung in einer ‚minutiösen‘ Lektüre des kurzen Textes „Wunsch, Indianer zu werden“, aus der ausführlicher zitiert werden soll, weil sie Stadlers Kunst der ‚detailreichen‘ Interpretation aufzeigt:

Der Konstruktion folgt die Destruktion; dieser dann eine erneute Konstruktion. Beide Vorgänge heben sich nämlich wechselseitig nicht auf – ganz im Gegenteil: Der Bedingungsrahmen des Textes „Wenn man doch ein Indianer wäre“ festigt sich vielmehr gerade durch die abbauende Beschreibungstätigkeit. Die Einschübe („denn es gab keine Sporen“, „denn es gab keine Zügel“) erscheinen zwar wie triumphale Äußerungen des Realitätsprinzips gegenüber dem Lustprinzip, aber ihre negierende Kraft ist begrenzt: Sie richtet sich nur gegen Teile des Ausrüstung des Indianers, nicht aber gegen diesen selber, [...]. Die Wegnahme des *Accessoires* präpariert sogar das Indianer-Sein erst eigentlich heraus. Die Abstraktion von etwas erweist sich zugleich als eine Abstraktion zu etwas Anderem hin.

Die „aufbauende Zerstörung“, die man auch als ‚zerstörenden Aufbau‘ fassen kann, wird noch durch einen anderen Umstand verstärkt. Im Optativ nimmt der Wunsch sprachliche Gestalt an. Als Wunsch ist er zunächst [...] ein Nicht-Seiendes. Die Negation des Wunsches kann darum als Negation eines Nicht-Seienden eine positive Qualität gewinnen. Der verneinte Wunsch würde dann zu seiner Erfüllung, das „man“ des Textes wäre dann am Ende ein „noch kühner [sic], noch entschlossenerer, noch wirklicherer“ Indianer. Freilich wäre das auch ein noch „irrsinnigeres“ Ergebnis. (S. 302f.)

Ans Ende stellt Stadler eine Auseinandersetzung mit einer Aufzeichnung von Mitte Dezember 1914, in der Kafka von „guten und stark überzeugenden Stellen“ in seinen Texten schreibt (ein seltenes Selbstlob), die allesamt davon handeln, „dass jemand stirbt“, in diesem Zusammenhang aber auch äußert, dass er selbst „glaube auf dem Sterbebett zufrieden sein zu können“ (*Tagebücher*, S. 708). Stadler konstatiert, diese Aufzeichnung sei „ein persönliches Geständnis wie auch ein poetologisches Dokument“ (S. 309). Dabei sei es aber wichtig, nicht nur auf Darstellungen des Sterbens zu achten, vielmehr müsse „auch die *formale* Beschaffenheit seiner Prosa in Rechnung“ gestellt werden. „Dann entpuppen sich plötzlich alle Passagen als todesnah, in denen Kafka von ‚Selbstverurteilung‘, ‚Selbstverkleinerung‘ und ‚Selbstvergessenheit‘ spricht oder sie in seinen Texten praktiziert.“ (S. 309)

Stadlers fulminante Studie endet mit dem Abschnitt:

Länger als das Leben ihres Autors sollten nicht Werke wie die Goetheschen dauern, deren Lebendigkeit vollkommen kalkuliert sei, d.h. durch keinerlei Zufall überboten werden könne [...]. Länger sollten vielmehr die Texte leben, die durch Einbau von Irritationsfaktoren unendlich perfektibel geworden seien. Bei solchen durch äußere Veranlassungen wandelbaren „kleinen Litteraturen“ war sich Franz Kafka sicher, dass sein physischer Tod nicht zusammenfallen würde mit dem Tod der Instanz, die hier die ‚Autor-Legende Kafka‘ genannt wurde. Er vertraute seiner „Methode“, durch Provokationen und Übergriffe immer wieder neue Leser zur Auseinandersetzung mit seiner poetischen Prosa zu verleiten und so dieser ein *längeres* Leben zu verschaffen, als ihm selber vergönnt war. Insofern konnte er von sich sagen, dass er auf dem Sterbebett „sehr zufrieden“ seinem eigenen Tod entgegensehen könne.“ (314f.)

Franz Kafka hätte sich also durch die spezifische Machart seiner Texte unsterblich gemacht – wenngleich nicht als Person, sondern als „Autor-Legende“.

Noch einmal: Die Studie *Kafkas Poetik* von Ulrich Stadler ist ein ‚großer Wurf‘. Daran ändern auch einige Redundanzen nichts, die daher rühren, dass das Buch auf in der Zeit von 1998 bis 2016 publizierten Aufsätzen beruht, die „mehr oder weniger stark bearbeitet in das vorliegende Buch aufgenommen“ wurden. Ein solches Buch bedarf eben umfangreicher „Vorarbeiten“ (S. 336). Stadler gelingt eine Studie über Kafka (und von welchem anderen Beitrag zur Kafka-Forschung der letzten Jahre seit Gerhard Neumann kann man ein solches Gelingen schon behaupten), weil er eben nicht einfach Texte interpretiert resp. einer Allegorese unterzieht, sondern weil er sich mit ihrer ‚Machart‘ befasst und ihnen dabei sowohl ihre Offenheit wie ihre Widersprüchlichkeit lässt.

Die entscheidende Frage aber ist, wie sich an diese Studie nun anschließen lässt. Die ‚Generalidiagnose‘ ist ja überzeugend gestellt, sie muss nicht mehr wiederholt werden. So lässt sich eigentlich wieder nur mit Einzellektüren an Stadlers Buch anschließen. Diesen aber muss es gelingen, jene offene Poetik des Widerspruchs und des Unauflösliehen, die Stadler so überzeugend herausgearbeitet hat, detailliert als in den interpretierten Texten ‚am Werk‘ zu zeigen. Solche Lektüren können aber keine ‚platten‘ Allegoresen mehr sein. Wenn es gelingt, das Eineindeutige der meisten bisherigen Kafka-Interpretationen auf der Grundlage der Stadlerschen Ausführungen hinter sich zu lassen, dann wird sich, wie jedenfalls zu hoffen steht, im Rückblick einmal zeigen, dass Ulrich Stadlers Ausführungen zu *Kafkas Poetik* in der ‚Kafkologie‘ zu ihrem Nutzen ‚Epoche gemacht‘ haben.

Rüdiger GÖRNER: *Franz Kafkas akustische Welten*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, 183 S.

Manfred Weinberg – Karls-Universität, Prag

Für das Thema der „akustischen Welten“ ist Rüdiger Görner in mehrfacher Hinsicht als Experte ausgewiesen, hat er doch neben Germanistik, Geschichte, Philosophie und Anglistik auch Musikwissenschaft studiert; zudem hat das Verhältnis von Musik und Literatur in seinen Publikationen von Beginn an einen hohen Stellenwert, wie der von ihm schon 1982 herausgegebene Sammelband *Logos Musicae* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag) mit seinem eigenen Beitrag *Die Sprache in der Musiktheorie Momignys* belegt. 2013 erschien: *Hörgedanken. Musikk-literarische Bagatellen und Etüden. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Rihm* (Basel: Schwabe) und 2014 zwei Bände, die seine in Salzburg als Gastdozent gehaltenen Vorlesungen dokumentieren: *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis* sowie *Stimmenzauber. Über eine literatur-ästhetische Vokalistik* (beide Freiburg: Rombach). Außerdem erschien ebenfalls 2019 *Schreibrhythmen. Musikk-literarische Fragestellungen* (Heidelberg: Winter). Görner hat Briefe und Weiteres von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms und Richard Strauss herausgegeben sowie etwa den Beitrag „Musik“ im Thomas Mann-Handbuch (Stuttgart: Metzler 2015) verantwortet. Sein Expertentum für Musik sowie das Verhältnis von Literatur und Musik merkt man dem Band deutlich an.

Demgegenüber hat er sich zu Franz Kafka bisher nur sporadisch geäußert. Diese Enthaltensamkeit hat wohl die nun vorgelegte Kafka-Studie deutlich mit geprägt. Denn insofern er bisher nicht als ‚Kafkologe‘ in Erscheinung getreten ist, folgt er offensichtlich auch nicht jener Lektürewiese, die in der Kafka-Forschung zu ihrem großen Schaden immer noch vorherrschend ist: der enträtselnden Allegorese, die in allen Texten Franz Kafkas jeweils ein ‚Gemeintes‘ entdeckt und dieses wortreich als einzigen Schlüssel zu einem Text oder gar zum Gesamtwerk versteht. Entschlüsselt wird bei Görner – und das ist schon einmal ein großer Verdienst seiner Studie – gar nichts. Eher ‚sammelt‘ er alle Auseinandersetzungen mit dem Hören und der Musik bei Kafka, kommentiert sie kenntnisreich, kontextualisiert sie mit Äußerungen an-