

Bernhard Greiner

Hinübergehen in das Bild und Errichten der Grenze

Der Mythos¹ vom chinesischen Maler bei Bloch und Benjamin und Kafkas Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer*

Seinen anonym bleibenden Forscher über den *Bau der chinesischen Mauer*,² der sich gerne in das 'wir' des chinesischen Volkes zurücknimmt, läßt Kafka an der Umschlagstelle seines Textes, da dieser vom Materiellen des Mauerbaus zum ideellen des chinesischen Kaisertums wechselt, das persönliche Bekenntnis ablegen:

Ich habe mich, schon teilweise während des Mauerbaues und nachher bis heute fast ausschließlich mit vergleichender Völkergeschichte beschäftigt – es gibt bestimmte Fragen denen man nur mit diesem Mittel gewissermaßen an den Nerv herankommt – und ich habe dabei gefunden, daß wir Chinesen gewisse volkliche und staatliche Einrichtungen in einzigartiger Klarheit, andere wieder in einzigartiger Unklarheit besitzen. Den Gründen insbesondere der letzteren Erscheinung nachzuspüren, hat mich immer gereizt, reizt mich noch immer und auch der Mauerbau ist von diesen Fragen wesentlich betroffen.³

Ein hermeneutischer Grundsatz wird ausgesprochen. Das Eigene, das ein so Selbstverständliches sein kann, daß keiner es versteht – "einzigartige Unklarheit" – kann nur vom Jenseits eines fremden Volkes, in diesem Sinne vom Jenseits einer Mauer her erfaßt werden. Vom Eigenen kann ich nur am Ort des Fremden sprechen, vom Gegenstand meines Sprechens bin ich immer ausgeschlossen. Die Kunst kennt zwei Reaktionen auf diese unhintergehbare Fremde. Zum einen die Erwartung, daß sie gerade im künstlerischen Schaffen doch überwunden werden könne, sei es, daß das Objekt des Schaffens in die Welt des Subjekts gezogen wird (in der europäischen Tradition der Pygmalion-Mythos), sei es, daß das Subjekt im geschaffenen Objekt aufgeht. Eine Verwirklichungsform für das letztere stellt die Ge-

1 Während Shieh Jhy-Wey in seinem Beitrag von 'Legende' spricht, wird die Geschichte des Malers hier als Mythos gefaßt, was nachfolgend in Orientierung am Mythos-Begriff Hans Blumenbergs ausführlich begründet wird.

2 Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hg. v. Malcolm Pasley, New York 1993, S. 337.

3 Ebd., S. 348.

schichte vom chinesischen Maler vor, der in sein Bild hineingeht. Texte Blochs und Benjamins werden im folgenden befragt, inwiefern und auf welche Weise sich die beiden europäischen Philosophen des 20. Jahrhunderts das chinesische Motiv angeeignet haben.

Statt die unhintergehbare Fremde im künstlerischen Akt doch überwinden zu wollen, kann jedoch auch versucht werden, ihr im künstlerischen Schaffen unverstellt, ungedämpft Wirklichkeit zu geben, also das Eigene im grundlegend Fremden, Ausgeschlossenen und Ausschließenden zu suchen. Das ist bei Kafka der Fall. In vielen Paradoxien formuliert er diese Struktur:

Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein.⁴

Ein Umschwung. Lauernd, ängstlich, hoffend umschleicht die Antwort die Frage, sucht verzweifelt in ihrem unzugänglichen Gesicht, folgt ihr auf den sinnlosesten, das heißt von der Antwort möglichst wegstrebenden Wegen.⁵

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.⁶

Verbindung zwischen so Geschiedenem herstellen zu wollen, kann nur scheitern. Entsprechend kommen Kafkas Boten nicht ans Ziel bzw. ist aus dem Reden derer, die aus der Ferne kommen und sprechen (Pilger, Schiffer) "nichts [zu] entnehmen."⁷ Kafkas Texte sprechen am Ort des Fremden: im Bezug zu ihrem Gegenstand (der ihnen rätselhaft entzogen ist), zu ihrem Autor (der sich in Namenskryptogrammen und potenzierten Perspektivierungen des Erzählens entzieht) und zu ihren Lesern (den sie in keiner Deutung zur Ruhe kommen lassen). Das Extrembeispiel Kafka macht deutlich, wie wir mit der Erfahrung des Fremden umgehen. Seine Erfahrung ist offenbar ein Trauma. Denn wo diese aufscheint, setzen Strategien ein zu erweisen, daß das Fremde nur scheinbar ein solches, daß es in Wahrheit ein Vertrautes ist. So entstehen die vielen allegorischen Deutungen von Texten Kafkas, die stets evident erscheinen, sich in ihrer auseinanderstrebenden Vielfalt aber entwerten. Für den Text *Beim Bau der chinesischen Mauer* hat z. B. Günther Anders früh erklärt, es sei "das Wort 'Jude' durchwegs durch das Wort 'Chineser' ersetzt, die Mauer, die 'als System von Teilmauern' aufgeführt wurde, 'bis diese sich vereinigten',

4 Franz Kafka: *Betrachtungen* Nr. 80, in: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, hg. v. Max Brod, Frankfurt/M. 1980, S. 36.

5 *Betrachtungen* Nr. 76, in: Brod: *Hochzeitsvorbereitungen*, S. 36. Lt. Angabe Max Brods ist dieser Aphorismus in der Reinschrift Kafkas mit Bleistiftlinie durchgestrichen, aber nicht aus dem Zettelkonvolut entfernt.

6 *Betrachtungen* Nr. 26, in: Brod: *Hochzeitsvorbereitungen*, S. 32. In der Reinschrift von Kafka durchgestrichen (s. Anm. 5).

7 Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*, S. 350.

[stelle] die Tora dar [...], mit der sich die Juden ummauerten."⁸ So wäre das Fremde zu einem Vertrauten gemacht. Dagegen erinnert aber Kafkas Text selbst schon an die Urszene solchen Verfahrens, die Geschichte des Turmbaus von Babel. Die biblische Erzählung hierüber geht von der Erfahrung aus, daß es verschiedene Sprachen gibt, um durch die Geschichte eben zu erweisen, daß das Verschiedene ursprünglich keines war – "Es hatte aber die Welt einerlei Zunge und Sprache" (*Genesis* 11.1) –, daß das Fremde erst durch das hybride Bauwerk in die Sprache gekommen ist. Kafkas Chronist stellt den Turmbau von Babel in nicht eindeutig zu bestimmenden Bezug zum Bau der chinesischen Mauer. Soll dieser verwirklichen, was beim Turmbau gescheitert ist oder soll er zurücknehmen, was durch den Turmbau in die Welt gekommen ist?

Zunächst aber zu den Phantasien, daß die für alles Sprechen, alles Schaffen konstitutive Spaltung von Subjekt und Objekt, Eigenem und Fremdem im künstlerischen Schaffen doch zu überwinden sei, also hineingegangen werden könne ins Bild, in den Text. Es gibt viele Beispiele, gehäuft in der Romantik, die sich auf diese Vorstellung ohne Verweis auf das chinesische Motiv berufen.⁹ Es war wohl Bloch, der das chinesische Motiv für die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert populär gemacht hat. Sein Band *Spuren* (Erstveröffentlichung 1930), eine Sammlung von Parabeln,¹⁰ kurzen Essays, Anekdoten¹¹ und Aphorismen folgt dem Gestus des (roman-

8 Günther Anders: *Kafka. Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen*, München 1951, S. 10 und S. 103.

9 Wie es eines der Ziele der romantischen Bewegung ist, Grenzen aufzuheben oder doch durchlässig zu machen, steht in diesem Umfeld auch die systematisch unhintergehbare Unterscheidung zwischen Künstler und von ihm geschaffener Welt immer wieder zur Disposition. In Brentanos Roman *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria* räsonieren nicht nur Figuren über den Roman, in dem sie vorkommen, sondern richtet auch umgekehrt der fiktive Erzähler ein Gedicht an den Autor Brentano, zieht diesen mithin in seine Welt. Analog gipfelt Hoffmanns Erzählung *Der goldene Topf* darin, daß der Held in seine Phantasiewelt der Poesie hinübergeht. Das Motiv bleibt dann nicht auf die Romantik beschränkt. In Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* begehrt am Schluß der "vermaledeite Grabbe" Einlaß in die Welt seiner Figuren und erhält diesen auch nach einigem Zögern. Solches Wechseln zwischen der Wirklichkeit des Theaterspielens, dem auch der Autor angehört und der durch das Spiel vorgestellten Welt reicht bis zu Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor*. Auch die Kehrseite dieses Transzendierens wird in der Romantik vielfach reflektiert. In Ludwig Tiecks *Blondem Eckbert* geht die Figur Bertha nicht nur in ihre eigene Phantasiewelt hinein, sondern vermag dann auch nicht mehr aus dieser herauszufinden. Die Personen, die ihrer realen Welt anzugehören scheinen, erweisen sich immer neu als ihrer Phantasiewelt zugehörig. Das bringt sie um und treibt nach ihrem Tode den von ihr imaginierten Ritter in den Wahnsinn.

10 So die Gattungsbestimmung in der Titelerläuterung des Verlags.

11 So die Gattungsbestimmung des Verlags auf der Rückseite des Einbandes.

tischen) Fragments: Begriffe nicht zu fixieren, sondern beweglich zu halten, Ergebnisse nicht fest-zu-stellen, sondern offen zu halten für die Verknüpfung mit Neuem, im Abbruch, im Fragment einen umfassenderen Zusammenhang durchscheinen zu lassen. Eben hierauf zielt das Bild der 'Spur'. Das Vorfindbare wird als Zeichen genommen, das auf anderes verweist, was eine Weise des Denkens und Schreibens verlangt, die Dinge, Situationen, Alltagserfahrungen etc. als 'Spuren' in diesem Sinne aufzuweisen vermag. In der Aufzeichnung *Das Tor-Motiv* wird diese Denk- und Mitteilungsform selbstreflexiv. Zur Debatte stehen Schwellensituationen, das Tor als Pforte zu Anderem, Entzogenem, im radikalsten Sinn: zum Jenseits des Lebens. Nachdem der Sprechende zu letzterem eine Geschichte erzählt hat, geht er auf Modifikationen des Tor-Motivs ein:

Lehrreich sind derart chinesische Motive, als welche zwar nur von Künstlern handeln und ihrem Gang ins Werk, doch damit ihr eigenes Duft- und Klang-Orplid so aussparen wie einsetzen. Eine Philosophie leben, heißt durch sie sterben lernen, sagt Montaigne senecaft, ja fast noch magisch weise; auch einige chinesische Endmotive verschlingen eben das Werk mit dem Tode, merkwürdig und kaum von ungefähr, mit höchstem bildenden Ernst und an Ort und Stelle kaum artistisch. Es genügt sie anzudeuten, als ein Spiel, das nicht verstärkt werden kann und letztlich puren Wunsch bedeutet, das aber darin immerhin merkwürdig ist, daß es als neue Fahne im Werk, nicht nur als Fahnenflucht möglich ist. Die Geschichte von dem alten Maler gehört so hierher, der seinen Freunden sein letztes Bild zeigte: ein Park war darauf zu sehen, ein schmaler Weg, der sanft hindurchführte, an Bäumen und Wasser vorüber, bis zu der kleinen roten Tür eines Palasts. Aber wie sich die Freunde zu dem Maler wenden wollten, das seltsame Rot, war dieser nicht mehr neben ihnen, sondern im Bilde, wandelte auf dem schmalen Weg zur fabelhaften Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte, öffnete und verschwand. Oder die andre Geschichte, eine Abwandlung des gleichen Mythos, welche Balács in seinen 'Sieben Märchen' forterzählt hat, die Geschichte von dem Träumer Han-tse gehört hierher: des Dichters, der das Buch seiner Geliebten dichtete, der schönen Li-fan, die ihn verschmäht hatte. Ins Tal der silbernen Apfelblüte schrieb er das Mädchen, schrieb ihr einen herrlichen See und ein Schloß aus Jade, die köstlichsten Gewänder, Feste und Gespielinnen, und der Mond ging nicht unter im Tal der silbernen Apfelblüte. Das alles träumte sein magisches Wort, ja er konnte noch Li-fan selber aus dem Buch zu sich rufen, bis sie der Tag wieder vertrieb: übermächtig war so sein Leben geteilt, in den traurigen, alternden Tag und die geheimnisvolle Schöpfung, die zu ihm kam und ihn immer wieder verließ. Bis zu jenem letzten Morgen, die Verwandten suchten Han-tse in seiner Hütte, lange vergeblich, man fand ihn nicht, doch auf dem Tisch lag sein Buch aufgeschlagen, mit einem neuen, dem letzten Kapitel: Die Ankunft Han-tses im Tal der silbernen Apfelblüte. So hat sich ein Dichter selber in sein Werk hineingeschrieben, 'hinter die

Mauer aus ewigen Buchstaben', ästhetisch wirklich 'produktiv', also noch hinter das Werk [...]. Aber ist das Dunkel, das uns erwartet, durch solche Märchen auch etwas gefärbt, wenigstens mit unsern Wunschträumen und ihrer keineswegs selbstverständlichen und weltregulären Gestaltbarkeit, ja Bewohnbarkeit, und wachsen grade die buntesten chinesischen Blumen an der Finsternis des letzten Tors, als ob es wirklich unser realstes wäre: so sind das alles doch erst tiefe Märchen eines Vorscheins, aus denen uns ein Speiteufel wieder zurückwirft, auch in frommen Zeiten, auch aus tieferen und solideren Entrückungen als denen der Maler und Dichter. Die Wohnungsnot der Menschen auf der Erde geht mit einigen Ankunfts-Symbolen weiter, ohne daß sie das lebende Tor des halben Existierens oder gar das fatale Tor des möglichen Nichtexistierens mit anderm als Träumen erhellen konnten. Sie haben noch kein Blut getrunken, erst recht noch keine irdisch-überirdene Praxis gehabt: immerhin ist die irdische Wohnungsnot mit einigen Glückssymbolen eine gute Präparandenanstalt für Realträume hinterm Tor.¹²

Bloch erzählt nicht nur seine Geschichten, sondern kommentiert sie zugleich. Das Eintreten des Künstlers ins Bild rückt er in seine Philosophie des Vor-Scheins der Utopie im Hier und Jetzt der Erfahrungswirklichkeit ein, wofür ihm die Kunst ein herausgehobener Beleg ist. Die beiden Geschichten werden als "Ankunfts"- und "Glückssymbol" gedeutet, wobei Bloch den Begriff des Symbols im engen Sinn der Tradition der deutschen Klassik verwendet, wonach im Symbol stets die Anwesenheit des Bezeichneten im Bezeichnenden mitgedacht ist.¹³ Worin ist dann das in den Geschichten nicht nur vorgestellte, sondern in der Vorstellung auch schon präsentisch erfahrbare 'Glück' zu erkennen? Trotz ihres redseligen Kommentierens gibt die Aufzeichnung hierauf keine explizite Antwort, implizit aber einen Hinweis. Beide Geschichten werden 'Mythen' genannt. Hans Blumenberg hat den Mythos als Strategie erläutert, sich durch Erzählen von Geschichten von einer bis dahin übermächtigen Wirklichkeit zu distanzieren, einen geregelten Umgang mit überwältigenden Mächten zu eröffnen.¹⁴ Die 'übermächtige Wirklichkeit', auf die bei solchem Verständnis die beiden chinesischen 'Mythen' zu beziehen sind, deutet Blochs Aufzeichnung in der vorgeschalteten Erzählung an, die von der Pforte als "letalem Ursymbol"¹⁵ handelt: die Angst, daß die Grenze zwischen den Lebenden und Toten nicht sicher sei, daß Tote in der Welt der Lebendigen erscheinen, umgekehrt Lebende in das Reich der Toten hinübertreten

12 Ernst Bloch: *Spuren*, Frankfurt/M. 1969, S. 154–156.

13 Vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M. 1977, S. 951.

14 Hans Blumenberg: "Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos", in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hg. v. Manfred Fuhrmann, München 1971, S. 11–66; Ders.: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979.

15 Bloch: *Spuren*, S. 154.

könnten. Wenn die Grundunterscheidungen nicht sicher sind, hier die zwischen lebendig und tot, befinden wir uns in einer Welt ohne feste Konturen, in der jede Gestalt in eine andere übergehen, ein jeder von jedem berührt, angeeignet, überformt werden kann. Gegen solch eine Welt flutender Gestalten, des Werdens und Vergehens statt des Seins, werden in mythischen Erzählungen Geschichten errichtet, die das Prinzip der Unterscheidung einführen. In der jüdisch-christlichen Tradition ist dies die biblische Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies. Das Essen von der verbotenen Frucht war durch das Versprechen motiviert, hierdurch wie Gott zu werden (mit der Strafe für dies Essen wird entsprechend die Unterscheidung menschlich-göttlich manifestiert); in der Folge werden Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben, damit sie nicht auch noch vom Baum des Lebens äßen und so Unsterblichkeit erlangten (*Genesis* 3.22), womit die Unterscheidung lebendig-tot etabliert ist. Nach dem Essen der verbotenen Frucht erkennen Adam und Eva, daß sie nackt sind, womit die dritte Grundunterscheidung, männlich-weiblich, manifest ist.

Auf dem Hintergrund solcher Geschichten, an die Bloch mit seiner Erzählung über ein Transzendieren zwischen dem Raum der Lebenden und der Toten erinnert, werden die beiden chinesischen 'Mythen' vom Maler, der in sein Bild, und vom Autor, der in die Welt seines Textes eintritt, berufen. So stehen diese Mythen stellvertretend für die grundsätzlicheren der Einführung der Grundunterscheidung, verweisen sie auf diese. Als verweisende sind sie Zeichen; worauf sie verweisen, ist aber nichts anderes als die Bedingung der Möglichkeit von Zeichen überhaupt, insofern ein Zeichen erst möglich ist, wenn das Prinzip der Unterscheidung eingeführt ist. Denn ein Zeichen ist dadurch definiert, daß es sich von einem anderen Zeichen unterscheidet, es ist Differenz mit der Chance, eben diese im Verweis auf das, was es nicht ist, zu überspielen. So ist die Einführung des Prinzips der Unterscheidung stets ambivalent. Individualpsychologisch zeigt dies die Ödipalisierung in der Geschichte der Ich-Bildung an, kulturgeschichtlich die genannten mythischen Erzählungen über das Etablieren der Differenz. Denn mit dem Vermögen der Unterscheidung wird nicht nur der Übergang in eine Welt stabiler Grenzen eröffnet, sondern zugleich auch die Erfahrung des Anderen als traumatisch erlebt: das Unterschiedene negierend, das Eigene in seinem Sosein bedrohend. Die Mythen von der Einführung der Grundunterscheidungen haben daher eine doppelte Funktion. Sie befestigen die Grenzen und überspielen sie zugleich. Wo die Wahrnehmung des Anderen aufscheint, da erweisen die genannten mythischen Geschichten, daß das Andere in Wahrheit gar kein Anderes ist, sondern ursprünglich ein Gleiches. Es ist zu einem Anderen erst geworden. Die beiden chinesischen 'Mythen', die Bloch vorstellt, akzentuieren diese zweite Funktion, während die vorausgeschaltete Erzählung über ein

Transzendieren zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten die Differenz betont. Die Überwindung der Wahrnehmung des Differenten durch den Aufweis, daß es in Wahrheit ein Identisches sei, leisten die beiden chinesischen Mythen aber mit einem besonderen Akzent. Es wird nicht, wie dies in der abendländischen Tradition durch den Pygmalion-Mythos vertraut ist, die vom Künstler geschaffene Welt bzw. Figur lebendig, d. h. in die Welt des Künstlers, der sie geschaffen hat, gezogen, vielmehr wird der Schaffende eins mit der von ihm geschaffenen Welt. So gibt es am Ende der beiden von Bloch erzählten Mythen nur noch die geschaffene Welt, aber keinen *au(c)tor* mehr als deren Urheber und Garanten: eine Vorstellung, die neostrukturalistischem Verständnis von der Vorgängigkeit des Signifikanten entgegenkommt, zugleich Konzepten vom 'Verschwinden des Autors',¹⁶ sowie vom künstlerischen Werk als Ort des Sich-Durchdringens von Diskursen, ohne daß dies auf ein Autor-Subjekt referierte. In der Hoffnungs-Philosophie Blochs ist dies allerdings noch nicht angelegt. Denn diese zielt ja gerade auf ein Umfassend-Werden des Subjekts, programmatisch schon in dem Motto formuliert: "Wie nun? Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst."¹⁷ Entsprechend geht der Kommentar, den Bloch zu den von ihm erzählten chinesischen Mythen gibt, auf diesen Aspekt überhaupt nicht ein.

Die Geschichte vom Autor, der in die von ihm geschriebene Welt hinübergeht, erzählt Bloch unter Berufung auf Bela Balázs' Übersetzung aus dem Chinesischen gerafft nach.¹⁸ Sie ist dem abendländischen Leser leichter nachvollziehbar, da sie mit der vertrauten, für das 18. bis 20. Jahrhundert dominanten Vorstellung von Künstlertum einsetzt. Nach dieser ist der Künstler männlich, Gegenstand seiner Kreativität aber ist die Frau,¹⁹ sein künstlerischer Narzißmus, Narzißmus als Künstlertum, läßt ihm das von ihm Geschaffene, sein Phantasiegebilde in der Gestalt des Weiblichen, als das Liebenswerteste schlechthin erscheinen, bis ihm die Pygmalion-Erfüllung zuteil wird, daß sein Selbst-Geschaffenes lebendig geworden sei, seine Liebe erwidere. Nach dieser Hinführung wird in der erzählten Geschichte das Verschwinden des Künstlers in der von ihm geschaffenen Welt, das immer mit der irritierenden Vorstellung einer bodenlos, d. h. abgründig

16 Michel Foucault: "Was ist ein Autor?"; in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1979, S. 7-31.

17 Bloch: *Spuren*, S. 1.

18 Blochs Nacherzählung folgt der Grundhandlung, aber nicht den Details. So heißt z. B. der Protagonist bei Balázs Wan-Hu-Tschen, nicht Han-tse; das Tal, in das er seine Phantasie-Geliebte versetzt, ist das Tal der weißen Apfelblüten, nicht der silbernen Apfelblüte wie bei Bloch.

19 Siehe die Einleitung von Ina Schabert und Barbara Schaff zu ihrem Band: *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, hg. v. Schabert und Schaff, Berlin 1994, S. 9.

gewordenen Kunstwelt verknüpft ist, annehmbarer, da es als reziproke Antwort auf die erste Transzendierung der geschaffenen Figur in die Welt des Autors aufgefaßt werden kann.

Wenn Bloch die zitierten chinesischen 'Mythen' als "Ankunfts"- bzw. "Glückssymbole" deutet, so kann das Moment der Anwesenheit des Bezeichneten im Bezeichnenden jetzt nicht nur auf der Ebene der vorgestellten Welt (in der vorgestellten Überwindung der grundlegenden Subjekt-Objekt-Spaltung im künstlerischen Prozeß) erkannt werden, sondern auch und wesentlicher noch auf der Ebene der literarischen Vorstellung, d. h. des Diskurses. Blochs Aufzeichnung erfüllt selbst schon das erläuterte doppelte Bedürfnis. Sie befestigt Grenzen (zwischen Lebendigem und Totem, zwischen Schaffendem und geschaffener Welt); indem sie damit den Leser der Erfahrung des Anderen, des Unterschiedenen aussetzt, nimmt sie diese zugleich zurück, da sie das Andere als ein zuletzt wieder Identisch-Werdendes vorstellt.

Bloch führt die Mythen vom Gang des Künstlers ins Werk recht selbstverständlich als "chinesische Motive" ein.²⁰ Sucht man nach Belegen für diese 'Mythen', so fällt auf, daß diese in der europäisch-abendländischen Aneignung schon immer in spezifischer Weise eingegrenzt sind. Zwei Beispiele für frühe chinesische Versionen des Mythos seien genannt.²¹ Das erste, früheste Beispiel ist die Erzählung *Cheng Liu*, geschrieben in der Zeit der *Song*-Dynastie:

Am Ende der Periode von 'Zhen Yuan'²² war Congchang Ran der General von der Gegend Kai-Zhou. Er war ein Mensch, der Reichtum geringschätzte und Wissen hochschätzte. So wurden viele Gelehrte zu seinen Anhängern. Einer von denen, namens Cai Ning, war ein Maler. Er hat einmal die Geschichte von den sieben Weisen im Bambuswald²³ vor vielen Leuten gemalt. Das Bild war sehr schön. Unter den Anwesenden waren zwei Gelehrte: Xuan Guo und Cheng Liu, die sich immer gegenseitig von der Bühne verdrängen wollten. Liu schaute das Bild an und sagte zu seinem Herrn: "Das Bild ist gewandt in seiner Gestaltung, ihm mangelt aber an faszinierendem Reiz. Ich möchte Ihnen jetzt eine winzige Fertigkeit zeigen. Ich benutze zwar die fünf Farben nicht, aber mein Bild wird viel reizender." Ran sagte erstaunt, "Ich wußte noch nicht, daß Sie diese Fähigkeit besitzen. Aber wie können Sie das schaffen, ohne die Farben zu gebrauchen?" Liu

20 Bloch: *Spuren*, S. 154.

21 Weitere Beispiele werden im Artikel von Shieh Jhy-Wey vorgestellt.

22 Eine der Bezeichnungen der Regierungszeit des Kaisers De Zong (780–805 n. Chr.) der *Tang*-Dynastie (618–907 n. Chr.), *Zhen Yuan*-Periode (785–805 n. Chr.). [Erläuterung von Lansun Chen].

23 Die Geschichte der sieben berühmten Eremiten in der *Jin*-Dynastie (265–420 n. Chr.): Bambuswälder waren die Orte, an denen sie sich trafen. Sie dichteten oft dort und bezeichneten sich als Bambus. [Erläuterung von Lansun Chen.]

antwortete, "Ich werde in das Bild hineingehen, mich einer Figur anpassen und dann herauskommen." Guo hörte dabei ihr Gespräch, schlug jetzt die Hände zusammen und lachte: "Herr Liu, wollen Sie sich wie ein kleines Kind lächerlich machen?" Liu wollte dann mit ihm wetten. Guo verlangte 5000 Goldmünzen als Wetteinsatz. Ran sollte der Schiedsrichter sein. Nun hob sich Lius Körper auf ein Mal hoch zum Bild und war verschwunden. Alle Anwesenden waren entsetzt. Sie betasteten das Bild, das an der Wand hing, fanden aber nichts. Nach einer Weile ertönte plötzlich eine Stimme von Liu: "Herr Guo, haben Sie's geglaubt oder nicht?" Die Stimme schien aus dem Bild herausgekommen zu sein. Bald sah man Liu aus dem Bild herausfallen. Er zeigte die Figur namens Ji Ruan und sagte, "Ich besitze leider nur so eine winzige Fertigkeit." Die Leute sahen sich die Figur an, sie war anders geworden: ihre Lippen schienen in einer Form zu sein wie beim Pfeiffen. Cai Ning betrachtete die Figur, konnte sie aber nicht erkennen. Ran meinte, daß Liu das Grundgesetz von "Dao" schon besäße und bedankte sich mit Guo bei ihm. Einige Tage später ging er weg. Ein Eremit namens Cunshou Song war damals dabei und hat alles mit eigenen Augen gesehen.²⁴

Das zweite Beispiel ist die Erzählung *Das Wandbild* von Pu Sungling aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Als Mōng Lung-tan aus Kiangsi mit dem Magister Dschu in der Hauptstadt weilte, besuchten sie eines Tages ein buddhistisches Kloster. Die Tempelhalle und die Meditationshalle waren nicht sehr groß, und nur ein alter Priester im einfachen Lententuch wohnte darin. Als dieser die Gäste kommen sah, brachte er schleunigst seine Kleider in Ordnung und kam heraus, um sie zu empfangen und ihnen die Sehenswürdigkeiten zu zeigen. In der Tempelhalle gab es nur ein tönernes Standbild des Dschu Gung, aber an den beiden Seitenwänden waren so wunderbare Wandbilder, daß Menschen und Tiere wie lebend wirkten.

An der einen Wand waren die Blumen streuenden Himmelsfrauen abgebildet, darunter auch ein junges Mädchen mit herabhängenden Haaren nach Art der noch nicht heiratsfähigen Töchter. Es hielt eine Blume in der Hand und lächelte verstohlen. Die kirschroten Lippen schienen sich zu bewegen, der Blick schien sich umsehen zu wollen.

Dschu betrachtete sie lange. Unvermerkt wurde sein Herz gerührt, sein Sinn entrückt. Während er verwirrt all sein Denken auf das Bild richtete, wurde sein Körper plötzlich hochgewirbelt, als ritte er auf einer Wolke, und auf einmal befand er sich mitten in dem Bild an der Wand. Er sah Tempelhallen aller Art, doch gehörten sie nicht der Welt der Menschen an. Ein alter

24 *Taiping guangji* (Umfassende Aufzeichnungen aus der Regierungsperiode Taiping), hg. v. Li Fang 981, in: *Biji xiaoshuo daguan xubian*, hg. v. Fang Zhang, Xinxing Verl., Abteilung *Yiren*, hier übersetzt von Lansun Chen, Tübingen.

Priester auf einem Thronszitz erläuterte die Lehre, und da ringsherum sehr viele Mönche standen, stellte sich Dschu zu ihnen.

Bald war es ihm als ziehe ihn jemand heimlich am Saum seines Kleides. Er wandte sich um und sah das junge Mädchen mit dem langen Haar, das ihn anlächelte und schließlich wegging. Er folgte ihren Schritten, bis sie an einem gewundenen Geländer vorbei in ein kleines Haus eintrat. Als Dschu sich nicht getraute weiterzugehen, wandte das Mädchen den Kopf und erhob die Hand mit der Blume, als wolle sie ihn von fern herbeiwinken. Da drängte er ihr nach. In der Hütte war es still und menschenleer. Eilig umarmte er sie und fand auch keinen großen Widerstand. So liebten sie sich in ungezwungener Vertraulichkeit.

Als sie schließlich wegging und die Tür hinter sich abschloß, schärfte sie ihm ein, ja nicht zu husten. In der Nacht kehrte sie wieder zurück, und so ging es zwei Tage, bis ihre Gefährtinnen Verdacht schöpften. Gemeinsam machten sie sich auf die Suche und fanden schließlich Herrn Dschu in seinem Versteck. Scherzend sagten sie zu dem Mädchen: "Das Kind in deinem Leib ist schon so groß und du trägst dein Haar immer noch offen; willst du etwa so tun, als ob du noch eine Jungfrau wärest?"

Gemeinsam reichten sie ihr Haarspangen und Ohrgehänge und drängten sie, sich den Haarknoten aufbinden zu lassen. Das Mädchen ließ es sich errötend gefallen, ohne ein Wort zu sagen. Eine ihrer Gefährtinnen rief schließlich aus: "Schwestern, wir sollten uns nicht zu lange hier aufhalten. Ich fürchte, daß wir andern die Freude stören!" Lachend entfernte sich die ganze Schar.

Herr Dschu betrachtete die wolkighohe und dichte Frisur des Mädchens, die tief herabhängenden Ohrgehänge vor dem Haarknoten, und fand, daß sie noch schöner geworden sei. Wohin er auch blickte, es war kein Mensch zu sehen. So begannen sie wieder mit dem vertraulichen Liebespiel, und ein feiner Duft von Orchideen und Moschus umnebelte seine Sinne. Sie waren noch mitten im Wolke- und Regen-Spiel befangen, da hörten sie plötzlich das grausame Stampfen von Lederstiefeln und das Klirren von Ketten, dann großen Lärm und hitzige Stimmen. Erschrocken stand das Mädchen auf und spähte verstohlen, was es da draußen gab. Sie sahen einen Gerichtsdiener in goldener Rüstung, dessen Gesicht schwarz war wie Lack. Er trug Ketten und einen Holzhammer und war umringt von den Frauen.

Der Gerichtsdiener fragte: "Seid ihr alle zugegen?" Die Antwort war: "Alle!" Nun sagte er: "Falls ein Mensch aus der irdischen Welt hier versteckt ist, dann meldet es sofort und habt kein Mitleid mit ihm!" Wieder antworteten alle einstimmig, kein sterblicher Mensch sei in der Nähe. Doch der Gerichtsdiener wandte sich um und blickte geduldig wartend umher. Es sah so aus, als wolle er nach einem Versteckten suchen. Das Mädchen ängstigte sich sehr, ihr Gesicht war aschgrau. Aufgeregt flüsterte sie Dschu zu,

sich schleunigst unter dem Bett zu verbergen. Dann öffnete sie eine kleine Tür in der Wand und entwischte eilig.

Dschu warf sich nieder und wagte kaum zu atmen. Plötzlich hörte er, wie die Schritte der Lederstiefel in das Zimmer kamen, dann aber wieder hinausgingen. Nach einiger Zeit entfernte sich der Lärm allmählich. Aber als Dschu sich gerade etwas beruhigt hatte, gab es vor der Tür erneut ein Kommen und Gehen, von lauten Stimmen begleitet. In dieser dauernden Unruhe bekam er Ohrensausen, und die Augen brannten ihm, so daß seine Lage unerträglich zu werden drohte. Er horchte nur in die Stille hinaus und wartete auf die Rückkehr des Mädchens. Schließlich konnte er sich gar nicht mehr erinnern, woher er eigentlich gekommen war.

Zu jener Zeit war auch Möng Lung-tan im Tempel gewesen. Als er Dschu plötzlich nicht mehr sah, hatte er sich gewundert und den Priester nach ihm gefragt, der lächelnd erwiderte, Dschu sei gegangen, die Lehre verkünden zu hören. Auf die Frage: "Wo denn?" kam die Antwort: "Nicht weit von hier."

Bald darauf klopfte der Priester mit dem Finger an die Wand und rief: "Herr Dschu, wohlthätiger Spender, wieso spazieren sie so lange herum, ohne zurückzukehren?" Als bald sah man auf dem Wandbild die Gestalt von Dschu. Er stand da und neigte das Ohr, als habe er nicht recht gehört. Der Priester rief nochmals: "Ihr Wandergefährte wartet schon lange." Nun schwirrte Dschu plötzlich von der Wand herab und stand mürrisch und unbeweglich da, mit aufgerissenen Augen und etwas schwach in den Knien. Möng erschrak sehr und bestürmte ihn mit Fragen. Dschu erzählte, er habe unter einem Bett versteckt gelegen, als er ein Klopfen wie von Donnerschlägen hörte. Deshalb habe er das Haus verlassen, um sich umzusehen und zu horchen. Als sie nun auf dem Wandbild das Mädchen mit der Blume anschauten, sahen sie erstaunt, daß seine Haare nicht mehr herabhängen in der Art der noch nicht heiratsfähigen Töchter, sondern spiralförmig aufgesteckt waren. Dschu brachte dem alten Priester seine Ehrerbietung zum Ausdruck und fragte ihn nach dem Grund dieser Veränderung. Der Priester lächelte: "Trugbilder gehen vom Menschen aus. Wie kann ein alter Priester das erklären?" Herr Dschu erschrak im Innersten und verstummte. Auch sein Freund Möng war verwirrt. Beide erhoben sich, stiegen die Stufen hinab und verließen den heiligen Bezirk.²⁵

Im Gegensatz zu den europäischen Aneignungen des Motivs handeln beide Geschichten nicht vom Übergang des Künstlers in *sein* Werk. So steht nicht das Verhältnis des Schaffenden zu seinem Werk, eine mögliche Entfrem-

²⁵ Pu Sung-Ling: *Das Wandbild*, in: *Chinesische Liebesgeschichten aus dieser und der anderen Welt*, aus dem Chinesischen von Gottfried Rösel, Frankfurt/M. 1982, S. 11–15. Eine englische Übersetzung derselben Erzählung (mit einer ausführlichen Einleitung) findet sich in: *Strange Stories from a Chinese Studio*, übers. u. komm. v. Herbert A. Giles, Shanghai, Honkong [u. a.] 1936 (1926).

dung zwischen beiden bzw. deren Aufhebung zur Debatte. Es sind vielmehr 'Gelehrte' oder 'Weise', denen das Vermögen der Transzendierung zuerkannt ist. Ein zentrales Interesse am chinesischen Motiv in der europäischen Aneignung scheint derart der Komplex der Subjekt-Objekt-Spaltung und deren Überwindung im Prozeß des künstlerischen Schaffens zu sein, während in den chinesischen Gestaltungen das Vermögen des Weisen, in eine andere Dimension der Wirklichkeit einzutreten, von vorrangigem Interesse ist. Weiter ist zu den chinesischen Versionen festzuhalten, daß die Figuren, denen dieses Vermögen zuerkannt wird, nicht aus der Welt der Menschen verschwinden, wenn sie dieses erlangte Vermögen praktizieren, daß sie vielmehr aus dem Bild auch wieder zurückkehren. So bleibt das Vermögen ein durchaus menschliches, werden ihre Träger nicht grundlegend 'andere'. Entsprechend ist die Transzendierung viel weniger darauf angelegt, auf die stets ambivalente, d. h. ebenso erwünschte wie traumatische Etablierung des Prinzips der Unterscheidung zu verweisen, während in den europäischen Aneignungen des Motivs gerade dies den Reiz ausmacht. Die chinesischen Versionen stellen Übergänge in eine andere Dimension der Wirklichkeit vor, nicht Symbole von Grenzüberschreitung schlechthin (was immer Überschreiten der Grenze zwischen den Lebenden und den Toten und zwischen Mensch und Gott impliziert). Dem fügt sich stimmig hinzu, daß die Transzendierung in dem Bereich, in den transzendiert wird, eine Spur (als Änderung im Bild) hinterläßt. Da der 'Weise' in der Kunst-Welt nicht verschwindet, sondern aus ihr zurückkehrt, muß in dieser ein Zeichen die stattgehabte Transzendierung belegen. Damit aber erscheint die Transzendierung als eine höhere, eben erst dem Weisen mögliche Art des künstlerischen Schaffens: als paradoxes Vermögen zu 'immanenter Transzendenz', d. i. vollständiges Hinübergehen in das Werk, um aus diesem, nachdem es um ein wenig, wenn auch entscheidendes Moment verändert ist, wieder zurückzukehren.

Walter Benjamin scheint in seinen Aneignungen des chinesischen Motivs, verglichen mit Bloch, dieser immanenten Transzendierung näher zu bleiben, wenn er es – durchaus europäisch-neuzeitlich – in Ich-psychologische und rezeptionsästhetische Verstehenshorizonte einrückt. In seiner Rezension zu Adornos Kierkegaard-Studie²⁶ kommt Benjamin auf Adornos Deutung der Kierkegaardschen "Innerlichkeit" zu sprechen, wozu er erläutert:

Ihr Modell ist das bürgerliche Interieur, in welchem historische und mythische Züge ineinandertreten. Mit gutem Griff hat Wiesengrund eine Anzahl

26 "Kierkegaard. Die Konstruktion des Ästhetischen." in: *Vossische Zeitung* vom 2. April 1933, zit. n. Walter Benjamin: *Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972ff., Bd. 3, Zitat S. 382f.

von faszinierenden Beschreibungen derartiger Innenräume dem Werke Kierkegaards entnommen. In ihnen erweist sich die Innerlichkeit als "das geschichtliche Gefängnis des urgeschichtlichen Menschenwesens". Es ist aber nicht, wie Kierkegaard meinte, der "Sprung", der, mit der Zauberkraft des "Paradoxen", den Menschen aus dieser Gefangenschaft befreit. Nirgends greift Wiesengrund vielmehr tiefer, als wo er, die Schablonen der Kierkegaardschen Philosophie mißachtend, in deren unauffälligsten Relikten, den Bildern, Gleichnissen, Allegorien den Schlüssel sucht. Es ist die aus chinesischen Märchen überlieferte Bewegung eines Verschwindens (des Malers) in dem (selbstgemalten) Bilde, das er als letztes Wort dieser Philosophie erkennt. Das Selbst wird als "Verschwindendes gerettet durch Verkleinerung". Dieses Eingehen ins Bild ist nicht Erlösung; aber es ist Trost. Der Trost, dessen Quelle die Phantasie ist "als Organon bruchlosen Übergangs von Mythisch-Historischem in Versöhnung".

Das 'Verschwinden des Selbst' ist der Kontext, in dem Benjamin das chinesische Motiv beruft. Nachvollziehbar wird diese Deutung auf dem Boden struktural-psychoanalytischer Theorie. Ein 'Selbst' kann es erst geben, wenn dessen Unterscheidung von der 'Welt' vollzogen ist, was die Position eines Dritten voraussetzt, der diesen Akt als Negation des Selbst (seine Unterscheidung von der bis dahin symbiotisch mit ihm verbundenen 'Welt') vollzieht. So begründet das Selbst sich nur als negiertes. Vor dieser dekonstruktiven Erfahrung in der Geschichte der Ich-Bildung scheint ein Ausweichen möglich im Unscheinbar-Werden des Ich, so daß die Gewalt der Negation es nicht erreichen kann. Solche Minimalisierung des Selbst liest Benjamin aus Adornos Kierkegaard-Deutung und eben diese Struktur unterlegt er dem Motiv des Verschwindens des Malers im Bild. So steht die chinesische Geschichte bei ihm für einen Akt der Regression: Versuch einer Rückkehr in den dyadischen Zustand nicht klarer Unterscheidung, wechselseitiger Durchlässigkeit von Maler und Bild, Subjekt und Objekt, Selbst und Welt, erkaufte um den Preis der Verkleinerung des Ich. Da die Etablierung des Prinzips der Unterscheidung aber unhintergebar ist, kann solch ein Akt der Regression stets nur Kompensation sein. *Trost*, wie Benjamin betont, nicht *Erlösung*.

Benjamins Deutung des chinesischen Motivs kann als Ausdruck einer Erfahrung gesteigerter Ich-Krise verstanden werden. Nicht nur ist – seit der Jahrhundertwende – das 'Ich' philosophisch, psychologisch, literarisch 'unrettbar',²⁷ zu Beginn der dreißiger Jahre in Europa ist die ideologisch-soziale Auslöschung des Ich in den faschistischen Massenbewegungen von einer neuen existenziell bedrängenden Aktualität. Im gleichen Kontext des Verschwindens des Subjekts steht entsprechend auch Benjamins zweite Be-

27 Ernst Mach: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1987 (1886), S. 20.

rufung des Motivs, nun allerdings rezeptionsästhetisch gewendet. In seinem 'Kunstwerk'-Aufsatz erinnert Benjamin an die gängige Gegenüberstellung von 'Zerstreuung', die die Massen suchten (weshalb sie für den Kunstgenuß nicht fähig seien) und 'Sammlung', die die Kunst von ihrem Betrachter verlange, der entsprechend ein konturiertes Selbst schon ausgebildet haben muß. Benjamin fährt fort:

Hier heißt es, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der die Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt.²⁸

Mit der Rezeptionsweise der Kontemplation weist Benjamin der chinesischen Geschichte, die er hier bezeichnenderweise nicht Märchen, sondern Legende nennt, eine historisch begrenzte und jetzt zu Ende gehende Phase zu (wie die Legende als Gattung die Historizität des berichteten übernatürlichen Geschehens betont). Es ist die Zeit des auratischen Kunstwerks, zu dem der vor ihm sich Sammelnde gehört, der durch das Werk, in der Versenkung in dieses, seine Begrenztheit überwindet, 'Totalität' gewinnt. Benjamin deutet dieses Konzept nicht nur durch die Entwicklung neuer Medien wie des Films als zu Ende gehend, sondern auf anderen Feldern der Kunsterfahrung wie der Baukunst als schon immer unterhöhlt. Dem Aufgehen des Betrachters im Kunstwerk steht die zerstreute Aneignung von Rezipienten gegenüber, die sich vor dem Werk nicht 'zusammennehmen'. So historisiert Benjamin in seiner zweiten Aneignung das chinesische Motiv entschieden. Dessen Erschließungskraft gilt nur für eine bestimmte Zeit des Kunstschaffens und -Aufnehmens, deren Ende er gekommen sieht. Es ist ein unwiderrüflich Vergangenes,²⁹ das allerdings ein Versprechen mit sich führt, das der Einlösung noch harret. In dieser Spannung beruft Benjamin das Motiv zum dritten Mal und zugleich doppelt: als Gegenstand (im "Mummerehlen"-Kapitel seiner *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*³⁰)

28 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (dritte Fassung; der Verweis auf das chinesische Motiv findet sich – in anderer Formulierung – auch schon in der ersten Fassung, entstanden 1935/36), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 504.

29 Zu – selbstverständlich dennoch erfolgten – späteren Berufungen auf das Motiv siehe den Exkurs am Ende dieses Artikels.

30 Ausführlicher hierzu: Bernhard Greiner: "Akustische Maske und Geborgenheit in der Schrift. Die Sprach-Orientierung der Autobiographie bei Elias Canetti und Walter Benjamin", in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N.F. 34 (1993), S. 305–325.

und als Schreibstrategie seiner Autobiographie generell. Diese hat im bucklichten Männlein des Kinderliedes ihren Fluchtpunkt. Es ist die Instanz, die "von jedwedem Ding", an das das Kind kommt, "den Halbpast des Vergessens" eintreibt³¹ und wird als solche Instanz der "Insasse des entstellten Lebens."³² Das Kind der Autobiographie hat, im Unterschied zu dem des Kinderliedes, das bucklichte Männlein nie gesehen, mithin weiß es nicht, daß seine Kindheitsgeborgenheit schon Aufenthalt im Entstellten ist, Entzogensein von Ganzheit, ein "Scherbenhaufen".³³ Das "Männlein" aber hat immer das Ich gesehen, das der Kindheit wie das schreibende Ich der Autobiographie. Diesem "Männlein" aber ist das letzte Wort der Autobiographie in den Mund gelegt, ein Wort, das sich an das beschriebene Ich der Kindheit richtet, aber nur vernommen wird vom schreibenden der Jetztzeit, so daß das Wort den Adressaten, der es zu erfüllen vermöchte, nie erreichen wird: "Liebes Kindlein, ach, ich bitt,/Bet fürs bucklichte Männlein mit."³⁴ Das erlösende Gebet, das aus der Entstellung befreite, kann nur vom Kind gesprochen werden, dem der Glaube noch nicht Sprung über einen Abgrund ist. Dies Kind existiert aber nur im Entwurf des jetzt Schreibenden, mithin könnte das erlösende Gebet nur gesprochen werden, wenn es dem Schreibenden gelänge, in sein Bild einzutreten. Das aber kennt als Erfahrung nur das Kind, während der Schreibende erst – hiervon ausgeschlossen – die Geschichte hierzu weiß:

Von allem aber, was ich wiedergab, war mir das China-Porzellan am liebsten [...], als hätte ich damals die Geschichte schon gekannt, die mich nach so viel Jahren noch einmal zum Werk der Mummerehlen hingeleitete. Sie stammt aus China und erzählt von einem alten Maler, der den Freunden sein neuestes Bild zu sehen gab. Ein Park war darauf dargestellt, ein schmaler Weg am Wasser und durch einen Baumbelag hin, der lief von einer kleinen Türe aus, die hinten in ein Häuschen Einlaß bot. Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt. So war auch ich bei meinen Näpfen und den Pinseln auf einmal ins Bild entstellt. Ich ähnelte dem Porzellan, in das ich mit einer Farbenwolke Einzug hielt.³⁵

Hat Benjamin damit das Motiv vom chinesischen Maler zur Allegorie gebildet, d. i. zum Zeichen, das nicht bei sich führen kann, worauf es doch ge-

31 *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 303.

32 Walter Benjamin: *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 432.

33 Benjamin: *Berliner Kindheit*, S. 303.

34 Ebd., S. 304.

35 Ebd., S. 262.

spannt ist, so hat er beim zweiten chinesischen Motiv, von dem er sich fasziniert zeigt, das bei Kafka gefundene der chinesischen Mauer, nichts Eiligeres zu tun, als zu warnen, die Geschichte allegorisch auszulegen.³⁶ Statt als Allegorien deutet Benjamin den Status der Texte Kafkas in der Relation von Haggada zu Halacha (letztere: "Norm oder Regel, nach der man sich richtet, das heißt eine Aussage über die Verhaltensweise im Sinne der gesetzlichen Bestimmungen der Tora, erstere: Aussagen [...], die den nichtgesetzlichen Teil der Tora betreffen,"³⁷ wozu Legenden gehören, Parabeln, Homiletisches, gnostische Sprüche, historische Reminiszensen als erzählerischer, d. h. freierer Kommentar zu dem Kommentar, den schon die Halacha zur Mischna Tora gibt, der 'Wiederholung' der von Moses am Sinai empfangenen Tora: Kommentar des Kommentars des Kommentars). Bei solcher Analogie zu den Beziehungsfeldern zwischen den Kommentaren des jüdischen Schrifttums ist für Kafkas Texte aber der Unterschied festzuhalten, daß sie als 'Haggada' auf eine 'Halacha' bezogen wären, die nicht gegeben ist. Das entspricht durchaus den zitierten Bemerkungen Kafkas über das paradoxe Verhältnis von Lüge und Wahrheit, Antwort und Frage usw. Kafkas Texte, so Benjamin, "sind nicht Gleichnisse und wollen doch auch nicht für sich genommen sein."³⁸ Kafkas Text, in diesem Horizont betrachtet, erlaubt nicht, sein 'China' sogleich in etwas anderes zu übersetzen. Aber auch ein konkretes Bild Chinas verspricht er nicht.³⁹ Statt zu rätseln, was 'Chinesische Mauer' in diesem Text bedeutet, soll gefragt werden, wie der Text mit diesem Bildfeld arbeitet.⁴⁰

36 Benjamin: *Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer*, S. 677. Benjamins Warnung wurde wenig gehört, noch weniger befolgt; allegorische Auslegungen des Textes geben u. a.: Günter Anders: *Kafka. Pro und Contra*; Wilhelm Emrich: *Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung*, Bonn und Frankfurt/M. 1958; Clement Greenberg: "At the Building of the Great Wall of China", in: *Franz Kafka today*, hg. v. Angel Flores, Madison 1962, S. 77-81; John M. Kopper: "Building Walls and Jumping over Them. Constructions in Franz Kafka's *Beim Bau der chinesischen Mauer*", in: *Modern Language Notes* 98 (1983), S. 351-365; J. M. Rignall: "History and Consciousness in *Beim Bau der chinesischen Mauer*", in: *Paths and Labyrinths*, hg. v. J. P. Stern and J. J. White, London 1985, S. 111-126; Ralf R. Nicolai: *Kafkas Beim Bau der Chinesischen Mauer im Lichte themenverwandter Texte*, Würzburg 1991.

37 Gershom Scholem: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/M. 1970, S. 97.

38 Benjamin: *Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer*, S. 420.

39 Anregungen bezog Kafka aus: *Im neuen China*. Reiseeindrücke von J. Dittmar, Köln o. J. [1892], (Grüne Bändchen Bd. 24). Zum Motivfeld 'China' in Kafkas Schriften: Weiyang Meng: *Kafka und China*, München 1986.

40 Neuere Deutungen: Chris Bezzel: "Mythisierung und poetische Textform bei Franz Kafka", in: *Franz Kafka und das Judentum*, hg. v. Karl Erich Grözinger [u. a.], Frankfurt/M. 1987, S. 193-208; Wolf Kittler: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift*

An herausgehobener Stelle wird der Bau der chinesischen Mauer mit dem Turmbau von Babel als dem anderen Unternehmen, das alles Menschenmaß überstiegen hat, in Verbindung gebracht (der Text spricht nicht von den Bauwerken, sondern vom Vorgang des Bauens und dessen Voraussetzungen). Die Perspektive des Chronisten ist dabei ungewiß. Einerseits berichtet er, er sei zwanzig Jahre alt gewesen, als "der Bau der Mauer gerade begann",⁴¹ von dieser Arbeit sagt er wenig später, sie sei "selbst in einem langen Menschenleben nicht zum Ziele" zu führen,⁴² gleichwohl blickt er jedoch auf den Mauerbau als auf etwas zurück, dessen Vollendung schon längst verkündet worden ist. So besteht die Berichtsperspektive aus Zeitblöcken, die zu einer Einheit weder verknüpft noch verknüpfbar sind. Damit aber hat der Bericht nur die Struktur dessen übernommen, wovon er berichtet (was in vielen Filiationen als Konstruktionsprinzip dieses Textes aufgewiesen werden könnte): das beim Mauerbau praktizierte *System des Teilbaus*, das im Zentrum der Überlegungen des Chronisten steht:

Es geschah dies so, daß Gruppen von etwa zwanzig Arbeitern gebildet wurden, welche eine Teilmauer von etwa fünfhundert Metern Länge aufzuführen hatten, eine Nachbargruppe baute ihnen dann eine Mauer in gleicher Länge entgegen. Nachdem dann aber die Vereinigung vollzogen war, wurde nicht etwa der Bau am Ende dieser tausend Meter wieder fortgesetzt, vielmehr wurden die Arbeitergruppen wieder in ganz andere Gegenden zum Mauerbau verschickt. Natürlich entstanden auf diese Weise viele große Lücken, die erst nach und nach langsam ausgefüllt wurden, manche sogar erst nachdem der Mauerbau schon als vollendet verkündigt worden war. Ja es soll Lücken geben, die überhaupt nicht verbaut worden sind, nach manchen sind sie weit größer als die erbauten Teile, eine Behauptung allerdings, die möglicherweise nur zu den vielen Legenden gehört, die um den Bau entstanden sind [...].⁴³

Beim Versuch, dieses System zu verstehen, verschiebt sich dem Chronisten die Mauer vom Materiellen zum Geistigen. Materiell wäre die Mauer ein Schutz gegen fremde Völker, aber das kann sie – möglicherweise mehr Lücke als Mauer – nicht sein. So hat sie Sinn nur nach innen. Sie gibt den (unteren) Bauführern bei der Vereinigung zweier Teilstücke Erfolgserlebnisse, läßt sie an immer neuen Bauorten den Fortschritt des Werkes erfahren und vermittelt diesen Bauführern, wenn sie die Zustimmung der Völker zu ihrer Arbeit in den verschiedensten Regionen erleben, pathetische Erfah-

in vier Texten von Franz Kafka, Erlangen 1985; Bernhard Siegert: "Kartographien der Zerstreuung. Jargon und die Schrift der jüdischen Tradierungsbewegung bei Kafka", in: *Franz Kafka. Schriftverkehr*, hg. v. Wolf Kittler und Gerhard Neumann, Freiburg 1990, S. 222-247.

41 Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*, S. 340.

42 Ebd., S. 341.

43 Ebd., S. 337f.

rungen der Einheit: "Einheit! Einheit! Brust an Brust, ein Reigen des Volkes [...]."44

Aber dem Chronisten genügt diese Erklärung nicht. Er sucht weitere. Warum? Hierauf gibt der Text nur implizit eine Antwort. Der Teilbau als Einigungswerk antwortet nur auf das Bedürfnis einer Gruppe, eben der der unteren Bauführer, denen der Sprechende zugehört. Die "Tagelöhner", die die Handarbeit leisten, arbeiten des Geldes wegen, müssen nicht bis "in die Tiefe des Herzens mit[...]fühlen um was es hier gieng"⁴⁵, die "oberen" und "mittleren" Führer haben *per se* eine übergeordnete, das Ganze erfassende Perspektive.⁴⁶ Das pathetisch vorgetragene Einheitsverlangen ist nur das einer Gruppe, kann es auch nur sein; denn wäre es das Anliegen aller, wäre das Ersehnte ja schon erreicht. Dann wäre das Prinzip der Unterscheidung generell aufgehoben, wäre China wahrhaftig ein "un-endliches",⁴⁷ womit es auch kein Außen mehr gäbe. Gleichzeitig würde diese un-endliche Einheit das Prinzip der Unterscheidung doch auch wieder setzen, da es ein China, und sei es unendlich, nur in Abgrenzung von anderen Ländern geben kann. So ist das Materielle des Mauerbaus in den Horizont des Geistigen gerückt, d. h. metaphorisiert worden, wobei die Metapher sich als Paradoxie erwiesen hat: zugleich auf Aufheben und Befestigen des Prinzips der Unterscheidung zielend. An dieser Stelle verschiebt der Sprechende erstmals seine Argumentation. Er bildet eine neue Metapher, indem er den Mauerbau in den Kontext des Turmbaus von Babel stellt. Er berichtet vom Buch eines Gelehrten aus der Anfangszeit des Mauerbaus, das diesen Bezug herstellt:

[Der Gelehrte] suchte darin zu beweisen, daß der Turmbau zu Babel keineswegs aus den allgemein behaupteten Ursachen nicht zum Ziele geführt hat oder daß wenigstens unter diesen bekannten Ursachen sich nicht die allerersten befinden. Seine Beweise bestanden nicht nur in Schriften und Berichten, sondern er wollte auch am Orte selbst Untersuchungen angestellt und dabei gefunden haben, daß der Bau an der Schwäche des Fundaments scheiterte und scheitern mußte. In dieser Hinsicht allerdings war unsere Zeit jener längst vergangenen weit überlegen, fast jeder gebildete Zeitgenosse war Mauerer von Fach und in der Frage der Fundamentierung untrüglich. Dahin aber zielte der Gelehrte gar nicht, sondern er behauptete, erst die große Mauer werde zum erstenmal in der Menschenzeit ein sicheres Fundament für einen neuen Babelturm schaffen. Also zuerst die Mauer und dann den Turm.⁴⁸

44 Ebd., S. 342.

45 Ebd., S. 339.

46 Ebd., S. 341.

47 Vgl. ebd., S. 342.

48 Ebd., S. 343.

Die Bibel stellt die Geschichte des Turmbaus in einen ideellen Horizont, als Geschichte der Verwirrung der Sprachen, die auf ein Materielles, eben das hybride Bauwerk, zurückgeführt wird, zugleich wird dadurch die Erfahrung des Verschiedenen – in der Rückführung auf ein ursprünglich Ungeschiedenes – annehmbar gemacht. Der chinesische Gelehrte argumentiert materiell-technisch, der Mauerbau als erstmals angemessenes Fundament für den Turmbau, wobei offen bleibt, was von solch neuem Turmbau erwartet wird: Verwirklichung dessen, was in Babylon gescheitert ist, die Verknüpfung von Erde und Himmel als Menschenwerk, oder Zurücknahme dessen, was durch den ersten Turmbau in die Welt gekommen ist, d. i. das Prinzip der Unterscheidung auf dem Feld der Sprache. Die konsequent materielle Argumentation des Gelehrten führt paradox zu einer ideellen Interpretation des Mauerbaus:⁴⁹

Die Mauer, die doch nicht einmal einen Kreis, sondern nur eine Art Viertel- oder Halbkreis bildete, sollte das Fundament eines Turmes abgeben? Das konnte doch nur in geistiger Hinsicht gemeint sein. Aber wozu dann die Mauer, die doch etwas Tatsächliches war, Ergebnis der Mühe und des Lebens von Hunderttausenden?⁵⁰

Der Chronist scheint eine Antwort zu wissen – und Interpretieren haben diese dankbar aufgegriffen –⁵¹ der Mauerbau sei eine Art Einübung in ein umfassendes Gemeinschaftswerk, das dann im Bau eines Turms sich vollenden soll. Diese Interpretation desavouiert der Berichtende aber selbst: "Es gab – dieses Buch ist nur ein Beispiel – viel Verwirrung der Köpfe damals, vielleicht gerade deshalb weil sich so viele möglichst auf einen Zweck hin zu sammeln suchten."⁵²

Die Konzentration aller Anstrengung auf eines, materiell wie ideell, produziert Zerstreung. Mit einer Art Traumlogik suggeriert der Chronist, daß die Paradoxien des Mauerbaus als eine Umkehrung dieses Erfahrungssatzes zu verstehen seien, ein natürlich falscher Syllogismus: wenn die Anstrengung zur Einheit Zerstreung und Verwirrung produziert (wenn A, dann

49 Eigenartigerweise gelangen historisch-positivistische Forschungen über den Bau der Großen Mauer zu einem analogen Umschlagen der Perspektive: daß sich die Daten über Zeiten des Mauerbaus, Grenzlinien, Länge und Zusammenhang der Mauer immer wieder ins Ungefähre verflüchtigen, während die ideellen Komponenten des Unternehmers (der Mauerbau als Mythos) sich in den Vordergrund drängen. Hierzu: Arthur Waldron: *The Great Wall of China. From History to Myth*, Cambridge 1990; eine frühe ausführliche Auseinandersetzung mit der Großen Mauer: Otto F. von Möllendorff: "Die Große Mauer von China", in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 35 (1881), S. 75–131.

50 Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*, S. 343f.

51 Z. B. Peter U. Beicken: *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt/M. 1974, S. 312ff.; Kittler: *Der Turmbau zu Babel*, S. 21ff.

52 Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*, S. 344.

B), dann könne vom Zerstreuten, vom Mauerbau als unabgeschlossenem, als Bau, der vielleicht mehr Lücke ist als Mauer,⁵³ erwartet werden, daß er Einheit produziere (gegeben ist B, also gelte A).

Mit dem paradoxen Verhältnis von Einheit (Konzentration aller auf eines) und Zerstreuung stellt der Text zugleich seine grundlegende semio-logische Aporie heraus. Aus dem Zerstreuten, aus der Welt, in der das Prinzip der Unterscheidung etabliert ist – und nur in dieser gibt es Zeichen und Sprache – soll in eine Welt der Ungeschiedenheit geführt werden, wofür ein gelingender Turmbau steht: daß Mensch und Gott eine Sprache haben, daß Erde und Himmel nicht geschieden sind usw. Im Raum der Sprache soll das Jenseits der Sprache ergriffen werden, das der eingangszitierte Aphorismus 'Wahrheit' genannt hat, deren Erkenntnis immer nur 'Lüge' sein kann: entsprechend gibt das Buch des Gelehrten auch nur "nebelhafte Pläne"⁵⁴ des mit Hilfe der chinesischen Mauer neu errichtbaren Himmelsturms. Das Wahre kann nur im Falschen, Ungeschiedenheit nur im Raum der Unterscheidung, d. h. grundsätzlich falsch, ungenügend, scheiternd ergriffen werden. In dieser Struktur deutet der Chronist sogleich die "Führerschaft" des Mauerbaus. Sie wird als alles Irdische überschauend und göttlicher Weisheit teilhaftig eingeführt:

In der Stube der Führerschaft [...] kreisten wohl alle menschlichen Gedanken und Wünsche und in Gegenkreisen alle menschlichen Ziele und Erfüllungen, durch das Fenster aber fiel der Abglanz der göttlichen Welten auf die Pläne zeichnenden Hände der Führerschaft.⁵⁵

Solcher "Führerschaft" muß der Chronist zutrauen, daß sie alle Schwierigkeiten eines zusammenhängenden Mauerbaus hätte überwinden können. Mithin muß die "Führerschaft" den Teilbau gewollt haben, der doch "nur ein Notbehelf und unzweckmäßig" war, mithin, so die Folgerung des Chronisten, die er selbst als "sonderbar" erkennt,⁵⁶ mithin muß die Führerschaft "etwas Unzweckmäßiges" gewollt haben.

Wieder hat sich der Chronist in einem Paradox verfangen. Im Fortgang seines Berichts wird er diese Argumentationsstruktur an immer-neuen Oppositionen entfalten. Analog zum paradoxen Verhältnis von Zentrierung und Dezentrierung, ebenso von Teleologie und A-Teleologie der Anordnungen der "Führerschaft", werden als paradox ausgebreitet: das Zentrum Peking als in sich unendlich und nur ein Pünktchen, der Kaiser als der linearen Verknüpfung von Zeit und Raum enthoben und als der je konkrete, unbekannte, sterbliche Kaiser, der Ursprung, der das Ziel schon bei sich hat

53 Vgl. dazu ebd. S. 338.

54 Ebd., S. 344.

55 Ebd., S. 345.

56 Ebd., S. 345.

und doch auf einen Weg, auf Vermittlung verwiesen ist, die nie ans Ziel gelangt, Gesetz (Ordnung, Kultur), das Gesetzlosigkeit (Anarchie, Willkür, Natur) einschließt oder bedingt. Die Paradoxa zielen auf einen Raum der Ungeschiedenheit, auf ein Jenseits der Intermittierungen von Raum und Zeit. Indem der Text dies zu entwerfen sucht, produziert er mit den Oppositionen, die die Paradoxa erst ausmachen, was er überwinden will: immer neue Unterscheidungen, Oppositionen, also 'Mauern'. So vollzieht der Text in seiner literarischen Organisation, wovon er spricht, womit er eins ist mit seinem Gegenstand, nicht jenseits von ihm. Der Gegenstand aber und die literarische Praxis ist Aufenthalt im 'Falschen' um des 'Wahren' willen. So ist der Text nicht nur in seinem Gegenstand, sondern zugleich *jenseits* von ihm, ist er Lücke *und* Mauer; der Text *ist* die paradoxe 'Große Mauer', die ebenso Mauer ist wie eventuell mehr Lücke als Mauer. Und wie der Text selbst diese Lücke und Mauer ist, überrascht es nicht, daß er diese primär in ihrer sprachlichen Gegebenheit erörtert: in "den vielen Legenden [...], die um den Bau entstanden sind",⁵⁷ in "Anordnungen der Führerschaft",⁵⁸ in Verkündigungen über den Mauerbau, in Büchern, Gleichnissen, Sagen, Reden von Pilgern und Schiffern usf.⁵⁹ Und selbst noch Kafkas Praxis der Veröffentlichung des Textkonvoluts um das Thema 'Chinesische Mauer' folgt der Paradoxie von Lücke und Mauer, als Paradoxie, im Gegenstand und jenseits von ihm zu sein. Einerseits wird der Text *Beim Bau der chinesischen Mauer* abgebrochen und nicht veröffentlicht, was wieder dem entspricht, wovon der Text handelt. Denn die Überlegungen des Chronisten zu den Sagen, Legenden, Gleichnissen, Büchern über den Bau der Mauer führen in Paradoxien, paralysieren sich gegenseitig, so daß von ihnen gilt, was im Text von den Reden der Pilger und Schiffer über den Kaiser gesagt wird: "Man hörte zwar viel, konnte aber dem vielen nichts entnehmen."⁶⁰ Andererseits veröffentlicht Kafka zwei Texte aus diesem Konvolut (womit er eine neue Opposition von unveröffentlichten und veröffentlichten Teilen begründet), die dann wieder eben die Grenzfälle der Spannung vorstellen, die der Text ständig aufgebaut hat, d. i. die Spannung zwischen den Polen Ungeschiedenheit, dem Raum jenseits aller Zeichen, und Unterscheidung, damit symbolischer Ordnung. Es ist zum einen der Text *Eine kaiserliche Botschaft*.⁶¹ Er stellt vor, daß die Botschaft von ihrem Ursprung der Ungeschiedenheit (der Kaiser zwischen Leben und Tod: sterbend, die Botschaft zwischen Sprache und Nicht-Sprache: geflüstert, als nicht bekannt werdende offen in ihrem Gehalt, was

57 Ebd., S. 338.

58 Ebd., S. 345.

59 Siehe dazu ebd., S. 338, S. 344, S. 346, S. 352 und S. 350.

60 Ebd., S. 350.

61 Veröffentlicht in der Sammlung *Ein Landarzt*.

dem Bezug des Volkes zum Kaiser entspricht, das diesen "hoffnungslos und hoffnungsvoll"⁶² sieht) nie zu ihrem Empfänger gelangt, daß sie für immer auf dem Weg (im anderen der Sprache, in der Rede, gefangen) bleiben wird. Dem zweiten veröffentlichten Teil des Konvoluts, dem Text *Ein altes Blatt*,⁶³ liegt die Situation zugrunde, daß die Nomaden aus der unendlichen Weite der Peripherie doch ins Zentrum, nach Peking, gelangt sind und "auf dem Platz vor dem kaiserlichen Palast"⁶⁴ ihr Unwesen treiben. Aber eine Verständigung mit diesem Volk ist nicht möglich, es ist ohne Sprache ("ja sie haben kaum eine eigene. Unter einander verständigen sie sich ähnlich wie Dohlen"⁶⁵), verweigert sich allem Zeichengebrauch ("zeigen sie sich auch gegen jede Zeichensprache ablehnend. Du magst Dir die Kiefer verrenken und die Hände aus den Gelenken winden, sie haben Dich doch nicht verstanden und werden Dich nie verstehen"⁶⁶). Es ist der Einbruch des Realen in die symbolische Ordnung, die Inversform der 'Wahrheit' oder Ungeschiedenheit, für die der Kaiser steht, der im Innersten seines Palasts, unzugänglich, im Verkehr mit dem Himmel lebt, der aber, um eben diesem Treiben der Nomaden zuzusehen, sich doch bis zu den äußeren Gemächern begibt. Erkenntnis dieses 'Wahren' wie seiner Inversform kann nach dem zitierten Aphorismus Kafkas nicht anders denn als 'Lüge' geschehen, wozu dann auch der Text *Ein altes Blatt* selbst zu rechnen ist. So stehen die veröffentlichten Texte des Konvoluts nicht nur in Opposition zum unveröffentlichten Teil, sondern zugleich in sich in Opposition, paradoxes Bild einerseits einer Botschaft ohne Halt im Geber und Empfänger, Bild absoluter Verweigerung von Sprache, andererseits als Inversform des 'Wahren'. Als in sich paradox und zugleich gespannt auf die Paradoxien, in die sich das Nachdenken über den *Bau der chinesischen Mauer* ständig verstrickt, erweisen sich beide veröffentlichten Texte als 'Sagen' der Art, wie sie der Schluß von Kafkas *Prometheus*-Text bestimmt: "Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären; da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden."⁶⁷

Die Mauern der Sprache, die der Turmbau in die Welt gebracht hat, sind durch die 'Große' oder 'Chinesische Mauer' nicht zu überwinden, auch nicht dadurch, daß diese nur in Teilbauten errichtet wird, eventuell mehr Lücke als Mauer ist oder ein primär geistig Aufzufassendes. Faßt man *Beim*

62 Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*, S. 352.

63 Gleichfalls veröffentlicht in der Sammlung *Ein Landarzt*.

64 Zit. n. Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, S. 358.

65 Ebd., S. 359; zugleich ist dies ein Spiel mit dem eigenen Namen: 'Kafka' als tschechisches Wort bedeutet 'Dohle', dabei Widerruf der Aneignung des Namens durch den Vater (der die Dohle zum Emblem seines Galanterieladens gemacht hatte).

66 Ebd., S. 359.

67 Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. von Jost Schillemeit, New York 1992, S. 69.

Bau der chinesischen Mauer, wie dies Benjamin generell für Kafkas Erzählungen vorgeschlagen hat, als Haggada, so wird diese eine Bestätigung durch die Halacha (hier im Jenseits der Zeichenordnung angesiedelt) nie erhalten und dennoch ist dies 'Falsche', Entstellte, Gesetzlose der einzige Bezug zum Wahren. Als Strategie bleibt nur, in dies Falsche, in die Sätze als entstellende "sich zu mummen",⁶⁸ wie Benjamin seine Autobiographie als ein Sich-Mummen ins entstellende "Gestöber der Lettern"⁶⁹ vorstellt, um am Wahren als Ungeschiedenheit, Ungeschiedenheit auch von Zeichen und Ding, teilzuhaben. Solches Sich-in-die-Worte-Mummen ist aber nichts anderes als auf der Textebene praktiziertes Hineingehen des Malers in das Bild. So ist die Legende vom chinesischen Maler die 'Frage', die der Text *Beim Bau der chinesischen Mauer* als 'Antwort' auf vielfältigsten Seiten- und Abwegen ("auf den sinnlosesten, das heißt von der Antwort möglichst wegstrebenden Wegen") "ängstlich, hoffend" und "verzweifelt" verfolgt hat. Kafkas Schreiben ist der Versuch, diesen Bildvorgang als sprachlichen auszuführen, um jenes Ideals willen, das Kafka gegenüber Janouch in die Worte gefaßt hat:

"Wirkliche Realität ist immer unrealistisch." sagte Franz Kafka. "Sehen Sie sich die Klarheit, Reinheit und Wahrhaftigkeit eines chinesischen farbigen Holzschnitts an. So sprechen zu können – das wäre etwas!"⁷⁰

Exkurs: Weitere Berufungen auf das Motiv des Verschwindens im Bild

Selbstverständlich finden sich spätere Aneignungen des chinesischen Motivs, die Benjamins Historisierung ignorieren. Peter Handke feiert in seinem *Nachmittag eines Schriftstellers* das kontemplative Hinübergehen des (künstlerischen) Subjekts in die Welt der Objekte als *Entgrenzung, Entselbstung*:

Endlich nur noch draußen, bei den Dingen, zu sein, das war eine Art von Begeisterung; es war, als wölben sich dabei die Augenbrauen. Ja, den Namen los zu sein, begeisterte; man schien dadurch, wie der legendäre chinesische Maler, verschwunden im Bild; [...] erst allein mit den Dingen, namenlos, kam er richtig in Gang.⁷¹

Eva Meyer deutet demgegenüber das Verschwinden des Künstlers im Werk als spezifisch männliche Verschmelzungsphantasie. Zu Benjamins rezepti-

68 Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 261 (Kapitel "Mummerehlen").

69 Ebd., S. 275 (Kapitel "Lesekasten").

70 Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt/M. 1961, S. 103.

71 Peter Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers*, Frankfurt/M. 1989, S. 55.

onsästhetischer Einschränkung der Erschließungskraft des chinesischen Motivs formuliert sie ein geschlechtsspezifisches produktionsästhetisches Analogon:

In chinesischen Legenden steht geschrieben, daß große Meister in ihre Bilder hineingegangen und verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist mit dem Verschwinden. Der verschwundene und auch zeitlose Fixpunkt gerät zur Linie, die bricht und sich zur Fläche verschiebt, zu Räumen. Sie bildet sich in sich selbst ab, einschließlich jedes Standpunkts, der eingenommen werden könnte.⁷²

Dieter Wellershoff eröffnet seinen Essay *Das Verschwinden im Bild. Über Blendwerke und Fiktionen* mit einem Verweis auf die chinesische Geschichte, die er gleichfalls 'Legende' nennt. Wie Bloch ordnet er das Motiv in den Kontext utopischen Vorscheins der Kunst ein, entschiedener als Bloch macht er dabei das Eingehen in das Bild zu einem Kriterium künstlerischer Vollkommenheit:

Es gibt eine Legende über einen chinesischen Maler, der sein Leben lang versuchte, die Landschaft vor seinem Fenster zu malen, aber nie mit seinen Werken zufrieden war. Sie erregten allgemeine Bewunderung. Er galt inzwischen als der größte Meister seiner Zunft. Aber er selbst fand, daß seine Bilder den Gegenstand nicht erreichten. Schließlich aber gelang ihm doch ein Bild, das seinen Ansprüchen genügte. Er zeigte es seinen Freunden, die alle übereinstimmten, daß dies ein vollkommenes Werk sei. Darauf soll der Maler sein Malwerkzeug weggelegt haben und vor den Augen seiner Freunde in sein Bild hineingegangen und darin verschwunden sein.

Die Parabel erscheint einfach und ist doch eine Kristallisation vielfältiger Erfahrungen. Ihr szenischer Schluß erlaubt eine sentenzenhafte Zusammenfassung ihres Sinns: Der Künstler geht in seinem Werk auf. Doch gewinnt die Erzählung ihre Spannung, indem sie den Blick auf den langen, beschwerlichen Weg richtet, an dessen Ende der Schritt in eine wunderbare Vollendung möglich wird. Ausgangspunkt ist das schmerzliche Nicht-haben, das Nicht-erreichen-können. Die Landschaft, das sehnsüchtig betrachtete Andere, bleibt unerreichbar für sich. Und die Parabel deutet nun die künstlerische Arbeit als einen Prozeß geduldiger Annäherung an den umworbenen Gegenstand, an dessen utopischem Zielpunkt die Entzweiung von Subjekt und Objekt in einer vollkommenen Vereinigung getilgt wird, die so triumphal wie unheimlich ist.⁷³

72 Eva Meyer: *Die Wörter und das Labyrinth*, in: Dies.: *Versprechen*, Basel und Frankfurt 1984, S. 54.

73 Dieter Wellershoff: *Das Verschwinden im Bild*, Köln 1980, S. 235f.

Die utopische Auslegung der Geschichte wird allerdings dadurch empfindlich gemindert, daß Wellershoff die Transzendierung, die doch ihr Kern ist, zum bloßen Gleichnis der Entäußerung des Schaffenden in sein Werk herabstimmte. So ist von vornherein ausgeschlossen, was der Essay in vielen weiteren Geschichten über Auflösungen der Grenze zwischen Subjekt und Objekt auf dem Feld künstlerischen Schaffens zu berufen sucht: die Erfahrung des Phantastischen. Denn Phantastik setzt Ungewißheit der Grenzziehung voraus, ohne daß eine allegorische Auflösung möglich wäre.⁷⁴

74 Dies betonen: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1975 und Georges Jacquemin: "Über das Phantastische in der Literatur", in: *Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt/M. 1975, S. 33-53.