

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler
und Maximilian Bergengruen

Band 204

Anne Fleig / Christian Moser / Helmut J. Schneider (Hg.)

Schreiben nach Kleist

Literarische, mediale und
theoretische Transkriptionen

Germ
HS

Sc 126

Universität Tübingen
Brechtbau-Bibliothek

Auf dem Umschlag: Frank Stella / Santiago Calatrava Valls:
The Michael Kohlhaas Curtain (2011), Detail
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Umschlag: typo|grafik|design, Herbolzheim i.Br.
Lektorat: Dr. Robert Krause
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9768-6

INHALT

ANNE FLEIG / CHRISTIAN MOSER / HELMUT J. SCHNEIDER

Einleitung
Schreiben nach Kleist 9

JÜRGEN FOHRMANN

Schreiben nach Kleist
Kurze Vor-Schrift 31

I. DIOSKUREN DER MODERNE
KLEIST UND KAFKA

BERNHARD GREINER

»Ein Staunen faßt mich über das andere«:
Die Dioskuren-Konfiguration Kleist – Kafka 37

ANNA-LENA SCHOLZ

Für sich sprechen
Kleist – Kafka – Deleuze 55

II. KLASSISCHE MODERNE
ROBERT MUSIL UND THOMAS MANN

FRIEDERIKE REENTS

Kleist's »Kant-Krise« in Robert Musils
Die Verwirrungen des Zöglings Törlefs 79

»Ein Staunen faßt mich über das andere«:
Die Dioskuren-Konfiguration Kleist – Kafka

Am 10. November 1811, wenige Tage vor seinem Selbstmord, schreibt Kleist in einem Brief über seine letzte niederdrückende Erfahrung am Familientisch in Frankfurt/Oder, wo er sich »als ein ganz nichtsnütziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Theilnahme mehr werth sey«, betrachtet gesehen habe (DKV IV, 509). Fast auf den Tag genau 100 Jahre später notiert sich Kafka in sein Tagebuch: »23.XI.11 am 21. dem 100-jährigen Todestag Kleists ließ die Familie Kleist einen Kranz auf sein Grab legen mit der Aufschrift: ›Dem Besten ihres Geschlechts« (T 1, 206).¹ Kafka war, als er dies schrieb, mit Kleists Lebensumständen vertraut.² Im Februar 1911 hatte er in seinem Tagebuch aus Kleists Brief an Martini vom 18./19. März 1799 zitiert (vgl. T 1, 117), in dem Kleist vom Misstrauen seiner Familie gegenüber seinen allein der Wahrheitsuche verpflichteten Studienplänen berichtet. Deutlich zeigt sich Kafka vom Konflikt dieses sein Ziel unbedingt verfolgenden Dichters mit dessen Familie angezogen. Wenn er dann die Auszeichnung notiert, welche die

¹ Die Nachricht über den Kranz der Familie Kleist konnte Kafka am 22. November 1911 im *Prager Tagblatt* lesen (vgl. T 1, 332).

Zitate aus Schriften Kafkas werden nachfolgend im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrunde gelegt sind: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 1994, fortan zitiert unter der Sigle »T« (Angabe der Band- und Seitenzahl); Briefe, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 1999, fortan zitiert unter der Sigle »B« (Angabe der Band- und Seitenzahl); Nachgelassene Schriften und Fragmente in der Fassung der Handschriften, Bd. 1, hg. von Malcolm Pasley, New York 1993, Bd. 2, hg. von Jost Schillemeit, New York 1992, fortan zitiert unter der Sigle »NS« (Angabe der Band- und Seitenzahl); Die Erzählungen. Originalfassung, Frankfurt a.M. ⁴1998, fortan zitiert unter der Sigle »E«; Der Proceß. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 1994, fortan zitiert unter der Sigle »P«; Der Verschollene. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 1994, fortan zitiert unter der Sigle »V«; Das Schloß, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1982, fortan zitiert unter der Sigle »Sch«.

² Im Vorfeld von Kleists 100. Todestag war 1910 im Leipziger Tempel Verlag eine preiswerte Ausgabe der *Sämtlichen Werke Kleists in fünf Bänden* erschienen, die Kafka alsbald erstanden oder geliehen hat. Der fünfte Band bot eine Biografie in Selbstzeugnissen, aus der Kafka Kleists Brief an Martini zitiert.

heutige Kleist-Familie ihrem zu Lebzeiten von ihr so wenig geachteten Mitglied zuteil werden lässt, ist das auch voll Hohn – und ein im Namen Kleists unternommener Akt der Selbstbehauptung gegenüber der eigenen Familie.

Zu Kafkas Selbstentwurf in Berufung auf Kleist finden sich explizite Zeugnisse im Umfeld des Kleist-Jubiläumjahres 1911, also in der Zeit, da Kafka zu seinem Schreiben und seiner Selbstbestimmung durch das Schreiben findet. Danach ist die Bezugnahme implizit. Bemerkenswerterweise stellt der letzte von Kafka fertiggestellte Text, die *Josefine*-Erzählung, wieder sehr auffällig eine Verbindung mit Kleist her, worauf später eingegangen werden soll. Zuerst seien die weiteren expliziten Rekurse Kafkas auf Kleist in Erinnerung gerufen. Am 27. Januar 1911 schreibt Kafka dem Freund Max Brod: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase. Damit es nicht zu arg wird und weil ich es mir vorgenommen habe, gehe ich jetzt in die Lucerna [d.i.: ein Kabarett]« (B1, 132). Das Wort »Einblasen« ist wörtliche Übersetzung von »in-spirare«, so wird Kleist zum Gott erklärt, der dem Ich, das sich vor allem anderen durch Schreiben definiert, wie Gott dem aus Lehm geformten ersten Menschen, den Lebensatem einbläst (vgl. Gen. 2,7), es »inspiriert«.³ Aber der Schreibende bestimmt sich dabei als Ausscheidungsorgan eines Tiers, nicht irgendeines, sondern eines Schweines. Zwar diene die aufgeblasene Schweinsblase bis ins 20. Jahrhundert den Kindern als Luftballon, aber ihre primäre Konnotation ist doch niedere Fleischlichkeit, was ihre Verwendung bei Fastnachtsumzügen, dabei in klar sexueller Anspielung, bestätigt. Im jüdischen Kontext gewinnt diese Verschiebung ins Unreine theologisch zusätzlich Gewicht. Wird der göttliche Atem Kleists vom Schreibenden noch unter die Stufe des Menschen ins Tierische gelenkt? Gibt Kleist die Lizenz hierzu? Leistet der Schreibende als Schweinsblase, was der inspirierende Kleist als Dichtergott geleistet hat? Der Brief ist an einem Freitag geschrieben. Die Ankündigung, am Abend ins Kabarett zu gehen, besagt auch, den Schabbat nicht zu achten, statt zu dessen Beginn in der Synagoge den Bezug zu Gott zu suchen, sich, vom Geist Kleists erfüllt, dem Niederen hinzugeben, was allerdings auch besagen kann: im Niederen Gott zu suchen, mit Kleists berühmtem Wort zur *Penthesilea*: »den ganzen Schmutz zugleich und Glanz der eigenen Seele«.⁴

Im November/Dezember 1911 schreibt Kafka eine Rezension über eine

³ Eine ausführliche Interpretation dieser Briefstelle gibt Claudia Liebrand, *Kafkas Kleist. Schweinsblasen, zerbrochene Krüge und verschleppte Prozesse*, in: dies./Franziska Schößler (Hg.), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg 2004, S. 73–99.

⁴ Vgl. Kleists Brief an Marie von Kleist v. Spätherbst 1807 (DKV IV, 398).

von Julius Bab herausgegebene, im Rowohlt Verlag erschienene Ausgabe der kleistschen Anekdoten (vgl. NS 1, 187), die er mit der Bemerkung einleitet, die »großen Werke« würden, auch wenn sie willkürlich zerteilt präsentiert werden, »aus ihrem unzerteilbaren Innern immer wieder leben«. Als »unzerteilbaren« wird diesen Schriften höchste Individualität zuerkannt und Präsenz dieses Unendlichen in jedem Teilstück. Nach dem Zeugnis Brods hat Kafka die Anekdoten Kleists sehr geschätzt,⁵ für seine erste Buchpublikation (*Betrachtung*) schlägt er dem Verleger Rowohlt in einem Brief vom 7. September 1912 vor, den Band in Schriftart und Papierfarbe wie die Ausgabe der Kleist-Anekdoten zu gestalten (vgl. B1, 167): sein erstes öffentliches Hervortreten als Autor wünscht er sich mithin als ein Gehen in den Spuren Kleists gezeigt.

In einem Brief vom 9./10. Februar 1913 preist Kafka gegenüber Felice Bauer die *Kohlhaas*-Erzählung, die er wieder einmal, »wohl schon zum zehntenmale« in einem Zug gelesen habe: »Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesfurcht lese, ein Staunen faßt mich über das andere, wäre nicht der schwächere, teilweise grob hinuntergeschriebene Schluß, es wäre etwas Vollkommenes, jenes Vollkommene, von dem ich gern behaupte, daß es nicht existiert.« (B2, 84) Mit der »Gottesfurcht« bestätigt Kafka seine frühere Erfahrung Kleists als ihn inspirierenden Dichter-Gott. Die kritische Bemerkung über den Schluss ist wohl auf die Wende des Erzählgeschehens von dem Moment an zu beziehen, da Kohlhaas vom sächsischen Kurfürsten als Inhaber des prophetischen Zettels der Zigeunerin erkannt worden ist. Kafka hat die *Kohlhaas*-Erzählung gerne vorgelesen, privat, aber auch öffentlich, z.B. im Dezember 1913 in der Prager Toynbeehalle im Zusammenhang einer jüdischen Wohltätigkeitsveranstaltung. Die Wahl des *Kohlhaas* für diesen Anlass erscheint sehr durchdacht, ist Gerechtigkeit doch das oberste sittliche Gebot für den Juden, zugleich in der jüdischen Gottesvorstellung der Kern des Wesens Gottes. Aber gerade diese Lesung schien Kafka, wie er im Tagebuch festhält, ganz und gar misslungen.⁶ War die Präsentation der Erzählung im jüdischen Kontext das Problem? Kafka gibt keine weitere Erläuterung. Noch einmal, am 2. September 1913, beruft sich Kafka gegenüber Felice auf Kleist, nun als »eigentlichen Blutsverwandten« (neben Grillparzer, Dostojewski und Flaubert), wobei die Berufung auf die Blutsverwandten hier den Sinn hat, die Geliebte um des Schreibens willen abzuwehren, da Kafka an dieser Stelle fortfährt, dass von den vieren nur Dostojewski verheiratet gewesen

⁵ Vgl. Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1966, S. 46 u. 294.

⁶ Vgl. Tagebucheintrag v. 11. Dezember 1913 (T2, 215).

sei (vgl. B2, 275). Wenn er dem hinzufügt, dass »vielleicht nur Kleist, als er sich im Gedränge äußerer und innerer Not am Wannsee erschoss, den richtigen Ausweg gefunden« habe, so ist dies nicht der »Menschenausweg« (E332), den später der Affe Rotpeter statt absoluter Freiheit oder fortwährender Gefangenschaft im Käfig ergreift: »Ich sage absichtlich nicht Freiheit. Ich meine nicht dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten. [...] Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg [...] Nur nicht mit aufgehobenen Armen stillestehn, angedrückt an eine Kistenwand.« (E326f.) Es ist vielmehr ein Ausweg jenseits des Menschlichen, der hier, mit Berufung auf Kleist, dem Schreiben zugeordnet wird.

Hat Kafka sich so im zeitlichen Umfeld des Kleist-Jubiläums 1911, das zugleich die Zeit ist, in der er zu dem von ihm als gültig anerkannten Schreiben findet, emphatisch auf Kleist berufen, so finden wir, wieder 100 Jahre später, die Paarbildung Kleist – Kafka inzwischen in beiderlei Richtungen vor, also auch von Kleist zu Kafka, nicht nur umgekehrt: *Kleist und Kafka* als Wahlverwandte, als aufeinander verweisend, verbunden durch Gemeinsamkeiten auf vielen Ebenen, die sich umso eindringlicher mitteilen, je entschiedener zugleich auf Differenzen abgehoben wird. Solch eine Paarbildung hat die Literaturkritik nicht noch einmal zwischen deutschsprachigen Autoren vorgenommen. Sie kommt schon früh auf, als von Kafkas ausdrücklicher Hinwendung zu Kleist noch nichts bekannt sein konnte. Oskar Walzel verwies schon 1916 in einer Rezension der separat veröffentlichten *Heizer*-Erzählung unter dem programmatischen Titel »Logik des Wunderbaren« auf Kleist,⁷ Tucholsky stellte 1920 anlässlich der *Strafkolonie* eine exquisite Verbindung zwischen beiden Autoren her – seit dem *Michael Kohlhaas* sei keine deutsche Novelle von vergleichbarer kühler Konzentration geschrieben worden.⁸ Je mehr Kafka zu einer Schlüsselfigur der literarischen Moderne aufrückte, desto beliebter wurde es im deutschen Sprachraum, die »Wahlverwandtschaft«⁹ zwischen ihm und Kleist herauszustellen. Wo immer über »Schreiben nach Kleist« nachgedacht wird, ist dieser schon mächtig angeschwollene Diskurs in den Blick zu nehmen.¹⁰

⁷ Berliner Tageblatt v. 6. Juli 1916; zit.n. Jürgen Born (Hg.), Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924, Frankfurt a.M. 1979, S. 143.

⁸ Die Weltbühne v. 13. Juni 1920, zit.n. Born (Hg.), Franz Kafka, S. 94.

⁹ Diesen Begriff wählte Walter Müller-Seidel zur Umschreibung der Beziehung: Walter Müller-Seidel, Geleitwort zu Heinrich von Kleist, in: ders. (Hg.), Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Berlin 1962, S. 66.

¹⁰ Eine Übersicht wichtigster Beiträge gibt: Peter André Alt, Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung, in: Kleist-Jahrbuch 1995, S. 97–120, hier S. 98, Anm. 2; weitere nach 1995 erschienene Untersuchungen: Claudia Liebrand, Kafkas Kleist. Schweinsblasen,

Gemeinsamkeiten wurden auf vielen Feldern herausgearbeitet, durchaus mit Verweis auf die grundlegend verschiedenen historischen und ideellen Kontexte: auf dem Feld des *Biografischen* (u.a. die Konzentration des Lebens auf das Schreiben, das vergebliche Ringen um dessen Anerkennung in der Familie, exzessives Briefe-Schreiben an die Verlobte, zu der eine Nähe der Distanz gesucht wird), Gemeinsamkeiten sodann auf dem Feld der *Themen und Motive*, was für sich genommen wenig aussagekräftig ist, da die dann aufgeführten Themen keineswegs ausschließlich von Kleist und Kafka ergriffen werden (hervorgehoben wurden: »Rechtskonflikte, gestörte Familiengefüge, Täuschung und Selbsttäuschung, Betrug und Mißverständnisse, Schuld und Strafe, [...] Verlust der inneren und äußeren Sicherheiten des Lebens, [...] Einbruch des Irrationalen in eine vermeintlich geordnete Welt«),¹¹ *stilistische* Gemeinsamkeiten (beiden sei Gewalt Fluchtpunkt des ästhetischen Verfahrens, beide betrieben die künstlerische Rede als gewaltsamen Akt, so dass sie zu Paradigmen »mörderischen Stils« erhoben werden konnten: »Kleistische Sätze – Kafkasche Sätze: Es ist von dem Gesetz des grausamen Artefakts in der Romantik und in der klassischen Moderne die Rede«).¹² Sprechend werden diese Gemeinsamkeiten jedoch erst durch ihre Gründung in gemeinsamen *Denkerfahrten und Denkfiguren*: Beide Autoren kämpfen mit einem umfassenden Erkenntnis- und Wahrheitszweifel, mit dem ein nicht weniger fundamentaler Sprachzweifel einhergeht, Zweifel, die beide geschichtsphilosophisch im Rekurs auf die Sündenfallmythe reflektieren, immer wieder auch philosophisch in Reaktionsbildungen auf die Erfahrung des Verlusts metaphysischer Sinnngarantien, was selbstverständlich bei dem einen im Horizont eines Sich-Herauswindens aus den Positionen der idealistischen Philosophie steht, beim anderen im Horizont der Erschütterungen, welche die Moderne begründen (des Ichs als Selbstbewusstsein, das als letzter Garant der Gewissheit des Wissens blieb, ebenso der Infragestellung einer

zerbrochne Krüge und verschleppte Prozesse (s. Anm. 3); Walter Hinderer, »Kleist bläst in mich wie in eine alte Schweinsblase«. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft, in: Manfred Engel/Dieter Lamping (Hg.), Franz Kafka und die Weltliteratur, Göttingen 2006, S. 66–82; Stefani Engelstein, The Open Wound of Beauty: Kafka Reading Kleist, in: The Germanic Review 80 (2007), S. 340–359; Galili Shahr, Fragments and Wounded Bodies: Kafka after Kleist, in: The German Quarterly 80 (2007), S. 449–467; Gerhard Oberlin, »Josefine« und »Cäcilie«. Orpheusvariationen bei Kleist und Kafka, in: Kleist-Jahrbuch (2010), S. 47–77; Anna-Lena Scholz, Kleist/Kafka. Annäherung an ein Paradigma, in: Kleist-Jahrbuch (2010), S. 78–91.

¹¹ Alt, Kleist und Kafka, S. 97f. (s. Anm. 10).

¹² Karl Heinz Bohrer, Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie, München/Wien 2004, S. 188–213, hier S. 199.

konturierbaren Erfahrungswirklichkeit als Bezugsfeld des menschlichen Handelns). Waren einzelne Felder dieser Gemeinsamkeiten schon vielfach erarbeitet, so erhielt die Konfiguration *Kleist und Kafka* einen neuen Schub, als die Schriften beider Autoren als ideale Vorgaben dekonstruktivistischer Lektüren erkannt und ergriffen wurden: das Paar nun als Eckpfeiler nicht nur der Moderne, sondern auch der Postmoderne.¹³

Wenn wir uns heute, 100 Jahre nach Kafkas emphatischer Berufung auf Kleist und deren vielfachem Nachvollzug durch die Literaturwissenschaft, erneut über die Konfiguration Kleist – Kafka beugen, so hat sich diese inzwischen gegenüber all den Gemeinsamkeiten, die auf der Ebene der Phänomene nachgewiesen wurden, verselbständigt, wird dem Aufrufen dieser Konfiguration, über die Aussagekraft der relevanten einzelnen Phänomene hinaus, eine eigene Erschließungskraft angesonnen. Denn nur so erklärt sich der inzwischen topisch gewordene Gebrauch dieser Formel. Welcher Art aber ist diese Konfiguration, und was macht ihre Attraktivität aus? Ist die Konfiguration Kleist – Kafka, soweit sie über den Nachweis von Gemeinsamkeiten hinausgeht, als eine ›Idee‹ aufzufassen, die sich, um ein Bild Walter Benjamins zu gebrauchen, zu den Phänomenen, die sie konstituieren, verhält wie die Sternbilder zu den Sternen?¹⁴ Das Sternbild, das auf der Bahn solcher Überlegungen in Frage kommt, können nur die Zwillinge sein. Mythologisch sind das die Dioskuren Kastor und Polydeukes, lateinisch Castor und Pollux. Sie sind die Zwillingssöhne der Leda, die diese von Zeus in Gestalt eines Schwans empfangen hatte. Nach mehreren Zeugnissen, u.a. zwei homerischen Hymnen, ist Zeus allerdings nur der Vater des einen, des Faustkämpfers Polydeukes, der Vater des Rossebändigers Kastor dagegen der Spartanerkönig Tyndareos. Kleist spielt in der Schlusszene des *Amphitryon* auf diesen Mythos an. Die Zwillinge sind unzertrennlich, in einem Kampf wird Kastor getötet, worauf Polydeukes seinen Vater Zeus bittet, ihn nicht länger leben zu lassen als seinen Bruder. Als einem Sohn des Zeus steht ihm jedoch Unsterblichkeit zu, aber er weigert sich, diese anzunehmen, wenn nicht sein Bruder an ihr teilhaben könne. So erlaubt Zeus, dass sie ihre Tage abwechselnd im Olymp und in der Unterwelt verbringen und versetzt ihr Bild zum Gedächtnis ihrer

¹³ Hierauf hat Anna-Lena Scholz (s. Anm. 10) jüngst besonders abgehoben.

¹⁴ Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (»Erkenntniskritische Vorrede«), in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1.1: Abhandlungen, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 214.

Bruderliebe unter die Sterne.¹⁵ Derart sind die ›Dioskuren‹, wörtlich: die Gott (Zeus) angehörenden Jünglinge Castor und Pollux getrennt und verbunden über einen Raum des Unendlichen hinweg, der die Welt der Sterblichkeit von der Unsterblichkeit trennt, ebenso den Raum der Unterscheidung (lebendig/tot) von dem der Nicht-Unterscheidung. Führt die Bahn des einen nach unten, so antwortet dem beim anderen eine Bewegung nach oben, welche die erstere wendet und umgekehrt, im Durchgang durch das Unendliche. Erschließt sich der Reiz der Konfiguration Kleist – Kafka in dieser Denkfigur eines ungleichen Zwillingspaars? Einen ersten Aufschluss kann die markante Beziehung zwischen der *Kohlhaas*-Novelle und der *Türhüter*-Parabel geben.

Kohlhaas ist ein Rechtsuchender, dem der Zugang zum Recht verweigert wird. Sein gewalttätiges Handeln *begründet* er naturrechtlich im Sinne des bedingten Gesellschaftsvertrags, wonach der Mensch die Rechte, die er an den Staat abgegeben hat, sich wieder aneignen und in der Folge wie ein durch nichts gebundener Souverän agieren kann, wenn der Staat ihm den Schutz seiner Rechte versagt:

Verstoßen [...] nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! [...] wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir [...] die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand. (DKV III, 78)

Aber Kohlhaas *handelt* nicht hiernach, vielmehr nach dem Rechtsmittel der Fehde, das einem Denken angehört, nach dem der Mensch sich aus einer staatlichen Gemeinschaft gar nicht herausbegeben kann. Dann muss es ein Rechtsmittel für den Fall geben, dass der Staat einem Rechtsuchenden die rechtliche Verhandlung seiner Sache verweigert. Ein solches war bis zum 16. Jahrhundert die Fehde, die nur geführt werden durfte, um den Gegner vor Gericht oder zu einer Sühneverhandlung zu zwingen. Mit der Fehde bleibt Kohlhaas im Raum des Rechts, die Ermächtigung hierzu nimmt er aber von daher, dass er sich als aus der Gemeinschaft eines Rechtsverbundes verstoßen, mithin als jenseits des Rechts befindlich bestimmt. Damit drängt sich die Gegenüberstellung zum »Mann vom

¹⁵ Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Dt. von Hugo Seinfeld, Reinbek 1986, S. 222–228; [Art.] »Kastor und Polydeukes«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), Mythenrezeption, Stuttgart/Weimar 2008 (Der Neue Pauly. Supplemente 5), S. 385–387; zur Kulturgeschichte des Dioskuren-Mythos, der dämonischen und segensreichen Doppelnatur des Götterpaares und ihrer Bildung zu Symbolfiguren der Überwindung des Todes siehe auch: Stefan Goldmann, Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43–66.

Lande« der *Türhüter*-Parabel geradezu auf. Kohlhaas befindet sich *vor* dem Haus des Gesetzes, die Tür ist für ihn geschlossen, und er befindet sich *im* Haus des Gesetzes, es gibt gar kein Draußen. Das Gesetz, zu dem er, drinnen und draußen zugleich agierend, gelangt, kann nach der unerbittlichen Konsequenz der Erzählung nur analog paradox sein: Kohlhaas wird in seinem Recht strahlend restituiert, indem er zugleich hingerichtet wird. Er eignet sich dieses Recht an, indem er sich ihm unterwirft; aber er unterwirft sich ihm nicht um der Idee des Rechtes willen, sondern um es für anderes zu gebrauchen, d.i. Rache zu üben, indem er vor seiner Hinrichtung im Angesicht des sächsischen Kurfürsten den prophetischen Zettel aufisst, nach dem dieser mit allen nur erdenklichen Mitteln verlangt. So ist das Recht, das er mit seinem Tod erhaben restituiert und verherrlicht, zugleich verkehrt, da einem ihm fremden Zweck zugeordnet. Kafkas Mann vom Lande will zum Gesetz, lässt sich vom Türhüter jedoch zurückhalten und verharret an der Schwelle des Hauses des Gesetzes. Das ist die absolute Gegenmöglichkeit zum gleichzeitigen Drinnen- und Draußen-Sein. In dieser Position erkennt der Mann vom Lande, bei zunehmendem Schwinden seiner körperlichen und geistigen Kräfte, »jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht« (P227). Ist das die einzig mögliche, unverfälschte Anschauung des Gesetzes? Viel ist darüber nachgedacht worden, ob Kafka im *Proceß*-Roman und insbesondere in der *Türhüter*-Parabel indirekt auf ihn gekommene Vorstellungen der Kabbala aufgreife und auflöse. In diesem Umkreis wäre der Am-ha-Aretz nicht allgemein der Ungebildete vom Lande, sondern der in der Thora Ungebildete, der es versäumt, durch lebenslanges Thora-Studium in die hierbei immer lichter werdenden Hallen des Gesetzes, der Thora, einzudringen. Die Parabel und deren anschließende Exegesen lassen es jedoch offen, ob das Verhalten des Mannes vom Lande als falsch anzusehen sei. Deutlich ist der Glanz, den der Mann vom Lande mit dem Nahen seines Todes, d.h. mit dem Verlassen des Irdischen wahrnimmt, als überirdisch angezeigt. Es ist ein Glanz, der vom Gesetz ausgeht, sei dieses philosophisch als Idee (des Rechts) gefasst oder theologisch als das Licht der Thora, welches das Licht Gottes ist, der in der Thora sich mitteilt (die Parabel beginnt mit der Unterscheidung von Aggada als »einleitenden Schriften« und »Gesetz«, d.h. Halacha und damit Thora). Dem Nicht-Eindringenden wird dieses Licht zuteil. Ist es nur so erfahrbar oder ist auf diesem Wege nur solches Scheinen des Gesetzes erfahrbar? Ehe man derartige Fragen entscheidet, ist bewusst zu halten, dass die Erzählung als eine Geschichte über Täuschung eingeführt wird. Greift man zu späteren Formulierungen

Kafkas (den Zürauer Aphorismen), scheint das Verharren auf der Schwelle der einzig mögliche Zugang zum Gesetz zu sein, da man sich damit auf das Falsche, das jedem Ergreifen-Wollen der Wahrheit innewohnt, nicht einlässt: »Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will muß Lüge sein« (NS 2, 69). So wird der Mann vom Lande, der in Künsten (der Interpretation) Unkundige, gerade nicht vom Licht der Wahrheit geblendet: »Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts.« (NS 2, 127) Josef K. denkt nicht von solch metaphysischer Scheidung von Wahrheit und Lüge her, sondern immanent, gerade auch, wenn er als Fazit der Erzählung und ihrer Exegese festhält: »Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.« (P233) Aber Josef K. neigt zu voreiligen Schlüssen, in der Exegese der Geschichte wie in der Art, in der er sich auf seinen Prozess einlässt, die zur Folge hat, dass sich ihm das Andere dieses Gerichts vollständig verschließt. Josef K. verharret nicht auf der Schwelle, er unternimmt vieles im Hinblick auf seinen Prozess, aber all dies bringt ihn dem Gericht nicht näher, das verbindet ihn mit dem Mann vom Lande. Die Schwelle hat er jedoch schon im Umgang mit seiner Verhaftung überschritten. Wenn er sich gleichwohl mit jeder Annäherung an das Gericht in eben deren Maß vom Gericht entfernt, ist er drinnen und draußen wie Kohlhaas. Aber auch diese Lesart ist fragwürdig, da sie einer Vorentscheidung aufruht, die sie nicht mehr reflektiert: dass es nämlich ein Verweisungsverhältnis zwischen Parabel und Romanganzem gebe und dieses zu bestimmen sei. Nicht Josef K., sondern der Erzähler resümiert jedoch »Die einfache Geschichte war unförmlich geworden« (P234): Sie hat sich so verrätselt, dass die komplexen Verweisungsbezüge innerhalb ihres Gefüges, sich von einem Bezug nach außen – als Aggada, d.i. erzählendem Kommentar zur Halacha, dem Gesetz, wie zu Figuren und Handlung des Romans und deren erzählerischer Darbietung – abgelöst haben. Hierin gleichen Parabel und Exegese dem amerikanischen Schreibtisch im *Verschollenen*, dessen Fächeraufsatz mittels einer Kurbel fortwährend umgestaltet werden kann, so dass immer neue, in Größe und Verteilung verschiedene Fächer entstehen (vgl. V 47f.). Denn Pointe dieses Mechanismus ist, dass er nur funktionieren kann, wenn die Fächer leer bleiben: als Zeichenräume ohne Bezug zu einem Bezeichneten. Die Parabel mithin als – wie auch immer zu fassendes – Interpretament des Romans zu lesen, könnte so auch schon dem Raum der Täuschung angehören, den Josef K. aus sich hervorbringt. Wo sich die *Türhüter*-Parabel derart in eine unendlich in sich verzweigende

Deutbarkeit einschließt, kommt ihr von der anderen Seite des Unendlichen, als ihr absolut Entgegengesetztes, die *Kohlhaas*-Erzählung mit der dort entworfenen Hinwendung zum Gesetz entgegen, nicht als Positiv zu einem Negativ, vielmehr gleichfalls als Paradox eines Gesetzes, das neu errichtet werden kann, indem ihr Promotor zugleich ungeteilt innerhalb wie außerhalb des Raumes des Rechts sich bewegt, die Mauern, die den Raum des Rechts umschließen, damit porös macht und folgerichtig das Recht, das sich auf solchen Fundamenten erhebt, in sich verkehrt. Das Paradox des Mannes vom Lande, das in seiner fortschreitenden Verästelung seine Kontur verliert (eben »unförmlich« wird), gewinnt am Paradox des Kohlhaas wieder Kontur und umgekehrt. Die Perforierung der »Mauern des Rechts«, die Kohlhaas leistet – während der Mann vom Lande durch sein Verharren auf der Schwelle des Gesetzes die Mauern um das Gesetz erst hervorbringt –, ruft weiter Kafkas Erzählung vom *Bau der chinesischen Mauer* als Bau von Lücken auf, der als Fundament eines neuerlichen Turmbaus zu Babel aufgefasst werden soll, dessen Vollendung dann nur Nichtvollendung sein kann. Die Lüge wiederum, die Josef K. als zur Weltordnung erhoben erkennt, hat ihre absolute Entgegensetzung im perfekten Lügensystem des Richters Adam, zu der die Komödie eine sich selbst aufhebende Überwindung durch überschwängliches Auffassen eines Aktes des Wahrheit-Gebens entwirft usw.

Die Paarbildung zwischen *Kohlhaas*- und *Türhüter*-Erzählung war ein Akt des Interpretieren, im Unterschied hierzu ruft die *Josefine*-Erzählung selbst schon eine Erzählung Kleists als Referenztext und damit selbst schon die Konfiguration Kleist – Kafka als Deutungshorizont auf.

Die *Josefine*-Erzählung wird mit den Sätzen eröffnet:

Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt, was um so höher zu bewerten ist, als unser Geschlecht im Ganzen Musik nicht liebt. (E518)

Die Erzählung wird einlösen, was sie hier ankündigt: von Künstlerschaft zu handeln und vom prekären Bezug des schöpferischen Subjekts zu seiner Gemeinschaft. Es ist aber nicht irgendeine Kunst, die hier zur Debatte steht, sondern die Musik, die dabei mit Weiblichkeit verbunden und vor allem anderen als »fortreißend« charakterisiert wird. Letzteres kann als Ekstasis verstanden werden: die Musik als herausreißend aus den Zusammenhängen des gewöhnlichen Lebens, mit dem sie dann auch in Konflikt geraten muss – das Schöne nicht als symbolische Verbindung des Empirischen und des Ideellen, sondern romantisch als das ganz Andere –,

zugleich reiht sich der fiktive Erzähler mit seinem Volk in die lange, auf Platon zurückgehende Tradition der Abwehr aller Musik ein, soweit diese den vernünftigen Seelenanteil nicht bildet, sondern entkräftet.¹⁶ Was die »fortreißende« Wirkung dieser Musik ausmacht, erschließt sich weiter mit Blick auf den Referenztext, den die Erzählung deutlich anzeigt. Ihr Titel, *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, und der Hinweis im Eingangssatz auf die »Macht des Gesangs« verweisen formal und thematisch auf den Titel der kleistschen Musik-Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Kleist zitiert dabei eine Ode von Dryden (*Alexanders Feast or the Power of Musick. An Ode wrote in Honour of St. Cecilia* [1697]), die Händel zu einem erfolgreichen Oratorium vertont hat (1736). Ramler hat Drydens Ode 1770 übersetzt und »power« dabei mit »Gewalt« wiedergegeben. In Kleists Novelle leistet die Musik – allerdings eine bestimmte Art von Musik, was noch zu erörtern sein wird – wie in der Cäcilien-Legende eine wunderbare Präsenz des Göttlichen, deren Erfahrung eine bestimmte Rezipientengruppe, die vier bilderstürmerischen Brüder, psychisch zerrüttet, was die Warnung vor der fortreißenden, ekstatischen Wirkung der Musik im Gefolge Platons zu bekräftigen scheint. Der Heiligen Cäcilie wird aufgrund einer missverständlichen Formulierung des Liturgie-Textes zum Cäcilientag¹⁷ die Orgel als Musikinstrument zugeordnet. Die Töne der Orgel werden durch eine Vielzahl aneinandergereihter Pfeifen erzeugt. Josefines Gesang aber, so der fiktive Erzähler, präntiere nur, Gesang zu sein, tatsächlich sei es ein Pfeifen. Die anfängliche Frage: »Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es vielleicht doch nur ein Pfeifen?« (E519) wird zur Gewissheit: »Natürlich ist es ein Pfeifen.« (E531) Mit der Anbindung an die Cäcilienlegende, in der Instrumentenspiel und Gesang Hinwendung zu Gott sind, sowie an Kleists *Cäcilien*-Erzählung, die diese Bewegungsrichtung umwendet – Musik wird zum Einbruch des Göttlichen in

¹⁶ Vgl. Platon, *Politeia*, 2. Buch.

¹⁷ Herder hat 1793 in einem Aufsatz hierauf verwiesen: Über das Hochzeitsfest der Cäcilie steht im Brevier-Text zum Cäcilientag – Cäcilie wollte ihr Leben Gott weihen, wurde von ihrem Vater jedoch zur Eheschließung gezwungen – »cantantibus organis illa in corde suo soli Domino decantabat« (während die Musikinstrumente [zur Hochzeitszeremonie] erklangen, sang sie in ihrem Herzen allein dem Herrn). Das wurde so aufgefasst, als sei mit »organis« eine Orgel gemeint, die Cäcilien Herzengesbet begleitet habe. In der römischen Liturgie erscheint der offizielle Passio-Text verkürzt: »cantantibus organis Caecilia Domino decantabat«, zu übersetzen mit: während die Orgel erklang, sang Cäcilie zu Gott und in weiterer Umdeutung: die Orgel spielend, lobte sie Gott. Johann Gottfried Herder, *Cäcilia*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 16, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1887 (ND Hildesheim 1967), S. 253–267; hierzu weiter: Hans Maier, *Cäcilia unter den Deutschen*. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist, in: *Kleist-Jahrbuch* 1994, S. 67–82.

die irdische Welt –, stellt die Erzählung für ihre Figur den Anspruch zur Debatte, dass sich in Josefines Gesang eine Präsenz des Göttlichen ereigne und deutet dies zugleich als das Geheimnis an, das die Erzählerfigur forschend umkreist: dass in Josefines Gesangsdarbietungen ein Theater zur Debatte stehe, in dem Repräsentation – der Gesang als ein Pfeifen, das Gesang vorstellt – umschlägt in Präsenz (des Göttlichen, Unendlichen). So werden die widersprüchlichen Bestimmungen des Erzählers, sein Schwanken zwischen Gesang und Pfeifen, nachvollziehbar, bis hin zur Formulierung »wenn man vor ihr sitzt, weiß man: was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen.« (E 521) Wo in den Titeln der Texte Händels, Drydens und Kleists »power« bzw. »Gewalt« der Musik angezeigt wird, steht in Kafkas Titel *Das Volk der Mäuse*. Dieses aber, so der Erzähler, ist durch und durch unmusikalisch. Der Erzähler betont dann auch, dass die Präsenzerfahrung, die Josefines Gesang eröffne und die er nicht in Abrede stellt, nicht durch die Musik hervorgebracht werde. Der Gesang Josefines vermittele nicht »das Gefühl des Außerordentlichen« (E 518f.), als erklinge »aus dieser Kehle [...] etwas, was wir nie vorher gehört haben« (E 519). Josefines Gesang sei nicht mehr als das gewöhnliche Pfeifen aller Mäuse, ja weniger als das, »vielleicht reicht ihre Kraft für dieses übliche Pfeifen nicht einmal ganz hin« (E 519). Umso rätselhafter ist die Wirkung ihres Gesangs. Der Erzähler erwägt, ob sie darin gründe, dass Josefine das von allen Mäusen selbstverständlich ausgeübte Pfeifen aus allen praktischen Bezügen löse und zum Kunstwerke erkläre, vergleichbar mit den Ready-made Objekten des Kafka-Zeitgenossen Marcel Duchamp:¹⁸ »Pfeifen ist die Sprache unseres Volkes, nur pfeift mancher sein Leben lang und weiß es nicht, hier aber ist das Pfeifen freigemacht von den Fesseln des täglichen Lebens und befreit auch uns für eine kurze Weile.« (E 531) Aber dass Josefine möglicherweise einen ästhetischen Bezug zum alltäglichen Pfeifen vermittelt, kann die »eigentliche Menge« des Publikums gar nicht wahrnehmen, da sie sich bei Josefines Darbietungen gar nicht für Josefine interessiert, sondern sich auf sich selbst zurückzieht (vgl. E 530). So kann Josefines Gesang respektive Pfeifen zu einer Präsenzerfahrung erst durch die Art und Weise werden, in der das Volk mit diesem Gesang

¹⁸ 1914 erklärte Duchamp einen industriell geschaffenen Flaschentrockner, indem er ihn mit seinem Namen signierte, zum Kunstwerk; 1917 sandte er ein von einem Händler für Sanitärbedarf besorgtes Pissoirbecken für öffentliche Bedürfnisanstalten, dem er den Titel *Fountain* gegeben und das er mit einem pseudonymen Künstlernamen signiert hatte, für die Jahresausstellung der *Society of Independent Artists* in New York ein, was die Jury, der er selbst angehörte, nach heftiger Diskussion zurückwies, woraus er mit seinen Anhängern dann ein großes Medienereignis machte.

umgeht. Es nimmt das Pfeifen Josefines als Gesangsdarbietung, obwohl es kein Gesang ist und gerade weil es von Gesang nichts versteht. Hierdurch wird erst Wirklichkeit, was die Erzählerfigur Josefine unterstellt: dass ihr Gesang eine theatralische Veranstaltung ist, eine Repräsentation, die anstelle einer Darbietung steht, in der die »Gewalt der Musik« zum Ausdruck käme. Diese Repräsentation umkreist ein Nichts: sie besteht aus Nichts – ihre Grundlage ist ein »Nichts an Stimme«, ein »Nichts an Leistung« (E 527) – und sie verweist auf nichts, da es für das Volk der Mäuse, das die Repräsentation erst als Repräsentation bewahrheitet, über das Pfeifen hinaus an Musik nichts gibt.

Der fiktive Erzähler bietet eine semiologische Bestimmbarkeit dieses »Nichts« an. Da Gesang das Prätendierte der auf nichts dann reduzierten Repräsentation Josefines ist, merkt er zur Unmusikalität seines Volkes an, dass es wohl Gesangsüberlieferungen habe: »in alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann.« (E 519) Dieser Gesang kann nicht vergegenwärtigt, es kann nur über ihn berichtet werden. Offenbar liegt er der Kodierung voraus, damit dem Bewusstsein als Wissen der Unterscheidung und entsprechend vor aller Kultur, ist er reiner Naturlaut.¹⁹ So kann er zum Träger zeichenloser Wahrheit werden, die sich nur im Entzug mitteilen, d.h. in Zeichen überführen lassen kann: als ein Nichts an Repräsentation, das »Nichts« repräsentiert. Dem wäre das Schweigen in Kafkas Text *Das Schweigen der Sirenen* zur Seite zu stellen. Mit Blick auf den Referenztext Kleists, der an dieser Stelle den Einbruch des Göttlichen vorstellt, kann dieses Nichts als die andere Seite des Unendlichen begriffen werden: das Amorphe, Gestaltlose als die andere Seite des Göttlichen. Kafkas Musikvorstellung, wie sie sich in der Josefine-Erzählung entfaltet, ist derart dem romantischen Musikideal als absoluter, dem Unendlichen, Göttlichen am nächsten kommender Kunst genau entgegengesetzt. Und Kafka entfaltet diese Musikvorstellung in Bezug auf Kleist, dessen radikalstes Drama *Penthesilea* zur anderen Seite dionysischer Entgrenzung führt, zum Gestalt- und Namenlosen. Im Unterschied zu Kleists Theater, das die *Penthesilea* setzt, wird der Repräsentation des Nichts in der *Josefine*-Erzählung aber durch das Volk der Mäuse eine Wende nicht in die Auflösung aller Gestalt, vielmehr in eine Präsenzerfahrung dieses Volkes selbst gegeben, allerdings in einer zirkulären Bewegung. Die Zuhörer bringen

¹⁹ Auf diesen Gehalt der Musik bei Kafka hat insbesondere Neumann verwiesen: Gerhard Neumann, *Kafka und die Musik*, in: Wolf Kittler/ders. (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i.Br. 1990, S. 391–398.

durch ihre Stille, ganz wörtlich eine »Mäuschenstille« (E 521), erst hervor, was der Gesang dann repräsentiert. Körperliche Erfahrung von Gemeinschaft hier und jetzt ist Voraussetzung und Ergebnis des Erklingens des »Nichts an Stimme«, welches das Volk zu einer theatralischen Veranstaltung Josefines erst macht:

[...] ihr Auditorium pfeift nicht, es ist mäuschenstill, so als wären wir des ersehnten Friedens teilhaftig geworden, von dem uns zumindest unser eigenes Pfeifen abhält, schweigen wir: Ist es ihr Gesang, der uns entzückt oder nicht vielmehr die feierliche Stille, von der das schwache Stimmchen umgeben ist? [...] Schon tauchen wir in das Gefühl der Menge, die warm, Leib an Leib, scheu atmend horcht. (E 521 u. 523)

Dass Josefines Nichts an Repräsentation, das »nichts« repräsentiert, sich einen Weg schafft zum Volk der Mäuse, dieses sich als Volk erfahren lässt, was doch umgekehrt Ursprung und Bewahrheitung der Repräsentation ist, diesen Zirkelschluss deutet der fiktive Erzähler als Schwellensituation im Übergang zur Welt der Zeichen, »fast wie eine Botschaft«:

Dieses Pfeifen, das sich erhebt, wo allen anderen Schweigen auferlegt ist, kommt fast wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen; das dünne Pfeifen Josefines mitten in den schweren Entscheidungen ist fast wie die armselige Existenz unseres Volkes mitten im Tumult der feindlichen Welt. Josefine behauptet sich, dieses Nichts an Stimme, dieses Nichts an Leistung behauptet sich und schafft sich den Weg zu uns, es tut wohl, daran zu denken. »[...] Möge Josefine beschützt werden vor der Erkenntnis, daß die Tatsache, daß wir ihr zuhören, ein Beweis gegen ihren Gesang ist«. (E 527)

Die Musik, die in Kleists Erzählung den Gläubigen der Stadt Aachen und den vier bilderstürmerischen Brüdern samt ihrem Anhang im Nonnenkloster der Heiligen Cäcilie dargeboten wird, ist nicht ein Nichts, vielmehr, den Gehalt der *Kleist-Kafka*-Konfiguration erneut bestätigend, das absolute Gegenstück: Einbruch des Göttlichen, semiologisch des Unendlichen jenseits der Welt der Unterscheidung (während das Nichts, das Josefines Darbietung umkreist, diesseits der Unterscheidung zu situieren war). Auch diese Musik wird in den Rahmen einer theatralischen Veranstaltung gerückt: die vier Brüder wollen »der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei geben« (DKV III, 287), d.h. die geplanten Handlungen sollen auf etwas verweisen, was hier nur die Notwendigkeit und Ausführbarkeit einer Bilderstürmerei sein kann. Der Erzähler übernimmt diesen Theatergedanken, wenn er von der dann stattfindenden Aufführung des Oratoriums als einer »Darstellung« (DKV III, 293) spricht. Zerstörung

(und Verbannung) aller bildlichen Darstellung in der Kirche beruft sich auf das biblische Bildnisverbot. Von Gott, dem Unendlichen, kann es keine Darstellung geben, da eine solche Unterscheidung und damit Verendlichung verlangte. Vermittlung vom Sinnlichen zum Geistigen erscheint obsolet, wenn dieser ein Denken der Anwesenheit des Unendlichen im Endlichen unterstellt wird, entsprechend dem katholischen Denken der Anwesenheit Gottes in der Hostie, der Transsubstantiation im kultischen Akt der Wandlung. Solchem Denken der Anwesenheit des Unendlichen im Endlichen wollen die Bilderstürmer mit Gewalt das Denken der Unterscheidung entgegensetzen, das sich auf die protestantische Auffassung beruft (drei der vier Brüder studieren in Wittenberg), dass nichts Sinnliches und kein Werk zur Seligkeit führe, vielmehr nur der Glaube und die Gnade Gottes. Was den vier Brüdern durch die Aufführung des Oratoriums widerfahren ist, erklärt die Erzählung nicht, sie stellt nur – in unterschiedlichen Perspektiven – die Folge dar: die Verrückung der Brüder und ihr Handeln unter Wiederholungszwang, das mitternächtliche Absingen des »Gloria« als Kakophonie. Der Text des Gloria ist ein nicht-biblischer frühchristlicher Hymnus, dessen Verwendung im Ritus dadurch abgesichert wurde, dass die beiden ersten Verse nachträglich in das Lukasevangelium (Lk 2,14) aufgenommen wurden: das Lob Gottes aus dem Munde »alle[r] himmlischen Heerscharen« (Lk 2,13) vor den Hirten, nachdem ein Engel die Geburt Christi verkündet hat. Die in der Bibel berichteten Anfangsverse der Hymne lauten: »Gloria in excelsis deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis«. Die vier Brüder, die das Prinzip der Unterscheidung im Raum der Kirche gewalttätig durchsetzen wollten, wurden offenbar getroffen von einer Unterscheidung: Menschen guten oder bösen Willens und entsprechend Friede oder Unfriede. Was sich ereignet hat, war offenbar ein Unterscheiden ihrer Unterscheidung. Das Schauspiel der Unterscheidung, das mit einigen Gewalttätigkeiten des Anhangs der Brüder schon begonnen hatte, fand eine Antwort in einer »Darstellung«, die eben die auf Unterscheidung Bedachten treffen musste. Die Unterscheidung der Unterscheidung, darum kreist die weitere Erzählung, schafft wohl einen Raum der Ungeschiedenheit, aber in verrückender Weise: nicht einen Klangraum der Entdifferenzierung, der als »alle Himmel des Wohlklangs« (DKV III, 293) beschrieben wird, den können nur die erfahren, die nicht vom Willen zur Unterscheidung geführt werden, stattdessen Kakophonie. Die Nicht-Unterscheidung als Unterscheidung der Unterscheidung kann den Akt, der sie entfaltet, nicht unberührt lassen: Das Wort, die Verse des Gloria, werden Wirklichkeit; auf der Ebene der Logik: das

Ergebnis wird Ursache, insofern Nicht-Unterscheidung zwischen tot und lebendig hinsichtlich der Schwester Antonia, die todkrank in ihrer Zelle liegt und gleichwohl das Oratorium dirigiert, die Aufführung des Oratoriums erst ermöglicht. Musikgeschichtlich liegt es nahe, den Klangraum der Entdifferenzierung als Ursache wie Effekt der Unterscheidung der Unterscheidung auf die polyphone (insbesondere in den Niederlanden gepflegte) Kirchenmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts zu beziehen, bei der in der Regel fünf je für sich geführte Stimmen miteinander kombiniert wurden. Strukturierendes Aufnehmen ist damit überfordert, weshalb von protestantischer Seite gegen den polyphonen Kirchengesang der Vorwurf der Unverständlichkeit des Textes erhoben wurde. Die polyphone Kirchenmusik schafft einen Klangraum der Entdifferenzierung, der den Hörenden einsaugend aufnimmt: als Erfahrung des Unendlichen, Gottes, der unteilbaren Kirche.²⁰ Ästhetisch-theoretisch ist leicht einsehbar, dass hier die Ausgangserfahrung des Erhabenen im Sinne Kants zur Debatte steht, die Konfrontation mit einem Unendlichen, das sich jeder strukturierenden Auffassung verweigert. Auch Kafka thematisiert solche Musik der Entdifferenzierung, nun technisch induziert, aber gleichfalls auf die Frage einer Verbindung zwischen zwei fundamental getrennten Welten – Dorf und Schloss – bezogen:

Im Schloß funktioniert das Telephon offenbar ausgezeichnet, wie man mir erzählt hat, wird dort ununterbrochen telephoniert, was natürlich das Arbeiten sehr beschleunigt. Dieses ununterbrochene Telephonieren hören wir in den hiesigen Telephonen als Rauschen und Gesang [...]. Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzige Richtige und Vertrauenswerte, was uns die hiesigen Telephone übermitteln, alles andere ist trügerisch. (Sch 116)²¹

Das ›Andere‹ wäre der Versuch, diese Entdifferenzierung durch Unterscheidung in dekodierbare Rede zu überführen. In Kleists Erzählung wird die Entdifferenzierung aus einer Unterscheidung der Unterscheidung hergeleitet, deren verrückende Wirkung dann darin zu erkennen ist, dass im Ungeschiedenen ein Moment von Unterscheidung gegenwärtig

²⁰ Analog spricht Kleist in einem Brief v. 21. Mai 1801 an Wilhelmine von Zenge von der »Katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen«, um diese Passage mit dem Seufzer zu beschließen: »Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden« (DKV IV, 225).

²¹ Ein analoges Bild findet sich schon in einem Brief an Felice Bauer v. 22./23. Januar 1913, geschrieben in einer Situation, da bei Kafka das Schreiben, das er nun als gültig anerkannte (*Das Urteil, Die Verwandlung*, die sechs fertigen Kapitel des *Verschollenen*), ins Stocken geraten war.

bleibt, was zur Kakophonie führt. Im Lichte solcher Vorstellung eines Wiedereintritts in den Raum des Unendlichen wird auch der Gedanke des *Marionettentheater*-Essays vom Wiedergewinnen des Paradieses durch erneutes Essen vom Baum der Erkenntnis verdüstert. Das erste Essen hat das Prinzip Unterscheidung eingeführt; so ist das zweite Essen, welches das erste und dessen Folgen aufhebt, gleichfalls als ein Unterscheiden der Unterscheidung zu denken. Auch hier bietet Kafka ein Gegenstück, wenn er, bessere Bibelkenntnis offenbarend, in seinen Überlegungen zur Geschichte der Vertreibung aus dem Paradies den Baum des Lebens ins Zentrum rückt,²² da die Menschen nicht aus dem Paradies vertrieben worden seien, weil sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern weil sie nun auch vom Baum des Lebens essen werden (vgl. Gen 3,22).

Kleists Erzählung handelt weiter von Versuchen, das Einbrechen der Ungeschiedenheit in den Raum der Unterscheidung zurückzuwenden (während Kafkas *Josefine*-Erzählung nur in eine Fast-Botschaft mündet, die Josefines Nichts bereithält): Kodierungen durch das Breve des Papstes, das ein Wunder feststellt, als Machtgebärde der Kirche, weiter durch die verschiedenen Berichte, welche die Mutter der vier Brüder einholt. Auch das Erzählen der Geschichte, das sich selbst der Gattung der Legende zuschlägt, gehört der Welt der Unterscheidung an. Zu fragen wäre, wie weit es als ein romantisches diese zugleich unterminiert. Immerhin streicht es die Machtgebärde der Kirche mit dem Hinweis durch, dass man das Kloster, trotz der Wunder-Rettung, nach dem Dreißigjährigen Krieg »vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte« (DKV III, 293).

Die Kakophonie der vier Brüder wird mit dem Geheul von Tieren verglichen, die den Winterhimmel anheulen als ihre Weise, die Erfahrung des Unendlichen zu verarbeiten: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterszeit, das Firmament anbrüllen« (DKV III, 303). Wiederum antipodisch hierzu zeigen bei Kafka der zum Tier gewordene Mensch oder das Tier, das den Menschen systematisch ausblendet, einen über den Menschen hinausweisenden Bezug zur Musik als »ersehnter unbekannter Nahrung« (E 149): »War er ein Tier, da

²² Insbesondere die Züräuer Aufzeichnungen aus dem Frühjahr 1918, z.B.: »Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben.« (NS II, 72) »Für den Sündenfall gab es drei Strafmöglichkeiten: die mildeste war die tatsächliche, die Vertreibung aus dem Paradies[;] die zweite Zerstörung des Paradieses[;] drittens – und dies wäre die schrecklichste Strafe gewesen – Absperrung des Baumes des Lebens und unveränderte Belassung alles andern.« (NS II, 77)

ihn Musik so ergriff?« (E 149), fragt der Erzähler aus dem Denkhorizont Gregors in der *Verwandlung*. Dem Forscherhund wiederum wird in den *Forschungen eines Hundes* die Begegnung mit den Musikhunden zum Rätsel, das sein weiteres Leben bestimmt.

Das Faszinosum der Konfiguration *Kleist – Kafka* zeigte sich darin, dass sich zu den Konstellationen, die die eine Figur entwirft, bei der anderen die exakt reziproke Gegenfigur finden lässt, wobei beide sehr verschiedenen Denkszusammenhängen angehören. Attraktiv ist diese Paarbildung, da sich Figur und Gegenfigur wechselseitig konturierten, wie dies die betrachteten Rechts- und ebenso die Musikerzählungen zeigten. Das Nichts der Repräsentation, um das die *Josefine*-Erzählung kreist, wurde am aufgerufenen Kleist-Text als Diesseits des Unendlichen lesbar. An der *Cäcilien*-Erzählung wurde durch den Bezug zum Kafka-Text das hier zugrunde gelegte Theatermodell deutlich: der Akt der Unterscheidung der Unterscheidung als einem Theater zugehörig, das Repräsentation, die auf Göttliches verweist, umschlagen lässt in dessen Präsenz. Die Konfiguration *Kleist – Kafka* lädt wie ein Mythos ein, sie immer neu fort- und umzuerzählen. Der Einladung folgend, wurde hier versucht, die beiden Autoren als Dioskuren der deutschsprachigen literarischen Moderne vorzustellen. Antike Plastiken der Dioskuren Castor und Pollux sind am Ende der Treppe zum Capitol aufgestellt, dem Ort, an dem die Krönung zum Dichter durch den Kaiser oder den Papst vollzogen wurde. Muss, wer in der deutschsprachigen Moderne den Dichterlorbeer erringen will, das Dioskurenpaar *Kleist – Kafka* passieren?

ANNA-LENA SCHOLZ

Für sich sprechen Kleist – Kafka – Deleuze

»Plateau« ist nämlich keine Metapher, sondern bedeutet Zonen kontinuierlicher Variation oder Türme, von denen jeder eine Region überwacht oder überblickt, Türme, die einander Zeichen geben.

Deleuze, Über die Philosophie

In einem *Die Fürsprecher* betitelten Gespräch sagt Gilles Deleuze 1985: »Ich brauche meine Fürsprecher, um mich auszudrücken, und sie würden sich nie ohne mich ausdrücken. Man arbeitet immer zu mehreren, auch wenn das nicht sichtbar ist.«¹ Kleist und Kafka sind solche Fürsprecher für Deleuze – nicht nur, weil sie sein Werk inspirieren, sondern auch, weil sie das Angewiesensein auf den Anderen als Motor für das eigene Denken ähnlich Deleuze reflektieren. »[Ü]berall« seien Fürsprecher nötig, heißt es in einem kurzen Prosastück Kafkas,

ja man braucht ihn weniger bei Gericht als anderswo [...]. Hier ist es dringendst nötig Fürsprecher zu haben, Fürsprecher in Mengen, am besten Fürsprecher, einer eng neben dem andern, eine lebende Mauer.²

Auch Kleist rät zu einem Gegenüber, das durch seine bloße Präsenz als indirekter Fürsprecher fungiert: »Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rathe ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen.«³ Doch wer spricht bei dieser Mauer aus Fürsprechern ei-

¹ Gilles Deleuze, *Die Fürsprecher*, in: ders., *Unterhandlungen. 1972–1990*, aus dem Franz. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 1993, S. 175–196, hier S. 181.

² Franz Kafka, [Fürsprecher], in: ders., *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 377–380, hier S. 378f. Vgl. dazu Rüdiger Campe, *Kafkas Fürsprache*, in: Arne Höcker/Oliver Simons (Hg.), *Kafkas Institutionen*, Bielefeld 2007, S. 189–212.

³ Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: ders., *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. II.9: *Sonstige Prosa*, hg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle, Frankfurt a.M. 2007, S. 27–32, hier S. 27. Fortan zitiert unter der Sigle »BKA« mit Angabe der römischen Bandziffer und der arabischen Seitenzahl.