

## Einleitung

Der vorliegende Sammelband unternimmt es, Franz Kafkas Œuvre sowohl im Hinblick auf die literarische Tradition als auch auf zeitgenössische außerliterarische Diskursfelder zu kontextualisieren. Zwar wird Kafka gegenwärtig in weit geringerem Maße als »Solitär«, als Sonderfall jenseits aller literarischer Strömungen, aufgefaßt, als es noch bis in die 1980er Jahre hinein der Fall war. Doch die Forschung beschränkt sich meist darauf, Analogien zu konstatieren, ohne die komplexen Detailübernahmen und Transformationsprozesse im einzelnen zu rekonstruieren und das intertextuelle Verfahren Kafkas methodisch zu reflektieren. Darüber hinaus hat die Forschung bislang nicht überdacht, warum Kafka so lange Zeit als »einzigartig« gelten konnte, genauer: warum er einerseits zum Modellfall der literarischen Moderne erklärt, andererseits aber an deren Peripherie gerückt wurde.

Berücksichtigung finden in den vorliegenden Aufsätzen sowohl Bezugsautoren, die die Kafka-Forschung bereits ins Auge gefaßt hat – an prominenter Stelle wäre Kleist zu nennen –, als auch Autoren, die bislang noch nicht im Zusammenhang mit Kafka diskutiert wurden, wie zum Beispiel Novalis und Jean Paul. In Bezug gesetzt wird Kafkas Œuvre nicht nur zu Texten der »Höhenkammliteratur«, sondern auch zu Werken mit »massenkulturellem« Appeal, etwa den Bildergeschichten Wilhelm Buschs, einer bislang völlig ignorierten Fundgrube Kafkascher Motive und Themen. Kafkas intertextuelles Verfahren – so unsere These – zeichnet sich auch dadurch aus, daß Hypotexte unterschiedlichster Herkunft, Höhenkammliteratur wie Unterhaltungsliteratur, Lexikoneinträge wie Details aus Künstlerbiographien, Mythen wie Bildergeschichten sich überlagern und gegenseitig transformieren, ja bis zur Unkenntlichkeit entstellen. Zu berücksichtigen ist zudem, daß das intertextuelle Verfahren Kafkas intermedial angelegt ist, wie etwa der Bezug zu den schon genannten Bildergeschichten Wilhelm Buschs kenntlich macht. Das Netzwerk, in dem Kafkas Œuvre verortet ist, wäre also unzureichend beschrieben, blieben diese Kontextualisierungen auf – im engen Sinne – literarische Prätexte beschränkt. In dem vorliegenden Sammelband werden Diskurse des kulturellen Feldes um 1900 rekonstruiert, die für Kafkas Texte einschlägig sind: wie zum Beispiel der juristische, der darwinistische und der anthropologische Diskurs (in dem die Scham, für Kafka offenkundig ein zentrales Thema, eine wichtige Funktionsstelle einnimmt). Nachgegangen wird mithin im Anschluß an Stephen Greenblatts *poetics of culture* den komplexen Tauschbeziehungen zwischen literarischen und außerliterarischen Texten.

Den hier versammelten Lesarten liegen unterschiedliche Intertextualitätskonzepte zugrunde; der fundamentale Antagonismus zwischen einem weiten und einem engen Intertextualitätsbegriff wird aufgehoben beziehungsweise diejenige Opposition produktiv verwertet, die die Intertextualitätsdebatte prägt. Seitdem Julia Kristeva Intertextualität zu einem ubiquitären Phänomen jeglichen Textes erklärt

hat, gilt diese als »Austragungsort des Kampfes antagonistischer Ansätze« – so formuliert Ottmar Ette 1985 in einem Forschungsbericht.<sup>1</sup> Verstehen die post-strukturalistischen Vertreter, beispielsweise Roland Barthes und Charles Grivel,<sup>2</sup> den Text als Bestandteil eines Archivs, als Permutation seiner kulturellen Landschaft und im Anschluß an Michail Bachtin<sup>3</sup> als Kosmos dissonanter Diskurse, die sich in »subjektloser Produktivität« artikulieren, so versuchen die Vertreter eines eng gefaßten Intertextualitätsbegriffes das Phänomen aus Praktikabilitätsgründen klassifikatorisch in den Griff zu bekommen. Manfred Pfister und Ulrich Broich<sup>4</sup> ebenso wie Gérard Genette<sup>5</sup> entwickeln Taxonomien der Bezugnahme, auch um Intertextualität von Nicht-Intertextualität unterscheiden zu können. Susanne Holthuis führt summierend über diesen Antagonismus aus:

Die Intertextualitätsforschung divergiert [also] [...] in zwei Richtungen: Während das eine Lager – im Gefolge Kristevas – am Postulat des sich selbst reproduzierenden »offenen Textes« und damit des universalen »Intertextes« festhält, versucht das andere Lager – eher dem Strukturalismus denn dem Poststrukturalismus verpflichtet –, Intertextualität nicht als allgemeine, sondern als spezifische Eigenschaft von Texten festzulegen und im Text als spezifische Strategie zu verorten.<sup>6</sup>

Diejenigen Aufsätze, die einem weiten Intertextualitätsbegriff folgen, beziehen den literarischen Text auf die (Text-)Kultur seiner Zeit, »auf das kulturelle Feld, das ihn hervorgebracht und auf das er sich in seiner spezifischen Form funktional bezogen hat«.<sup>7</sup> Eine solche Kontextualisierung vermag die sozialen Kräfte sichtbar werden zu lassen, die durch Überlieferung und allmähliche Isolierung des Textes von seinem

<sup>1</sup> Ottmar Ette: »Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 497–519, S. 503.

<sup>2</sup> Charles Grivel: »Serien textueller Perzeption. Eine Skizze«, in: Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien: Institut der Slawistik der Universität Wien 1983, S. 53–84, S. 57f.

<sup>3</sup> Zur Bedeutung Bachtins vgl. Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1f.; ebenso Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, bes. Kap. 2. Ihr Ansatz verdeutlicht, daß enge Bezüge zwischen der Memoria-Theorie und der Intertextualitätsforschung bestehen. Die Untersuchung von Andreas Böhn über das Formzitat betont ebenfalls den Aspekt der Erinnerung und unterstreicht ein kulturreflexives Moment des Zitats: »Das Phänomen des Formzitats [...] tritt [...] auf als eine Möglichkeit der reflektorischen Rückwendung auf die Kulturgeschichte, also die Geschichte der Selbstinszenierungen und der ihr zugeordneten Traditionsbildungen« (Andreas Böhn: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin: Schmidt 2001, S. 19).

<sup>4</sup> Broich/Pfister (Hg.), *Intertextualität*, S. X.

<sup>5</sup> Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Edition du Seuil 1982.

<sup>6</sup> Susanne Holthuis: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg 1993, S. 16.

<sup>7</sup> Anton Kaes: »New Historicism. Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?«, in: Hartmut Eggert/Ulrich Profitlich/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 56–66, S. 58.

Ursprung unmerklich geworden sind. Kultur wird mithin vor dem Hintergrund eines semiotischen Konzeptes als Diskursensemble begriffen, das sich durch die komplexe Vernetzung einzelner (Text-)Segmente auszeichnet. Der »Diskursbegriff ermöglicht [...] die Beschreibung von Intertextualität als Eigenschaft nicht nur eines Textes, sondern einer ganzen Kultur.«<sup>8</sup> Der literarische Text wird im Sinne Roland Barthes' als Teil eines Archivs aus komplexen und diskontinuierlichen Diskursen verstanden, als vermittelnder Interdiskurs im Sinne Ursula Link-Heers<sup>9</sup> und als durchlässige Einheit, die mit anderen Diskursen im »Dialog« steht. Greenblatt verwendet hierfür die Metaphorik des (ökonomischen) Tausches sowie eine Terminologie der Entlehnung und Aneignung, um die Bezüge zwischen unterschiedlichen kulturellen Feldern zu umschreiben. Er faßt den Produktionsprozeß von Kunst als ein »subtiles, schwer faßbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften, ein Gedränge konkurrierender Repräsentationen, eine Verhandlung zwischen Aktiengesellschaften« auf und spricht von »komplexen, unablässigen Leih- und Verleihgeschäfte[n]«. <sup>10</sup> Greenblatts zentraler Gedanke der »sozialen Energie« läßt sich mithin auf einen weit gefaßten Begriff von Intertextualität beziehen; die Texte, die seine Lektüren in einen Dialog überführen, gelten ihm als Elemente eines gemeinsamen Codes. Über seinen favorisierten Untersuchungsgegenstand, über Shakespeare, hält er fest:

Was Shakespeare von der medizinischen Wissenschaft seiner Tage wußte und was nicht, steht hier auch nicht in Frage. Die Beziehung zwischen medizinischer und theatralischer Praxis [...] läßt sich nicht auf den Nenner von Ursache und Wirkung oder von Quelle und literarischer Verarbeitung bringen. Es geht vielmehr um einen gemeinsamen Code, eine Reihe ineinander verschränkter Tropen und Ähnlichkeiten.<sup>11</sup>

In den vorliegenden Aufsätzen werden allerdings beide Varianten der Intertextualität, das »weite« (wie ihn Greenblatt propagiert), aber auch das »enge« (einflußphilologisch ausgerichtete) Intertextualitätskonzept, zur Grundlage gemacht,<sup>12</sup> um die Vielfalt der intertextuellen Strategien Kafkas zu erfassen. Zudem wird in einer Art Metareflexion über Kafka als Leser und sein prekäres Verhältnis zur »Tradition« nachgedacht.

Der Autornamen Kafka »funktioniert« – so zeigt Christoph Brecht – anders als jeder andere Name im Kanon der deutschsprachigen Literatur. Einerseits stellt *Kafka* ein Kürzel für die Möglichkeit des Klassischen im Ikonoklasmus der

<sup>8</sup> Moritz Baßler: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 7–28, S. 15.

<sup>9</sup> Ursula Link-Heer: »Michel Foucault und die Literatur«, in: Joseph Jurt (Hg.): *Zeitgenössische Französische Denker. Eine Bilanz*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1998, S. 119–142, S. 130.

<sup>10</sup> Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 16.

<sup>11</sup> Ebd., S. 144.

<sup>12</sup> Pfister und Broich halten in diesem Sinne fest, daß »die Phänomene, die das engere Modell erfassen will, prägnante Aktualisierungen jener globalen Intertextualität sind, auf die das weitere Modell abzielt« (Broich/Pfister (Hg.), Intertextualität, S. 25).

Moderne dar, fungiert als Ikone eines radikal modernistischen, rätselhaften und unaufklärbaren Schreibens und damit als Modellfall einer modernen Künstler-Existenz. Andererseits ist Franz Kafkas Œuvre in jenem Kanon, den sein Name paradigmatisch aufruft, in allen Phasen der Rezeptionsgeschichte ortlos geblieben. Aufschlußreich ist, inwiefern das eine Phänomen das andere bedingt: Kafka wird im Diskurs der Moderne – so die These – spätestens in der entscheidenden Rezeptionsphase nach 1945 als *Diskursivitätsbegründer* etabliert und damit in den paradoxalen Rang eines metaliterarischen und transfiktionalen Diskurs-*Ereignisses* erhoben. Obwohl Foucault Diskursivitätsbegründung auf die Entstehung »revolutionärer« wissenschaftlicher Wissensformationen beschränken wollte, läßt sich leicht belegen, daß der Autornamen *Kafka* sehr viel mehr mit der Funktion von Namen wie Darwin, Marx oder Freud gemein hat als mit Namen wie Joyce, Proust oder Musil. Plakatativ formuliert: Man braucht Kafka nicht einmal zu lesen, um dennoch ganz selbstverständlich in einer Welt zu leben, die von der Mythologie des Kafkaesken strukturiert ist. Aus diesem Grund fällt die Entscheidung über Kafkas Modernität nur noch bedingt in die Zuständigkeit der Literaturwissenschaft.

Daß Kafkas Texte Produkte einer Lektüre sind, in der Triviales und Längstvergessenes neben Handverlesen-Kanonischem stehen, ist die Ausgangsthese von Andreas Kilcher und Detlef Kremer. Sie begreifen Kafkas Lektüren nicht primär als Bestandteil einer intellektuellen Biographie, sondern als Katalysator seines Schreibens. Kafkas Texte präsentieren sich – so die Beobachtung – als palimpsestartige Texturen, die das Gelesene anamorphotisch transformiert aufscheinen lassen, und zwar im Bewußtsein der Kontingenz und Zerstreung aller Lektüreerfahrung, wie sie Kafka wiederholt thematisiert und wie sie wesentlich zu seiner impliziten Phänomenologie oder Poetologie des Lesens gehört. Am Beispiel des *Berichts für eine Akademie* verfolgen Kilcher und Kremer die poetologische – und nicht quellenkritische – Fragestellung der Präsenz von Kafkas Lektüren in seinen Texten und rekonstruieren die hyper- und transtextuelle Struktur des Textes, also die Funktion von kryptischen, mehr oder weniger verstellten Zitatfragmenten.

Claudia Liebrand geht von der vielleicht »kafkaeskest« Kleist-Referenz aus, die Kafka 1911 auf einer Postkarte an Max Brod notierte: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase.« Ein Close Reading des prägnanten Satzes zeigt, wie dieser die Bedeutsamkeit Kleists für Kafka nicht nur behauptet, sondern performiert. Zwar werden literalisierend der göttliche Behauchungs- und Schöpfungsakt gemäß 1. Moses 2,7 sowie Platons göttliche Inspiration des Rhapsoden aufgerufen – allerdings nur, um diese Konzepte zu subvertieren: Es ist ein toter Autor, der die Lebensgeister dem noch nicht gestorbenen einhaucht. Dieser wiederum imaginiert sich blasphemisch als tierischer Ausscheidungsbehälter und läßt so Inspiration, Textproduktion wie -rezeption, als Defäkationsakt erscheinen, der gleichzeitig sexuell konnotiert ist. Intertextuellen Bezügen und Entmetaphorisierungsmustern, wie sie Kafkas Satz paradigmatisch vorführt, geht die sich anschließende Parallelektüre von Kleists *Zerbrochnem Krug* und

Kafkas *Proceß* nach. Beide Prozesse werden als Verhandlungen von Geschlechtsverbrechen analysiert, deren Ende die Signifikantenlogik vorgibt: Adam sucht einen Sündenbock, um die geschlechtlichen Verfehlungen seiner eigenen Bocknatur zu camouflieren, kommt aber über ebendiese zu Fall und löst damit wiederum letzteren. Ganz ähnlich sitzt auch Josef K. in der Doppelfunktion als Richter und Angeklagter über seinen eigenen Sündenfall zu Gericht – seinen »Überfall« auf Fräulein Bürstner und ihr »Hinfallen«, aber auch sein »Gefallen« an Leni. Endet Kafkas Umschrift von Kleists »Lustspiel« mit dem Tod des Protagonisten K., so nimmt Kafkas Komik erneut ein Kleistsches Diktum wörtlich: K.s Fall ist »zum Totlachen«.

Thomas Böning stellt Kafkas Roman *Das Schloß* in den Kontext von Novalis' Bildungsroman *Heinrich von Ofterdingen*, oder allgemeiner: in den Kontext einer romantischen Metaphysik, für deren Ich-Philosophie die Chiffre der (identitätsbildenden) Heimat zentral ist. Vor dem Hintergrund der Ethik des französischen Alteritätsphilosophen Emmanuel Lévinas wird einerseits dieses romantische Heimatdenken rekonstruiert, andererseits die strukturelle Unmöglichkeit von Heimat profiliert, die eine radikale Rücksicht auf den Anderen, ein Angesprochenwerden durch den Anderen, mit sich bringt und in Kafkas Roman zum Ausdruck kommt. Für Novalis stellt das Fremde, das Befremdliche der Realität, ein restlos überwindbares Residuum dar, das der Traum und die Poesie aufzuheben vermögen, und zwar deshalb, weil Subjekt und Objekt in einem gemeinsamen heimatlichen Grund wurzeln, in einem analogen Verhältnis zueinander stehen. Bedeutet dieser heimatliche Grund, den Novalis auch als goldenes Zeitalter imaginiert, das Ende aller Differenzen schlechthin und damit der Kommunikation, so gilt diese metaphysische Grundfigur für Kafkas Roman nicht mehr, der in der Tradition Nietzsches und seiner Absage an das verbindende Dritte, an Gott, steht. Ist beispielsweise einer der Heimatphantasien K.s der Wunsch eingeschrieben, größer als andere zu sein, so produziert eben dieser Wunsch eine Differenz, die K. niemals ankommen lassen wird; sein Wunsch macht vielmehr den Anderen erfahrbar, als Widerstand, der unendliche Selbstdeutungen und Übersetzungsprozesse in Gang setzt.

Hans Esselborn geht es in seinem Aufsatz darum, Kafkas *Proceß* auf seine Jean-Paul-Bezüge hin zu untersuchen. Jean Paul, der für Autoren des 19. Jahrhunderts wie Heine, Stifter und Raabe ein vorbildliches humoristisches Erzählmodell entwickelt hat und von George wie Hofmannsthal für die Moderne neu entdeckt wird, nimmt im *Siebenkäs* nicht nur eine frühe Problematisierung der bürgerlichen Ehe vor, sondern entfaltet ein detailreiches, modernes Erzählen, das sichtbare Spuren in Kafkas »Gerichtsroman« hinterlassen hat. Jean Pauls Roman läßt sich auf mindestens drei Ebenen als Prätext des *Processes* lesen: Auf der Ebene des Personals sind der Advokat Huld und der Armenadvokat Siebenkäs als Gegenstücke angelegt, ebenso Hulds Pflegerin, die (männerliebende) Leni, und die (keusche) Braut Siebenkäs', Lenette, die gelegentlich »Huldin« genannt wird. Die Dreierkonstellation Huld, Leni, Block weist entsprechend Ähnlichkeiten mit Siebenkäs, Lenette und Stiefel auf (wie auch eine zweite Dreiergruppe im *Proceß*: der Gerichtsdiener, dessen Frau und der Student). Auf der Handlungs-

ebene (beide Hauptfiguren führen einen aussichtslosen Prozeß gegen ein ungreifbares und undurchschaubares Gericht) und der Motivebene »Sexualität« sind die Bezüge ähnlich deutlich, ebenso hinsichtlich der Selbstreferenz des Schreibens, wobei die komplexe Erzählstruktur im *Proceß* Jean Pauls Experimente mit Autor, Erzähler und Romanfigur transformiert und überbietet.

Die kritische Ausgabe der Tagebücher Kafkas – darauf verweist Astrid Lange-Kirchheim – macht ein Fragment zur *Strafkolonie* wieder zugänglich, das auf *Max und Moritz* anzuspielden scheint. Dieser wie zahlreichen weiteren verdeckten Bezugnahmen auf Wilhelm Busch wird in ihrem Aufsatz nachgegangen, um die Faktur des Kafkaschen Werkes, seine Thematik wie Metaphorik, zu erhellen. So ist die Bildergeschichte *Max und Moritz*, obwohl von Kafka nur einmal ausdrücklich erwähnt, auch in die Dachbodenwelt der Gerichtskanzleien des *Proceß*-Romans umfänglich eingeschrieben, wobei Kafka in dem Titorelli-Kapitel zusätzlich auf Buschs *Fromme Helene* zurückgreift; hier ist das provokante Modell eines weiblichen Voyeurs (Helene) präfiguriert, dem eine männliche Figur, Franz, zum Blickobjekt wird. In der *Verwandlung* verweisen zudem die Komik der Familienszenen wie der Typus der Verwandlungsgeschichte auf Busch. Neben diesen mißlungenen Sozialisationsgeschichten mit ihren polymorph-perversen Triebmanifestationen – auch in der Bevorzugung des Kampfmotivs begegnen sich Busch und Kafka – lassen sich darüber hinaus Parallelen in Bezug auf die ästhetische Konfiguration der Werke ausmachen. So bieten die Bildergeschichten Buschs ein doppeltes Lesen von Wort und Bild an, zu dem Kafkas Meisterschaft im Wörtlichnehmen der Metapher sichtlich in Korrespondenz tritt. Und die zahlreichen Formen der Selbstreferentialität bei Busch – vor allem in der bildnerischen Produktion – sind Kafkas reflexiver Thematisierung von Schrift und Schreibprozeß analog.

Kafkas Rezeption pornographischer Literatur (sadomasochistischer Ausrichtung) wird von Tina-Karen Pusse behandelt. Ihr Beitrag zeigt, daß diese Referenz weniger über sadomasochistische Sexualität als über sadomasochistische Lektürepraktiken verrät. Kafkas Texte lassen sich als Meta-Pornos lesen: Sie funktionieren gegenläufig zur Pornographie und legen dadurch ihre Funktionsweisen offen. Nicht die »Geschichte« ist der Vorwand, Kopulationsakte vorzuführen, sondern umgekehrt: die Kopulation bringt notwendig die Geschichten hervor. *Die Verwandlung* beispielsweise verschiebt die Diskurse, die in Sacher-Masochs *Venus im Pelz* zentral sind, in die Welt der kleinen Angestellten, Heimwerker, Pin-up-Sammler und erklärt, warum es nur konsequent ist, wenn Gregor mit seinem Begehren alleine bleibt. *Das Schloß* thematisiert die Komplizenschaft von Opfern und Tätern sowie das Spiel mit sadomasochistischen Requisiten. Und im *Proceß* sowie in der *Strafkolonie* stellen sich Lesen und Schreiben selbst als sadomasochistische Akte heraus; beide Texte inszenieren und reinszenieren dieses Phänomen in einer Weise (nicht zuletzt in Rekurs auf de Sades *Justine*), daß die Lesenden zu Komplizen des Spieles werden.

Achim Geisenhanslüke liest Kafkas Roman *Der Proceß* im Kontext von Flauberts »Manifest der Moderne« *L'Education sentimentale*. Gemeinsamer Fokus ist die

Scham, ein Paradigma, das als kulturelles Dispositiv insbesondere in der Zwischenkriegszeit (Helmut Lethen) an die Stelle eines internalisierten Schuldbegriffes tritt und im Zusammenhang mit der narzißtischen Krise des modernen Subjekts gesehen werden kann, wie sie sich in Flauberts Roman abzeichnet. Geisenhanslücke untersucht also, in welcher Weise Kafka Flauberts »Schule der Gefühllosigkeit« (Max Brod) unter den veränderten Rahmenbedingungen der Moderne weiterschreibt. Bereits in Flauberts Roman zeichnet sich die Leere des narzißtischen Subjekts ab, die sich aus der nachhaltigen Theatralisierung von Leidenschaften ergibt und auf das zentrale Paradigma des beginnenden 20. Jahrhunderts vorausweist, auf die Verhaltenslehre der Kälte als neue Maxime einer praktischen Vernunft. Kafka trägt diesem Interesse an Selbstinszenierungen, an Entpsychologisierung und an funktionalen Abrichtungen des Ich ebenfalls Rechnung, indem er den Komplex der Scham zentral verhandelt. Im *Brief an den Vater* dominiert nicht etwa der Schuldbegriff, sondern die Scham, also körperliche Defizienz- und Entblößungserfahrungen. Dieser Scham als Herabsetzung des Ich-Ideals kann durch Flucht begegnet werden, genauer: durch Depersonalisation, Mystifizierung und Schamlosigkeit, drei Strategien, die im *Proceß* wiederholt durchgespielt werden – das belegen die rekurrenten Motive des Hundes, des Schmutzes und des degoutanten Eros.

Ebenfalls mit dem Problem der Scham als zentraler Denkfigur im Diskurs der Moderne beschäftigt sich der Beitrag von Lutz Ellrich. Nach Freud ermöglicht die Scham als teils biologisch bedingte, teils anerzogene Hemmung Sublimation und Kultur. Ihre Wirkung erreicht sie durch den Aufbau einer Maskerade, die den begehrenden Betrachter täuscht und so vor Enttäuschung bewahrt. Nach Simmel gehört die Scham zu denjenigen Mechanismen, die zur sozialen Ordnungsbildung beitragen, indem sie die (positive und negative) Exponiertheit des einzelnen mit einer selbstverhängten Körperstrafe ahnden, die peiniger ist als die Sanktionen des offiziellen Rechts. Nach Scheler bahnt die Scham den Weg zu uns selbst und signalisiert in den betörenden Akten des Verbergens die geheime Existenz des Schönen. Und nach Plessner schließlich, der ein Jahr nach Kafkas Tod, 1925, seine Schrift *Die Grenzen der Gemeinschaft* publiziert, ist sie ein anthropologischer Indikator, an dem sich ablesen läßt, welche Formen des gesellschaftlichen Verkehrs den Menschen gemäß sind. Plessner liefert eine Theorie, die das Zusammenspiel von individueller Entblößung und Panzerung vor dem Hintergrund jener sozialen Krisenprozesse analysiert, welche für moderne Gesellschaften kennzeichnend sind. Die drohenden Gefahren faschistischer und kommunistischer Gemeinschaftskulte geben die Folie ab, auf der Plessner Phänomene wie Scham, Lächerlichkeit, innere Leere und äußere Form thematisiert. Bemerkenswert sind die Korrespondenzen zwischen Plessners theoretischen Befunden und Kafkas Geschichten. Denn noch ehe die berühmte Unterscheidung zwischen Scham- und Schuldkulturen in der Kulturanthropologie Karriere machte, beschreibt Kafka in seinen Texten die Affekte Scham und Schuld als Terrain, auf dem Selbst- und Fremdzuschreibungen ihren Ort wechseln, um schließlich ein feingesponnenes Netz semantischer Tauschbeziehungen zu bilden. Kafka führt beispielsweise im *Proceß* vor, wie Schuldsucht mit Schuld-

verweigerung einhergeht und die Scham alle Diskurse der Selbstreflexion ortlos gewordener Subjekte »überlebt«. Josef K. läßt die Leser seiner unvollendeten Geschichte als Bewohner der modernen Beobachtungsgesellschaft zurück, die Intimität nur noch als erniedrigendes Zeichen ihres Entzuges spürbar macht.

Die Transformationen von einer Spezies in eine andere, wie Kafka sie in der *Verwandlung* oder im *Bericht für eine Akademie* vorführt, machen – so zeigt Bianca Theisen in ihrem Beitrag – offensichtliche Anleihen bei der Evolutionstheorie, mit der Kafka durch die Lektüre von Darwin und Haeckel vertraut war. Die plötzliche Verwandlung Gregor Samsas in einen Käfer und die eilfertige Adaptation, mit der der Affe Rotpeter die gesamte evolutionäre Entwicklung vom Primaten zum Menschen in nur fünf Jahren durchläuft, folgen Prozessen, die der zu Kafkas Zeit noch gültigen evolutionstheoretischen Annahme einer graduellen, zu immer komplexeren Lebensformen aufsteigenden Entwicklung entgegenlaufen. An die Stelle des *missing link*, das die Kontinuität evolutiver Prozesse bestätigen sollte und die kulturelle Imagination um 1900 ebenso beschäftigte wie wissenschaftliche »Akademien« (etwa die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte), setzt Kafka Brüche. Seinem Affen Rotpeter ist der Übergang vom Primaten- zum Menschendasein durch Amnesie verdunkelt. *Die Verwandlung* setzt bereits ein mit dem *fait accompli* eines evolutionären »Rückschritts«, mit dem der an seine Umwelt hochangepaßte Gregor Samsa über Nacht eine Körperorganisation annimmt, die ihm durch die Rückentwicklung des Innenskeletts zum Außenskelett die völlige Abkapselung von der Umwelt erlaubt. Kafkas *Verwandlung* schreibt nicht nur die lange Tradition der Verwandlungsmymen und der Metamorphosedarstellungen um, sondern auch die zu seiner Zeit gültigen Auffassungen der Evolution. Seine erzählerischen Versuchsanordnungen führen die zeitgenössische Theorie der Evolution als einen Transformationsmythos unter anderen vor und spielen mit der Möglichkeit, aber auch der Unwahrscheinlichkeit *emergenter* Evolution.

Daß Kafkas Texte in nachhaltiger Weise auf außerliterarische Diskurse Bezug nehmen, anders gesagt: die Dispositive der Macht reflektieren und kommentieren, lassen auch die engen Interferenzen, die »Tauschbewegungen«, zwischen juristischem Diskurs und literarischem Text deutlich werden. Harald Neumeyer verortet Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* in der angeregten Debatte über Deportation, entwickelt einen »gemeinsamen Code« (Stephen Greenblatt), der als *ein* Set von Figuren, Problemlagen und Argumentationsstrategien die juristischen wie literarischen Texte durchzieht. Die Tropen als Ort des (Ab-)Schreckens, wie er in den Schriften der Juristen Franz von Holtzendorff, Friedrich Felix Bruck, Joachim Graf von Pfeil und anderen beschworen wird, finden in Kafkas Text ebenso Resonanz wie die kolonialpolitische Implikation der Deportation, die Funktion der Frauen, die Diskussion über den geborenen Verbrecher und über Degeneration. Betont der Jurist Robert Heindl, daß das Leben der Deportierten in einem »Land der Paradoxa« stattfinde, so potenziert Kafkas Text diese Paradoxa und läßt kenntlich werden, daß es die Bedingungen der Deportation selbst sind, die als performative Akte diese Paradoxa produzieren und das »Deportationsmaterial«, den Verbrecher, generieren.



Franziska Schößler verfolgt diese Interferenzen zwischen juristischem und literarischem Feld weiter. Führt die Erneuerung des veralteten österreichischen Strafrechts zu einer veränderten Konstellierung von Disziplinen und zu neuen Forschungsbereichen wie der Kriminalpsychologie, die im wesentlichen Hans Groß, der Lehrer Kafkas, ins Leben ruft, so bringt es die sich etablierende »Verstehensperspektive« mit sich, daß die Kriminologie Anleihen bei andere Disziplinen, und zwar auch bei der Literatur, macht. Eine der Konsequenzen ist, daß die narrativen Strukturen des juristischen Diskurses in Erscheinung treten; die juristischen Untersuchungen gleichen Pitaval-Erzählungen, der Untersuchungsrichter dem Künstler. Übernimmt die juristische Debatte mithin literarisches Wissen, so lassen sich umgekehrt eine Vielzahl der Figuren und Motive sowie die grundsätzliche Verbindung von Weiblichkeit und Gesetz, wie sie Kafka in seinem Roman *Der Proceß* herstellt, im juristischen Diskurs der Zeit wiederfinden. Allerdings wird dieser »gemeinsame Code« im literarischen Text zugleich einer Transformation unterzogen: Erhebt Hans Groß die Kriminologie zur Kunst, so macht Kafka damit Ernst, indem er einen Roman über einen juristischen Prozeß schreibt und zugleich die Redeordnung des juristischen Diskurses entlarvt – als Fiktion, als Erfindung, auch indem der Prozeß als Schreibprozeß erscheint. Und ist es vornehmlich *eine* Phantasie, die den juristischen Diskurs antreibt, die Phantasie der (hysterischen) Frau, so läßt Kafka diese kulturelle Imagination als Hysterie der juristischen Rede selbst in Erscheinung treten.

Wird das Verhältnis zwischen Thomas Mann und Franz Kafka gemeinhin als eines des Ausschlusses, der Opposition, verstanden, das zugleich die Grenzlinie der Moderne konturiert, so unterzieht Bernd Hamacher diese standardisierte Formel einer Revision. Er rekonstruiert sowohl Thomas Manns Aussagen über Kafka wie Kafkas Bemerkungen über Mann und liest diese nicht nur als Reflexionen über die eigenen Traditionsbezüge, sondern auch als Interpretationen, die kulturelle Imaginationen prozessieren. Zählt für Kafka Thomas Mann zu denjenigen Autoren, nach deren Geschriebenem er hungert, ohne jedoch die, so Kafka, leicht verunreinigte Speise zu sich zu nehmen, so agiert er im Angesicht der Tradition, die ihn zu mästen verspricht, als Hungerkünstler. Für Thomas Mann hingegen ist Kafka nicht nur ein Bewunderer von *Tonio Kröger*, sondern er repräsentiert auch den *cordon sanitaire*, den Thomas Mann bis in sein Spätwerk hinein zwischen deutschem Reichsgebiet und Österreich zieht und mit Abwehr wie Faszination betrachtet. Beide Autoren partizipieren mithin an signifikanten kulturellen Narrativen ihrer Zeit und lassen die Konstruktionsweisen von Kultur kenntlich werden. Hamacher untersucht vornehmlich die Tagebücher beider Autoren, die Erzählung *Der Hungerkünstler* sowie Manns späten Roman *Der Erwählte* auf einen »gemeinsamen Code« hin: Krankheit, Degeneration, Essen (als Allegorie für das Verhältnis zu Intertexten) und (Des-)Orientierung, wie sie im *Schloß* und im *Zauberberg* ins Bild gesetzt wird. Alle diese Themen verweisen auf einen gemeinsamen kulturellen Horizont.

Gemeinsam ist den hier versammelten Beiträgen, daß sie die Negotiationen zwischen literarischen Texten respektive die Negotiationen zwischen literari-

schen und außerliterarischen Texten in den Blick nehmen. Die Aufsätze analysieren, in welcher Weise Kafkas Texte auf andere »antworten«: andere Texte parodieren, sie kontrafizieren, sie durchkreuzen – in einer Art spielerischer Traditionszertrümmerung.