

Friedmann Harzer

Gregors Panzer und Rotpeters Ausweg: Über Kafkas Tiermetamorphosen

Kafkas Tiermetamorphosen

Grundsätzlich lassen sich zwei Metamorphose-Konzepte unterscheiden, ein diskontinuierliches und ein kontinuierliches. Verwandlungen können sich im Äußeren oder im Inneren vollziehen. Von *physischen diskontinuierliche* Metamorphosen erzählt seit langem die mythologische, von *psychischen diskontinuierlichen* Verwandlungen die religiöse Tradition; *physische kontinuierliche* Verwandlungen schließlich sind Gegenstand der Naturphilosophie und Naturwissenschaft geworden. Metamorphosen, in welchem Diskurs auch immer sie zur Sprache kommen, stellen eine genuin *poetische Anschauungsform* dar. In einer Verwandlung, gleichviel ob sie sich innen oder außen vollzieht, abrupt oder fließend, endgültig oder reversibel, artikuliert die literarische Imagination den beunruhigend unanschaulichen Prozess des Werdens und Vergehens so, dass er anschaulich, kommunizier- und erzählbar wird.¹

Franz Kafka spielt in der langen Geschichte erzählter Verwandlung eine herausragende Rolle. Er hat neben der berühmten äußeren ‚Verwandlung‘ des Menschen Gregor Samsa zum Käfer (2.) im ‚Bericht für eine Akademie‘ auch die (als solche nicht immer erkannte) innere Verwandlung des Affen Rotpeter zum Menschen erzählt (4.). Im ersten Fall verwandelt sich ein Mensch in ein Tier; er bleibt sich innerlich gleich, ändert sich physisch indessen vollkommen. Im zweiten Fall wird aus einem Tier ein Mensch; es bleibt sich äußerlich gleich, ändert sich psychisch indessen auf irreversible Weise. Diese beiden wirkungsmächtigen Texte problematisieren mit ihren Verwandlungen mythologische und religiöse Metamorphose-Konzepte der Tradition ebenso wie die Kintotheorie und den Kulturzionismus der eigenen Zeit – das zumindest ist die These der folgenden Überlegungen. Dabei treibt Kafka mit Mitteln modernen Erzählens die Aporien der diskontinuierlichen äußeren wie inneren Verwandlung auf die Spitze.²

¹ Vgl. ausführlich Friedmann Harzer, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen* (Ovid – Kafka – Ransmayr), Tübingen 2000. Mein Artikel beruht im Wesentlichen auf den dort entwickelten literaturwissenschaftlichen und textanalytischen Ausführungen; zur natürlichen Metamorphose vgl. ferner Pascal Nicklas, *Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*, Hildesheim 2002.

² Kafkas Werke werden zitiert nach der Taschenbuchausgabe, welche dem Text der Wuppertaler Kritischen Kafka-Ausgabe (KKA) folgt: Franz Kafka, *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, 1994. In Klammern stehen die Siglen, mit denen Zitate im laufenden Text nachgewiesen sind: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten (LA); Der Proceß (P); Beschreibung eines

Gregors Panzer

Absolute Metonymie

Der Titel der Ende 1912 entstandenen und 1915 zuerst veröffentlichten Erzählung ‚Die Verwandlung‘ ist irreführend, kündigt er doch einen Prozess an, der bereits stattgefunden hat. Die Metamorphose Gregor Samsas liegt ihrer Erzählung uneinholbar voraus.³ Der Text erzählt nicht vom Prozess einer Verwandlung des Körpers, sondern von deren katastrophalen Konsequenzen. Sein weitaus größter Teil ist der Zeit zwischen der bis auf den Stimmverlust bereits abgeschlossenen Verwandlung und dem Tod der Erzählerfigur gewidmet.⁴ Dabei konzentriert sich die Erzählung auf zwei wesentliche Aspekte aus der Tradition erzählter Metamorphosen, den verwandelten Körper (1.) und die Kommunikation mit ihm (2.).

1. Samsas physische Verwandlung versetzt ein nach wie vor menschliches Selbstbewusstsein in einen Insekten-Körper. Entsprechend werden Abschnitte, die sich auf die Physis des Ungeziefers konzentrieren, von solchen abgelöst, die Gregor Samsas Gefühle und Gedanken thematisieren. Die Diskontinuität seiner Metamorphose kommt am Ende des ersten Kapitels ins ‚Bild‘: Samsa kriecht aus seinem Zimmer auf „eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit“ zu, „die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte.“ (LA, S. 108).⁵ Die Fallhöhe dieser Degradationsverwandlung gelangt durch das am Boden kriechende Insekt zur Anschauung, welchem das über ihm hängende Selbst-Bild – Bild zugleich des nunmehr absolut anderen Zustandes vor der Metamorphose – in unerreichbare Ferne gerückt ist.

Die Zäsuren in der Großstruktur der Erzählung werden durch immer schwerere physische Verwundungen Samsas markiert, eine Klimax, die schließlich zum Tod des Verwandelten führt. So wird Samsa nach einem ersten Ausflug in sein Zimmer zurückgetrieben.⁶ Das zweite Kapitel beschließen jene Jagdszenen, in denen der Vater seinen Sohn um den Tisch herumtreibt, mit Äpfeln bewirft und

Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlaß (BK); Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß (BCM); Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß (FG); Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß (EP); Tagebücher. Bd. 1: 1909–1912 (TB 1); Tagebücher. Bd. 2: 1912–1914 (TB 2); Tagebücher. Bd. 3: 1914–1923 (TB 3); Reisetagebücher (RT).

³ Vgl. auch Joseph Vogl, Vierte Person. Kafkas Erzählstimme. In: DVjs, 68, 1994, S. 745–756, hier S. 756.

⁴ Eine Zeit, die sich über mehrere Monate erstreckt. Vgl. LA, S. 128 und 136; es muss sich um einen Zeitraum von ungefähr drei Monaten handeln.

⁵ Die Inversion der früheren Verhältnisse durch die Verwandlung zeigt sich auch darin, dass Samsa nunmehr am Tage schläft, dass er (im Gegensatz zu seiner Familie) starken Hunger verspürt und dass sich sein ‚Menschenzimmer‘ in ein allmählich verwahrlostes Bestiarium verwandelt; vgl. LA, S. 114–118 und S. 142f. – Auch indem die Erzählung die schnelle Heilung der Verletzungen mit der langsameren Heilung menschlicher Wunden vergleicht, macht sie die Diskontinuität dieser Metamorphose an einem physischen Detail anschaulich.

⁶ Vgl. LA, S. 113.

ihm dabei eine letztlich tödliche Verwundung zufügt.⁷ Auch der Tod der Perspektivfigur konkretisiert sich in körperlichen Detailbeschreibungen:

Er machte bald die Entdeckung, dass er sich nun überhaupt nicht mehr rühren konnte. Er wunderte sich darüber nicht, eher kam es ihm unnatürlich vor, dass er sich bis jetzt tatsächlich mit diesen dünnen Beinchen hatte fortbewegen können. Im übrigen fühlte er sich verhältnismäßig behaglich. Er hatte zwar Schmerzen im ganzen Leib, aber ihm war, als würden sie allmählich schwächer und schwächer und würden schließlich ganz vergehen. Den verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt waren, spürte er schon kaum. [...] In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor. (LA, S. 152f.)

Im Verfall des animalischen Körpers vollendet sich die Degradation des ehemals menschlichen Leibes, welche sich schon in den Worten des Prokuristen „Da drin ist etwas gefallen“ (LA, S. 101) abzuzeichnen begann.⁸

2. Die zumeist verriegelten Türen zu Samsas Zimmer markieren die Grenze zwischen Vorher und Nachher der Metamorphose, zwischen dem Menschen-Tier und seiner Umwelt. Immer wenn der Verwandelte diese Grenze überschreitet, kommt es zur krisenhaften Kommunikation zwischen den beiden Bereichen, eine Kommunikation, die sich alsbald auf's Körperliche beschränkt, weil Samsa mit seiner Metamorphose die menschliche Stimme abhanden kommt. Das erste Kapitel inszeniert die verschiedenen Etappen dieses Stimmverlustes, das einzige Metamorphose-Phänomen, welches als Prozess auch zur Darstellung kommt. Zunächst versucht Samsa, sich der Mutter durch die geschlossene Türe mitzuteilen:

Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, dass man nicht wußte, ob man recht gehört hatte. (LA, S. 96)

Dieser Stimmverlust schreitet fort. So kann man Samsa jenseits seiner Zimmertüre schon nicht mehr verstehen: „„Das war eine Tierstimme“, sagte der Prokurist, [...]“ (LA, S. 105). Dennoch lässt der Erzähler Samsa später noch zwei direkte Reden sprechen, während aus dem Gang der Geschichte hervorgeht, dass er sich schon nicht mehr verständlich äußern kann.⁹ Dadurch wird der unüberwindbare

⁷ Am Ende dieses Kapitels heißt es: „Gregor wollte sich weiterschleppen, als könne der überraschende unglaubliche Schmerz mit dem Ortswechsel vergehen; doch fühlte er sich wie festgenagelt und streckte sich in vollständiger Verwirrung aller Sinne.“ (LA, S. 135f.)

⁸ Die Bedienerin, welche den toten Samsa findet, bringt die Degradation auf Begriffe, die tierischer Existenz vorbehalten sind: „Sehen sie nur mal an, es ist krepirt; da liegt es, ganz und gar krepirt.“ (LA, S. 153)

⁹ Vgl. LA, S. 104 und 108f.

Graben zwischen altem Bewusstsein und neuer Stimmlosigkeit als Widerspruch zwischen der Logik der Geschichte und der Typographie sichtbar.

Aus Samsas Verstummen folgt, dass nonverbale Kommunikation in der ‚Verwandlung‘ eine immer wichtigere Rolle spielt. Sie verläuft ohne Konflikte, solange sie sich indirekt vollzieht.¹⁰ Der Verwandelte wird nur unter der Bedingung geduldet, dass er unsichtbar bleibt. Samsa versucht deshalb selbst, aus dem Blickfeld zu verschwinden. Nachdem ihn die Schwester einmal mitten im Zimmer angetroffen hat, breitet er eine Decke über sein Kanapee, um sich darunter ganz zu verbergen.¹¹ Hervorzukommen sieht sich Samsa erst wieder gezwungen, als Mutter und Schwester sein Zimmer zu räumen beginnen. Dies wird zum Anfang seines Endes; denn als der Vater bemerkt, dass die Mutter angesichts des „riesigen braunen Fleck[s] auf der geblühten Tapete“ (LA, S. 132) in Ohnmacht gefallen ist, treibt er ihn schwer verwundet in sein Zimmer zurück. Die Schwester, die sich bis dahin für ihren verwandelten Bruder verantwortlich fühlte, distanziert sich nunmehr von ihm, lässt ihn allmählich verhungern und wird nach einem weiteren Kommunikationsversuch Gregors sogar fordern, den Verwandelten aus dem Familiensystem zu löschen: „Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden.“ (LA, S. 149)

Samsas Körper wird nun buchstäblich totgeschwiegen. Er ist ein Skandal, sein Anblick „unerträglich“ (LA, S. 125). Alle ihm direkt konfrontierten Figuren sehen sich veranlasst, ihn verschwinden zu lassen, sei es, indem sie selbst die Flucht ergreifen wie der Prokurist, das erste Dienstmädchen und die Zimmerherren, die jeweils nicht zur Familie gehören; sei es, dass sie wie die Schwester zunächst, nur indirekt mit dem Verwandelten Kontakt aufnehmen; oder sei es auch, dass sie auf seinen Tod hinarbeiten, wie der Vater und schließlich die Schwester. Das Unerträgliche dieser diskontinuierlichen Metamorphose liegt in der sozial nicht integrierbaren Monstrosität ihres Ergebnisses. Dies wirkt umso bedrohlicher, als Samsas Verwandlung auch anzustecken scheint. So kommt den Figuren angesichts des Menschen-Tieres die Stimme gleichfalls abhanden: Während die Mutter bei ihrer zweiten physischen Konfrontation mit Gregor die Besinnung verliert, sieht der Prokurist „nur über die zuckende Schulter hinweg [...] mit aufgeworfenen Lippen nach Gregor zurück“ (LA, S. 109), als Samsa seine Rechtfertigungsrede an ihn richtet. Der Vater schließlich verfällt in „dieses unerträgliche Zischen“ (LA, S. 112f.), als er Gregor mit dem Stock des Prokuristen in sein Zimmer zurücktreibt.¹²

Solche Auseinandersetzungen mit dem verwandelten Körper sind auch als textimmanente Rezeptionen einer Metamorphose zu verstehen, deren Resultat

¹⁰ So versucht die Schwester herauszufinden, was ihrem verwandelten Bruder noch schmecken könnte, indem sie ihm eine Auswahl verschiedener Speisen hinstellt. Als sie diese wieder einsammelt, gibt sie Samsa ein Zeichen, sich zurückzuziehen, bevor sie die Spuren liest, die des Bruders Fressverhalten hinterlassen hat; vgl. LA, S. 117f.

¹¹ Vgl. LA, S. 125.

¹² Die einzige Ausnahme bildet die Bedienerin, die auch Samsas Tod entdecken wird. Sie hat „keinen eigentlichen Abscheu vor Gregor“ (LA, S. 141) besucht sein Zimmer immer wieder und spricht auch zu ihm, „mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie ‚Komm mal herüber, alter Mistkäfer!‘ oder ‚Seht mal den alten Mistkäfer!‘“ (LA, S. 142).

sich lebensweltlich nicht mehr kompensieren oder gar integrieren lässt; Samsa als Käfer hat kein Existenzrecht mehr in der alltäglichen Normalität. In der Erzählung selbst erfüllt sich dies im Tod des Menschen-Tiers. Aber auch jene Allegoresen, die den Skandal dieser Metamorphose biographisch, psychologisch oder soziologisch rationalisieren, bringen das schlechthin Unverständliche zum Verschwinden. Der in ein Insekt verwandelte Mensch verwandelt sich so erneut, sei es ins Opfer einer Doppelbindung, sei es ins Bild negierter Negativität, in dem sich Degradation und Emanzipation dialektisch verschränken.¹³

Solches Rationalisieren wird in der ‚Verwandlung‘ selbst schon thematisch, und zwar in Samsas Reaktionen auf seine Metamorphose. Die Erzählung beginnt

¹³ Vgl. dazu Gabriele Michel, ‚Die Verwandlung‘ von Franz Kafka – psychopathologisch gelesen. Aspekte eines schizophran-psychotischen Zusammenbruchs. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 13,1, 1991, S. 69–91, wo sich auf den S. 81f. auch ein Forschungsbericht älterer psychologischer Ansätze findet. Michel interpretiert die Verwandlung Gregors als familienstabilisierendes Opfer eines ihrer Mitglieder. Am überzeugendsten aus dem Kreis sozialgeschichtlicher und soziologischer Arbeiten zur Erzählung scheint mir der Aufsatz von Holger Rudloff, *Zu Kafkas Erzählung ‚Die Verwandlung‘. Metamorphose-Dichtung zwischen Degradation und Emanzipation*. In: *Wirkendes Wort*, 38, 1988, S. 321–337, zu sein. Ihm zufolge ist Gregors Außenseiterposition, in die er durch die Verwandlung gerät, zugleich seine emanzipatorische Chance, sich ‚ideologiekritisch‘ zu seinem bisherigen Leben als Handlungsreisender zu verhalten. – Versuche, den Käfer als autobiographische Metapher zu erklären, weil sich Kafka auch in Tagebüchern und Briefen mit Schädlingen und anderem Getier verglichen hat, wirken unbeholfen, weil sie von der narrativen Logik und Textur der ‚Verwandlung‘ absehen. Das Menschen-Tier wurde etwa als Bild für Kafkas eigene Isolation in der Familie genommen, weil Hermann Kafka dem ‚Brief an den Vater‘ zufolge den Schauspieler und Kafka-Freund Jizchak Löwy und auch Kafka selbst einem „Ungeziefer“ verglichen haben soll (vgl. FG, S. 18 und S. 64); vgl. z.B. Peter Beicken, *Franz Kafka. ‚Die Verwandlung‘. Erläuterungen und Dokumente*, 1995, S. 98f. Auch eine am anderen Pol der Metamorphose ansetzende (und an die stoische Etymologie mythologischer Namen erinnernde) Enträtselung des Eigennamens „Samsa“ (der im tschechischen ‚einsam‘ bedeutet) als Kryptogramm für Kafka, zusammengesetzt etwa aus der Figur Gregors in Leopold von Sacher-Masochs ‚Venus im Pelz‘ (1870) und der Figur eines Samassa in Jakob Wassermanns ‚Die Geschichte der jungen Renate Fuchs‘ (1900) trägt wenig zum Verständnis dieser erzählten Verwandlung bei; dazu Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, 1982, S. 158, und insbesondere Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, 1981, S. 46. Janouch glaubt, sich an Kafkas eigene Skepsis solchen Lesarten gegenüber zu erinnern: „Kafka unterbrach mich. ‚Es ist kein Kryptogramm. Samsa ist nicht restlos Kafka. ‚Die Verwandlung‘ ist kein Bekenntnis, obwohl es – im gewissen Sinne – eine Indiskretion ist.“ – Zu den verschiedenen, in ihrer Argumentation sich vielfach wiederholenden Allegoresen und Deutungen vgl. die Forschungsberichte bei Peter U. Beicken, *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, 1974, Stanley Corngold, *The Commentator’s Despair. The Interpretation of Kafka’s ‚Metamorphosis‘*, 1973, und Hartmut Binder, *Kafkas ‚Verwandlung‘. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Frankfurt am Main/Basel 2004. Binder rekonstruiert einmal mehr akribisch die biografischen Umstände der Entstehung des Textes, steuert allerdings zu meiner Fragestellung keine neuen Erkenntnisse bei.

mit einer Reflexion ihres Protagonisten.¹⁴ Gregor Samsa findet „sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.“ (LA, S. 93) In dieser Reflexion steht die Verwandlung im Perfekt – sie ist schon ‚perfekt‘.¹⁵ Der berühmte erste Satz eröffnet einen Spielraum, der – im Sinne Todorovs – solange phantastisch bleibt, bis die erste textimmanente Rezeption der Metamorphose durch den Prokuristen und die Familie erfolgt.¹⁶ Bis zu diesem Punkt zögert der Leser noch, wie viel (fiktionale) Objektivität er der im ersten Satz doch subjektiv perspektivierten Metamorphose zugestehen soll.¹⁷ Solche Unsicherheit entsteht auch deshalb, weil der Erzähler zunächst wesentlich länger bei der Psyche als bei der Physis seiner Figur verweilt¹⁸ und den Leser durch deren Rationalisierungen¹⁹ über den Wirklichkeitsstatus der Metamorphose im Ungewissen lässt. Dieses innere Zwiesgespräch des Verwandelten mit sich selbst über seine neue Gestalt reflektiert das rezeptionsästhetische Problem, das sich dem Leser der ‚Verwandlung‘ von Anfang an stellt. Eine gewisse Unsicherheit kommt schon durch das Nebeneinander erlebter, indirekter und direkter Rede zustande:

‚Was ist mit mir geschehen?‘, dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntenen Wänden. (LA, S. 93)

Der erste Satz ist noch eindeutig. Ein anonymes Erzähl-Medium lässt seine Figur in direkter Rede innere Zwiesprache halten. Der zweite Satz hingegen schillert bereits. Spricht noch der Erzähler oder schon sein Protagonist (in erlebter Rede)? Im dritten Satz schließlich verrät sich die Subjektivierung des nur scheinbar ob-

¹⁴ Vgl. auch Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie*. Frankfurter Vorlesungen, 1981, S. 155.

¹⁵ In poetischer Variation der gewöhnlichen Perfektform, die einen hypotaktischeren (und weniger schlagenden) ersten Satz verlangen würde, etwa: ‚Als Gregor Samsa eines Morgens erwachte, entdeckte er, dass er sich zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt habe.‘

¹⁶ Vgl. LA, S. 107.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt/Main 1973, S. 152, achtet nur auf die Geschichte der Erzählung. Deshalb entgeht ihm, dass ihr Text – die personale Er-Form, die zwischen personale und auktoriale Erzählverhalten von der erste Seite an schlingert – gerade in Frage stellt, dass die Erzählung „beim übernatürlichen Ereignis ihren Anfang“ nimmt. So wird die ‚hésitation‘ – die hermeneutische Ungewissheit – angesichts dieser Metamorphose gewissermaßen verdoppelt, sie ergreift von der Perspektiv-Figur und, aufgrund der Er-Form, vom Leser gleichermaßen Besitz.

¹⁸ Vgl. LA, S. 93–101.

¹⁹ Vgl. LA, S. 97: „Zunächst wollte er ruhig und ungestört aufstehen, sich anziehen und vor allem frühstücken, und dann erst das Weitere überlegen, denn, das merkte er wohl, im Bett würde er mit dem Nachdenken zu keinem vernünftigen Ende kommen. Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. Dass die Veränderung der Stimme nichts anderes war, als der Vorbote einer tüchtigen Verkühlung, einer Berufskrankheit der Reisenden, daran zweifelte er nicht im geringsten.“

jektiven Erzählerberichtes in der Häufung wertender Adverbien und Attribute. Wenn sich in dem zunächst weitgehend personalen Erzählverhalten zu Zeiten auch ein auktorialer Erzähler bemerkbar macht, so bleibt er doch bis zum Tod seines Helden gleichsam bescheiden. Bis dahin kennt er nur das Innenleben seiner Perspektiv-Figur. Nach dieser Zäsur weitet sich indessen sein Blick, wenn er etwa die Gedanken der Bedienerin in indirekter Rede wiedergibt.²⁰

Kafka war mit dem Schluss der ‚Verwandlung‘ nicht zufrieden, wie aus einem Brief an Felice Bauer vom 6./7. Dezember 1912 und aus einem Tagebucheintrag vom 19. Januar 1914 hervorgeht.²¹ Das auktoriale Erzählverhalten am Ende des Textes, das ihn gestört haben könnte, ließe sich vor dem Hintergrund anderer erzählter Metamorphosen jedoch auch als Kunstgriff verstehen. Denn dadurch wird die epische Konstruktion dieser Metamorphose sichtbar. Mit diesem Bruch weist die ‚Verwandlung‘ indirekt auf ihre Methode hin, die Metamorphose in ihrer Undarstellbarkeit darzustellen und zugleich gegen diese Undarstellbarkeit anzuerzählen. Sie erzählt sie gleichsam aus ihrem Zentrum heraus in weitgehend personaler Perspektive und beschränkt sich auf den Blickwinkel des Verwandelten selbst.²²

Gregor Samsas Metamorphose entbehrt jeder Begründung ‚von hinten‘.²³ Zwischen der menschlichen Perspektiv-Figur und dem käferartigen Tier, zu dem sie eingangs der ‚Verwandlung‘ bereits geworden ist, besteht kein erkennbarer metaphorischer Zusammenhang, von einer aitiologischen Motivation ganz zu schweigen. Aber auch eine Begründung ‚von vorne‘ ist für Samsas Verwandlung schwer auszumachen. Prozess wie Erklärung dieser Metamorphose liegen vor dem Beginn der eigentlichen Erzählung. Die immerhin noch handlungslogisch motivierte metonymische Verwandlungserzählung, wie sie in Ovids Actaeon-Mythe gestaltet ist,²⁴ wird in der ‚Verwandlung‘ absolut metonymisch. Strengegenommen ist die Rede von einer absoluten Metonymie unlogisch. Weil diese Paradoxie indessen das hermeneutische Vakuum exakt beschreibt, welches Kafkas erzählte Metamorphose erzeugt, ist der Begriff einer (gewissermaßen durchzu-

²⁰ Vgl. LA, S. 153 und auch die erlebte Rede der Samsas auf S. 156f.

²¹ Vgl. Franz Kafka, Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. von Erich Heller und Jürgen Born, 1976, S. 163: „Liebste, also höre, meine kleine Geschichte ist beendet, nur macht mich der heutige Schluß gar nicht froh, er hätte schon besser sein dürfen, das ist kein Zweifel.“; und TB 2, S. 226: „Großer Widerwillen vor ‚Verwandlung‘. Unlesbares Ende. Unvollkommen fast bis in den Grund. Es wäre viel besser geworden, wenn ich damals nicht durch die Geschäftsreise gestört worden wäre.“

²² In einer Verfilmung für das ZDF von 1975 hat dies der tschechische Regisseur Jan Nemeč umgesetzt, indem er nie das Insekt selbst zeigt, sondern die Geschichte immer aus der Perspektive Samsas dreht.

²³ Nach Clemens Lugowski zeichnet sich die mythische Denkform – im Gegensatz zur wissenschaftlichen – dadurch aus, dass sie Ereignisse nicht ‚von vorne‘ her erklärt, sondern ‚von hinten‘ her motiviert. Lugowski begreift die europäische Literatur als Erbin des antiken Mythos, insofern sie im Drama und im Roman dieses Muster für Geschichten übernimmt, und er bezeichnet sie entsprechend als ‚formalen Mythos‘; vgl. dazu Harzer, *Erzählte Verwandlung*, S. 50f.

²⁴ Vgl. Harzer, *Erzählte Verwandlung*, S. 41-45.

streichenden) absoluten Metonymie aber doch sinnvoll. Als eine von beiden Möglichkeiten ihrer narrativen Herleitung abgelöste Verwandlung zeichnet sie Kafkas bekannteste Metamorphose-Erzählung aus; ihre doppelte Unmotiviertheit hat ein nicht zur Ruhe kommendes hermeneutisches Perpetuum Mobile in Bewegung gesetzt.

Sieht man einmal von der fehlenden Begründung von vorne ab, so weist die ‚Verwandlung‘ freilich einige Parallelen mit der metonymischen Metamorphose Actaeons auf.²⁵ Denn zum einen haben beide Metamorphose-Erzählungen nicht die (von Ovid allerdings noch erzählte) Verwandlung selbst zum Fluchtpunkt, sondern erst den Tod des Verwandelten. Zum anderen befinden sich Actaeon und Gregor als Menschen-Tiere in derselben Situation: Sie verlieren ihre Sprache, bleiben aber bei Bewusstsein und unternehmen deshalb weiterhin Kommunikationsversuche mit ihrer alten Welt, die freilich scheitern müssen, weil sie aufgrund ihrer neuen Gestalt misshandelt und getötet werden. Nicht umsonst bilden in der Actaeon-Episode der ‚Metamorphosen‘ und in der ‚Verwandlung‘ Jagdszenen entscheidende Scharniere; für Ovids schlanke Erzählung genügt eine, bei Kafka folgen zwei in einer Steigerung aufeinander.²⁶ Im narrativen Arrangement der Jagd wird jene Diskontinuität, welche die Metamorphose eines Menschen in ein Tier ausmacht, ebenso erzählbar wie das identitätslogische Dilemma, in das der Verwandelte durch seine Verwandlung geraten ist. Nur der Leser kann im Menschen-Tier noch den Menschen erkennen.

„Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden.“

Wenn die Bilder laufen lernen, wird auch das Verhältnis der visuellen oder sprachlichen Vermittlung von Metamorphosen komplizierter. Das Problem der bildhaften Darstellbarkeit bezieht sich nun nicht mehr nur auf das *Ergebnis* einer

²⁵ Spuren einer motivischen Rezeption der Actaeon-Erzählung finden sich im ‚Proceß‘. Wo der Erzähler eine Iustitia des Gerichtsmalers Titorelli beschreibt, verwandelt sich diese Allegorie in seiner Ekphrasis regelrecht in eine Diana: „Um die Figur der Gerechtigkeit aber blieb es bis auf eine unmerkliche Tönung hell, in dieser Helligkeit schien die Figur besonders vorzudringen, sie erinnerte kaum mehr an die Göttin der Gerechtigkeit, aber auch nicht an die des Sieges, sie sah jetzt vielmehr vollkommen wie die Göttin der Jagd aus.“ (P, S. 154). Könnte man sich für den Prozess gegen K. eine treffendere Analogie vorstellen, als die unmäßige Bestrafung des Actaeon durch Diana? – Auch wenn nach Binder, Kafka-Kommentar, S. 156, „keinerlei direkter genetischer Zusammenhang mit Ovids Metamorphosen“ zu sehen ist, scheint mir diese auf die Actaeon-Mythe hin konkretisierte Referenz mindestens so interpretationsrelevant zu sein wie die von der Einflussforschung dingfest gemachten literarischen Vorlagen, etwa Gogols ‚Nase‘ und ‚Mantel‘ oder Dostojewskijs ‚Doppelgänger‘ (der übrigens eher Rabans Tagtraum aus den ‚Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande‘ als die ‚Verwandlung‘ präfiguriert); vgl. dazu Beicken, Franz Kafka. ‚Die Verwandlung‘, S. 77–92, mit weiteren Literaturhinweisen; einen weiteren Einfluss entdeckt Heinrich Detering bei Storm (vgl. ders., Entomologische Verwandlungen. Kafka als Leser von Storms ‚Der Herr Etatsrat‘. In: Gerd Eversberg [Hg.], Stormlektüren. Würzburg 2000 S. 349–361).

²⁶ Zum Motiv der Jagd bei Kafka vgl. auch Karlheinz Fingerhut, Bildlichkeit. In: Kafka-Handbuch. Bd. 2, S. 138–177, hier S. 145.

Verwandlung als Bild oder Statue oder auf das Einfrieren eines ihrer Übergangsmomente (wie in Berninis berühmter Daphnis-Statue), es betrifft jetzt auch den Metamorphose-Prozess selbst.²⁷

„Kinematograph im Landestheater“ (TB 2, S. 103): Am 25.9.1912 vermerkt Kafka in seinem Tagebuch einen Lichtspiel-Besuch. Einer Annonce aus der ‚Bohemia‘ lässt sich entnehmen, dass er an diesem Tag, neben Filmen über Ceylon, Danzig und Theodor Körner, einen Sachfilm über ‚Seltsame Insekten‘ gesehen haben könnte.²⁸ Vielleicht bildet auch diese (nicht erhaltene) Dokumentation einen Anstoß zur ‚Verwandlung‘, an welcher er im November 1912 zu arbeiten beginnt, könnten in ihr doch zoologische Verwandlungsprozesse dargestellt worden sein, wie sie Kafkas Erzählung freilich gerade ausspart.²⁹

Jenseits biographischer Hypothesen wurden weitere Bezüge zwischen der ‚Verwandlung‘ und anderen Erzählungen derselben Schaffensperiode und den Anfängen des Kinos vermutet. In den an die Zwischentitel des Stummfilms erinnernden Kurzdialogen und in einer dieselbe Situation mehrmals umkreisenden Erzählweise, welche der 1909 von D. L. W. Griffith entwickelten Parallelmontage ähnelt, hat man Elemente kinematographischer Darstellung auf der Ebene des Textes der Geschichte erkennen wollen. Auf der Ebene der Geschichte sah man hingegen einen Zusammenhang zwischen der Licht-Regie und der slapstickartig überzeichneten Gestik und Mimik in der ‚Verwandlung‘. Der Versuch, Analogien zwischen filmischen und literarischen Verfahren herzustellen, ist allerdings aus zwei Gründen problematisch. Insofern er sich auf die ‚Verwandlung‘ bezieht, ist er erstens auf einer recht schmalen Textbasis aufgebaut; aus der Erzählung lassen

²⁷ Medientheoretische Reflexionen über das Verhältnis von unbewegtem und bewegtem Bild und auch von erzählender und ‚photographischer‘ Mimesis bietet ein Tagebucheintrag Kafkas, in dem er über einen Vorläufer des Kinos nachdenkt: das Panorama. Durch die Stereoskope dieser öffentlichen Schaulustigkeiten konnte man Doppel-Photographien betrachten, die fremde Länder, aber auch Tagesereignisse in quasi räumlicher Anschauung zeigten. Ein solches Panorama hat Kafka im Winter 1911 in Friedland besucht. Zunächst heißt es: „Die Bilder lebendiger als im Kinematographen, weil sie dem Blick die Ruhe der Wirklichkeit lassen. Der Kinematograph gibt dem Angeschauten die Unruhe ihrer Bewegung, die Ruhe des Blickes scheint wichtiger.“ (RT, S. 16). Damit wird in der Konkurrenz zweier optischer Medien für die größere suggestive Kraft des unbewegten Bildes plädiert. Kurz darauf schreibt Kafka: „Die Entfernung zwischen bloßem Erzählenhören und Panorama sehn ist größer, als die Entfernung zwischen Letzterem und dem Sehn der Wirklichkeit.“ (ebd.) Nun grenzt er einen photographischen Realismus gegen die Möglichkeiten der Epik ab, die einen wirklichkeitsunabhängigen Spielraum eröffnen kann, eine Darstellungstheorie, die auch für die ‚Verwandlung‘ Konsequenzen hat.

²⁸ Vgl. Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, 1996, S. 85–91, den ganzen Annoncen-Text ebd., S. 86.

²⁹ Vgl. Hartmut Binder, *Kafka. Der Schaffensprozeß*, 1983, S. 154. – Die Belegstellen aus den Tagebüchern, die Kafkas starkes Interesse an diesem neuen Medium dokumentieren, vgl. bei Wolfgang Jahn, *Kafka und die Anfänge des Kinos*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 6, 1962, S. 353–368, hier S. 354f. Zum folgenden vgl. ebd. sowie Peter Cersowsky, *Mit primitivem Blick. Franz Kafka: ‚Die Verwandlung‘*. In: *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, hg. von Winfried Freund, 1993, S. 237–247.

sich einige Belege dafür anführen, dass das Hören und Riechen nicht minder wichtig ist als das Sehen, welches nach Cersowsky „absolut vorherrschend“ sein soll.³⁰ Zweitens (und wichtiger) könnten die erwähnten Elemente der Geschichte und des Textes der Geschichte ebenso gut auf einen Kontext wie das jiddische Theater bezogen werden, mit dem sich Kafka gerade während der Arbeit an der ‚Verwandlung‘ wesentlich intensiver befasst hat als mit dem Kino.³¹

Cersowsky bringt die Geschichte der ‚Verwandlung‘ auch mit einem ‚Kinostück‘ in Verbindung, das Max Brod in dem von Kurt Pinthus herausgegebenen ‚Kinobuch‘ publiziert hat.³² In Brods „Vorrede“ zu seinem Beitrag ‚Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten‘ heißt es: „Verwandlungen, Gespenster, Sprünge aus dem Fluss auf eine hohe Brücke hinauf, solche Dinge sehe ich – gern im Kino.“³³ Brods Kühnebeck ist ein zwölfjähriger Gymnasiast, der als Idealist bezeichnet wird, weil ein Leierkasten, ein Orchester oder ein reicher amerikanischer Onkel in seiner Imagination verschiedene Metamorphosen durchlaufen. Im ersten Bild beschreibt Brod, wie er sich die cineastische Markierung solcher halluzinatorischer Verwandlungen vorstellt:

Vorher wird das Publikum informiert: ‚Wie der Leierkasten in Kühnebecks Phantasie aussieht.‘ Zum Schluß fällt der Musikenthusiast, die Geigenpulte umrennend, dem Dirigenten um den Hals. Sofort: ‚Wirklichkeit‘: Der erstaunte Drehorgelmann sieht dem Gymnasiasten, der davonläuft, nach.³⁴

Was Brod vorschwebt, ist also eine mit deutlichen Fiktionssignalen versehene filmische Inszenierung der einer überhitzten Pennälerphantasie entsprungenen Metamorphosen.

Der Erzählpoetik der ‚Verwandlung‘ hingegen lässt sich durch vage thematische Gemeinsamkeiten mit Brods ‚Kinostück‘ kaum beikommen. Es verweist vielmehr auf die phantasmagorischen Verwandlungen aus der ‚Beschreibung eines Kampfes‘.³⁵ Die ‚Verwandlung‘ ist als „Filmnovelle“³⁶ nicht zuletzt deshalb unzutreffend charakterisiert, weil sie den Verwandlungsprozess (wie ihre Gegenstände überhaupt) ganz anders repräsentiert als dies jene ‚Kinostücke‘ tun, die Pinthus als literarisches Pendant zum frühen Stummfilmkino verstanden wissen wollte:

Während bisher die geschriebenen Entwürfe der Kinostücke unbekannt geblieben sind, versuchte jeder der Autoren dieses Buches irgendeine literarische Form zu finden, die dem Kino irgendwie adäquat ist. Da diese Form weder die Novelle noch das Drama sein durfte [...], so mag es ergötzlich und unterhaltsam sein, zu sehen, wie die Schriftsteller eine Form suchen, die in etwa aufgezeichnetes Kino ist. [...] Aber wir wissen, diese Stücke sind blind wie – spricht Kant –

³⁰ Cersowsky, *Mit primitivem Blick*, S. 245.

³¹ Vgl. Evelyn Torton Beck, *Kafka and the Yiddish Theater*, 1971; zur ‚Verwandlung‘ besonders S. 135–146.

³² Im folgenden zit. nach der Ausgabe: *Das Kinobuch. Kinostücke von Richard A. Bermann u.a.*, hg. von Kurt Pinthus, (zuerst 1913) 1983.

³³ *Kinobuch*, S. 71.

³⁴ *Kinobuch*, S. 72.

³⁵ Vgl. Harzer, *Erzählte Verwandlung*, S. 111–118.

³⁶ Cersowsky, *Mit primitivem Blick*, S. 244.

Anschauungen ohne Begriffe. Erst der Kinoregisseur kann das in diesem Buche Aufgezeichnete zu spaßhaftem und rührendem Leben erwecken. Und auch der Leser kann in seiner Phantasie diese kleinen Bouillonwürfel zu schmackhaften Suppen auflösen, diese Ereigniskonglomerate in erregende, bunte Träume verwandeln.³⁷

Pinthus' Überlegungen scheinen auf den ersten Blick auch auf die ‚Verwandlung‘ zu passen, welche den Metamorphose-Prozess (oder, wenn man so will, die Metamorphose als Film) ebenfalls nur nachträgt und damit der Leserphantasie überlässt. Doch – und dies ist eine entscheidende Differenz – Kafkas Erzählung ist ungleich sparsamer mit konkreten Prozess-Beschreibungen. Ferner verrät der nach dem ‚Drehbuch‘ noch tastende Genre-Begriff ‚Kinostück‘, dass es bei den im ‚Kinobuch‘ versammelten Texten auf sprachliche Hilfskonstruktionen und Stimuli ankommt, die bewegte Bilder einem inneren Auge suggerieren oder einem Kamera-Auge auftragen sollen, nicht aber auf eine selbstgenügsame und selbstbezügliche Erzählung. Die Stärke von Kafkas ‚Verwandlung‘ ist, so könnte man pointieren, was Pinthus als Schwäche vieler ‚Kinostücke‘ ausgemacht hat. Für ihre Deutung im Spannungsfeld von Text und Film-Bild kommt es mithin darauf an, den kategorialen Unterschied der beiden Darstellungsformen zu berücksichtigen. Kafkas Erzählung ist nämlich, auch wenn dem die Akribie ihrer Beschreibungen zunächst zu widersprechen scheint, als Verwandlungserzählung in einem doppelten Sinne unanschaulich: Zum einen bringt sie den Metamorphose-Prozess nicht in die Erzählung ein, zum anderen problematisiert sie das Ergebnis ihrer Metamorphose über weite Strecken durch ihr Erzählverhalten. Die ‚Kinostücke‘ zielen hingegen, auch wenn sie meistens Text geblieben sind,³⁸ auf eine möglichst anschauliche Vermittlung und Anregung bewegter Bilder. Sobald diese realisiert wären, würden diese Szenarien hinfällig. Von der ‚Verwandlung‘ wird man dies nicht unbedingt behaupten wollen. Sie ist also aufgrund ihres narrativen Profils gegen das zeitgenössische Kino und auch die zeitgenössische Kinoliteratur abzugrenzen.

Im Zusammenhang von Text und Bild im herkömmlichen Sinne ist ferner bedeutsam, dass sich Kafka vehement gegen die bildliche Darstellung des verwandelten Protagonisten seiner Erzählung verwahrt hat. So schreibt er am 25. Oktober 1915 an seinen Verleger Kurt Wolff:

Sie schrieben letztthin, dass Ottomar Starke ein Titelblatt zur Verwandlung zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen, [...] wahrscheinlich sehr überflüssigen Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. [...] Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor

³⁷ Kinobuch, S. 27f.

³⁸ Vgl. Kinobuch, S. 28.

der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht.³⁹

Nachdrücklicher lässt sich kaum herausstellen, dass der Verwandlungsprozess und sein Resultat visuell nicht darzustellen sind. Die Illustrationen, die Kafka sich vorstellen könnte, blenden den Verwandelten deshalb konsequent aus. Zugleich erzählen die Textstellen, auf die sie sich beziehen, zwei wichtige Stationen der inszenierten Rezeption der Metamorphose in der ‚Verwandlung‘. In beiden Fällen bleibt der Verwandelte selbst unsichtbar: Das erste Tableau zeigt Familie und Prokurist noch bevor sie des Verwandelten ansichtig geworden sind, das zweite, nachdem sich Samsa in seiner Käfergestalt gezeigt hat.⁴⁰ Mit der Erzählperspektive, die Kafka im ‚Urteil‘, im ‚Heizer‘ und im ‚Verschollenen‘ und über weite Strecken auch in der ‚Verwandlung‘ verwendet, sind Metamorphosen freilich auch nicht mehr als epische Bewegung zu entfalten. Jenes von Beißner als „einsinnig“ bezeichnete personale Erzählverhalten der Texte erlaubt dagegen gerade die Darstellung der Undarstellbarkeit von Metamorphosen.⁴¹

Zwischenüberlegung

Dass die Metamorphose in Kafkas Werk eine wichtige Anschauungsform darstelle, ist häufiger behauptet worden.⁴² Ihre Bedeutung zeigt sich schon in den ersten erhaltenen Erzählversuchen. So verfolgt die Figur des Raban in den Frag-

³⁹ Franz Kafka, Briefe 1902-1924. Hg. von Max Brod, 1958, S. 135f.

⁴⁰ Auf der Titelzeichnung Ottomar Starkes, die schließlich auf der Erstaussgabe erschien, sieht man einen jungen Mann, der aus einer offenen Türe auf den Betrachter zustürzt und die Hände vors Gesicht schlägt. Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka* (zuerst 1952). In: F. Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*. Mit einer Einführung von Werner Keller, 1983, S. 19-53, hier S. 43f., erkennt in dieser Figur den Protagonisten aufgrund seines Morgenmantels und seiner Jugend. Er sieht deshalb in dem Bild einen Metakommentar zum psychopathologischen Status der Metamorphose Samsas. Mir scheint die Identität des Gezeichneten und des Helden der Erzählung so sicher aber nicht zu sein. Warum etwa sollte er, wenn er doch halluzinierend im Bett liegt, in dieser Weise sich wegbewegen – und wovon? Dieser Umschlag lenkt eher von der Erzählung ab, als dass er ihr einen nonverbalen Paratext lieferte, der ihre Ambivalenz gerade zerstören müsste. (Und dass Kafka mit ihm einverstanden war, wie Beißner vermutet, ist nicht belegt)

⁴¹ Vgl. Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka*, allgemein S. 37, zur ‚Verwandlung‘ S. 43.

⁴² Vgl. z.B. Gerhard Neumann, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘. Erwägungen zum „Mimesis“-Charakter Kafkascher Texte. In: DVjs, 49, 1975, S. 166-183, hier S. 168; ders.: *Kafkas Verwandlungen*. In Jan und Aleida Assmann (Hgg.), *Verwandlungen*. Archäologie der literarischen Kommunikation 9, Paderborn 2006, S. 245-266.– Wo die Kafka-Forschung von Verwandlung und Metamorphose spricht, bleibt sie eigentümlich unscharf, wie z.B. das letzte Kapitel bei Georg Guntermann, *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*, 1991, S. 288-312, das mit „Verwandlung“ überschrieben ist. Damit meint Guntermann – der ebd., S. 254-266, 276-283 und 293-306, drei hervorragende Forschungsüberblicke zu Kafka bietet – ganz allgemein die ‚Anverwandlung‘ von Fremdem und die ‚Umwandlung‘ von Eigenem in Fremdes.

ment gebliebenen ‚Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande‘ das Vorhaben, seine Verlobte zu besuchen, mit Widerwillen – er ergeht sich in einem eskapistischen Gedankenspiel:

Und überdies kann ich es nicht machen, wie ich es immer als Kind bei gefährlichen Geschäften machte. Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land fahren, das ist nicht nöthig. Ich schicke meinen angekleideten Körper nur. Also ich schicke diesen angekleideten Körper. Wankt er zur Thür meines Zimmers hinaus, so zeigt das Wanken nicht Furcht sondern seine Nichtigkeit. Es ist auch nicht Aufregung, wenn er über die Treppen stolpert, wenn er schluchzend aufs Land fährt und weinend dort sein Nachtmahl ißt. Denn ich, ich liege inzwischen in meinem Bett, glatt zugedeckt mit gelbbrauner Decke, ausgesetzt der Luft, die durch das wenig geöffnete Fenster weht. Ich habe wie ich im Bett liege die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers glaube ich. [...]Eines Käfers große Gestalt, ja. Ich stelle es dann so an als handle es sich um einen Winterschlaf und ich preßte meine Beinchen an meinen gebauchten Leib. Und ich lispelte eine kleine Zahl Worte, das sind Anordnungen an meinen traurigen Körper, der knapp bei mir steht und gebeugt ist. Bald bin ich fertig, er verbeugt sich, er geht flüchtig und alles wird er aufs beste vollführen, während ich ruhe. (BK, S. 18)⁴³

Dieser innere Monolog deutet alle Formen physischer Metamorphose bereits an, welche Kafka in späteren Erzählungen durchspielen wird: Die als kindliche Größenphantasie markierte Imagination Rabans erinnert erstens an flüchtige Verwandlungsphantasien aus der ‚Beschreibung eines Kampfes‘, die ebenfalls einer Imagination der Erzählerfiguren entspringen. – Offensichtlich auf die ‚Verwandlung‘ weist hingegen zweitens die „Gestalt eines großen Käfers“ voraus. Einige Versatzstücke der späteren Erzählung sind hier bereits vorweggenommen, die „Beinchen“, der „gebauchte Leib“ und der im Lispeln sich ankündigende Stimmverlust. – Drittens spaltet sich Raban in einen „angekleideten Körper“ und ein im Bett fixiertes Ich auf, welches jenen Körper erzeugt und bewegt. Dies lässt sich auch als Inszenierung einer Autorschaft interpretieren, die ihre Figuren aus sich selbst entbindet. Die „Nichtigkeit“ des aufs Land geschickten ‚zweiten‘ Raban kennzeichnet ihn als eine imaginierte Figur, die im literarischen Text als ‚buchstäblicher Körper‘ Gestalt annimmt.⁴⁴ In der zitierten Passage scheint somit auch jenes in der Tradition mit dem Namen des (wie auch hier die Figur des Raban) ‚vorausdenkenden‘ Prometheus verbundene produktionsästhetische Modell durch, das Kafkas ‚Prometheus‘-Text einige Jahre später negieren wird.⁴⁵

⁴³ Die drei Fassungen zu den Hochzeitsvorbereitungen vgl in BK, S. 14–37, 38–43 und 44–46. Das Zitat stammt aus der Fassung A der ‚Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande‘, deren Entstehungszeit zwischen August 1905 und 1906 anzusiedeln ist; die Fassungen B und C datieren wohl aus der Zeit zwischen Dezember 1907 und Juli 1909; vgl. Franz Kafka, Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband. Hg. von Malcolm Pasley, 1993, S. 41–43.

⁴⁴ Vgl. zu diesem poetologischen Aspekt in der ‚Beschreibung eines Kampfes‘, in ‚In der Strafkolonie‘ und in der ‚Josefine‘-Erzählung Hans-Thies Lehmann, Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka. In: Der junge Kafka, hg. von Gerhard Kurz, 1984, S. 213–241.

⁴⁵ Vgl. Harzer, Erzählte Verwandlung, S. 141–144.

Rotpeters Ausweg

Ein dreiviertel Jahr, bevor Kafkas Experimente mit körperlichen Verwandlungen an ein Ende kommen, erzählt ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ von der paradoxalen psychischen Metamorphose des sprechenden Affen Rotpeter. Seine Verwandlung – eine wahrhaft diskontinuierliche geistige Entwicklung – macht den der Physis nach weiterhin äffischen Erzähler nur innerlich zum Menschen und schneidet ihn unwiderruflich von seinem animalischen Vorleben ab, ohne dass er darüber seine Tiergestalt verlieren würde.

Rotpeters psychische Metamorphose

Der qualitative ‚Sprung‘, mit dem sich der Affe Rotpeter zum Tier-Menschen macht, ist im ‚Bericht für eine Akademie‘ aufwendig inszeniert:

Was für ein Sieg dann allerdings für ihn [den Lehrer Rotpeters, F.H.] wie für mich, als ich eines Abends vor großem Zuschauerkreis – vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten – als ich an diesem Abend gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versehentlich stehen gelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schulgerecht entkorkte, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker vom Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leertrank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf; zwar vergaß den Bauch zu streichen; dafür aber, weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut ‚Hallo‘ ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: ‚Hört nur, er spricht!‘ wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte.“ (LA, S. 243)

In dieser Schlüsselstelle verdichten sich die beiden wesentlichen Charakteristika der psychischen Metamorphose Rotpeters. Kennzeichnend ist zum einen der Umstand, dass seine Verwandlung in einem ‚re-striktiven‘ Sinne diskontinuierlich ist. Sie ‚schneidet‘ den Affen von seiner tierischen Freiheit auf immer ‚ab‘, ohne ihn aber ganz von seiner äffischen Natur zu befreien. Dies kommt auch in der ‚Aufführungssituation‘ der Erzählung zur Anschauung, in der Rollenprosa eines äffischen „Künstler[s]“, den erst sein Käfig, dann sein Platz auf der Bühne vom menschlichen Publikum kategorial unterscheidet (1.) Große Bedeutung bekommt zum anderen die Sprache und das Erzählen-Können für die Geschichte wie den Text der Geschichte dieser Metamorphose. Das Zur-Sprache-Kommen markiert einerseits den entscheidenden Umschlag in ihrer Geschichte, ist zugleich aber auch Voraussetzung und Dilemma ihrer diskursiven Artikulation. Den Ausgangspunkt der inneren Verwandlung hat ihre Versprachlichung in eine auf immer unzugängliche Ferne verschoben (2.).

1. In der Rollenprosa des ‚Berichts für eine Akademie‘ berichtet ein von einer Jagdexpedition des Zirkus Hagenbeck gefangener Affe von seinem Versuch, der tödlichen Enge seines Käfigs zu entkommen, indem er aufhört, „Affe zu sein“ (LA, S. 238). Ganze fünf Jahre nach seiner Gefangennahme erzählt er bereits die Geschichte dieser „vorwärtsgepeitschten Entwicklung“ (LA, S. 235). Der Tier-

Mensch Rotpeter ist weder Tier geblieben noch Mensch geworden. Zwar sucht er zu seinem ‚akademischen‘ Publikum aufzuschließen, wenn er eingangs seines Berichtes sagt: „Ihr Affentum, meine Herren, soferne Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine.“ (LA, S. 235) Dennoch langt er nie auf der Seite der Zivilisation an. Sexuelle Befriedigung auf seinen Vortragsreisen verschafft ihm weiterhin „eine kleine halbdressierte Schimpan-sin“, welche den nur ihm erkennbaren „Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick“ hat (LA, S. 245). Dass er sich weder der tierischen noch der menschlichen Sphäre eindeutig zuordnen lässt, reflektiert die Rotpeter-Figur – in einer Vorstufe zum ‚Bericht‘ – so:

Manchmal überkommt mich ein solcher Widerwille vor Menschen, dass ich dem Brechreiz kaum widerstehen kann. [...] Im übrigen ist es auch nicht eigentlich der Geruch der Mitmenschen, der mich so anwidert, sondern der Menschengeruch, den ich angenommen habe und der sich mit dem Geruch aus meiner alten Heimat mischt. (BCM, S. 102)⁴⁶

Das ambivalente ‚Weder-Mensch-Noch-Tier‘ gilt aber auch für die Menschen, denen Rotpeter begegnet. Den Matrosen, die nachzuäffen er zunächst gezwungen ist, erweist sich Rotpeter von Beginn an zugleich auch als überlegen, wie sich in seiner Großmut zeigt. So sieht er den Seeleuten ihre Quälereien großzügig nach, denn „es sind gute Menschen, trotz allem.“ (LA, S. 239)⁴⁷ Besonders krass er-

⁴⁶ Die Erzählung könnte von einem Artikel in der Kinderbeilage des ‚Prager Tagblatts‘ vom 1. April 1917 angeregt worden sein: „Consul, der viel Bewunderte. Aus dem Tagebuch eines Künstlers“, abgedruckt bei Walter Bauer Wabnegg, *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*, 1986, S. 134–139. Sie entstand in mehreren Anläufen; die Druckfassung vgl. in LA, S. 234–245, die drei Vorstufen in BCM, S. 100–112. In den Vorstufen hat Kafka noch nicht mit der Rollenprosa des äffischen Ich-Erzählers gearbeitet. Zunächst schildert ein menschlicher Ich-Erzähler, wie er versucht, Rotpeter persönlich kennen zu lernen, aber von dessen Impresario nicht vorgelassen wird. (vgl. BCM, S. 100f.) Dringt dieses Erzählexperiment gar nicht erst bis zur eigentlichen Figur durch, so kommt im direkt anschließenden Fragment Rotpeter selbst schon zu Wort. Hier inszeniert Kafka ein Interview zwischen dem sprechenden Affen und einem nicht näher bezeichneten Gesprächspartner. (vgl. BCM, S. 102–104) Die Vorzüge der Sprechsituation, wie sie in der dritten Vorstufe (BCM, S. 105–112) und in der Druckfassung gestaltet ist, reflektiert bereits die zweite Vorstufe zum ‚Bericht‘, wo Rotpeters Interviewpartner sagt: „Im Käfig! Im Zwischendeck! Anders liest man davon und anders faßt man es auf, wenn man Sie selbst es erzählen hört.“, worauf der Angesprochene antwortet: „Und noch anders, wenn man es selbst erlebt hat mein Herr.“ (BCM, S. 103) – Vgl. zu den Textstufen auch Gerhard Neumann, *Werk oder Schrift? Vorüberlegungen zur Edition von Kafkas ‚Bericht für eine Akademie‘*. In: *Acta Germanica*, 14, 1981, S. 1–16.

⁴⁷ Vgl. LA, S. 243: „[...]“, aber dann löschte er es selbst wieder mit seiner riesigen guten Hand; er war mir nicht böse, er sah ein, dass wir auf der gleichen Seite gegen die Affennatur kämpften und dass ich den schwereren Teil hatte.“ – Die Seeleute auf dem Schiff, das Rotpeter von der Goldküste nach Hamburg bringen soll, fallen selbst in tierisches und ‚unmenschliches‘ Gebaren zurück. Sie ‚verwandeln‘ sich in Tauben: „Wenn sie dienstfrei waren, setzten sich manchmal einige im Halbkreis um mich nieder; sprachen kaum, sondern gurrten einander nur zu; [...]“ (LA, S. 239f.), erinnert sich der Erzähler. Oder sie verfallen in einen kindischen Sadismus: Der Matrose, der

scheint Rotpeters Überlegenheit dort, wo er seine wissenschaftliche Ausbildung selbst in die Hand nimmt.⁴⁸ Dennoch verwandelt sich Rotpeter nicht in einen Menschen, sondern (nur) in ein sprachmächtiges Tier.

2. Sein Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache ist nicht mehr zu revidieren. Rotpeters Sprung „in die Menschengemeinschaft“ schneidet ihn endgültig von seinem vorsprachlichen Naturzustand ab.⁴⁹ Da sein ‚Bericht‘ als kalkuliertes Sprachkunstwerk inszeniert wird, tritt dieses Problem besonders deutlich zutage. Die Erzählerfigur weiß, wie ihr Text funktioniert.⁵⁰ Zu ihren rhetorischen Selbstanzeigen⁵¹ kommt die Einsicht, in der Sprache keinen objektiven Bericht über ihr „äffisches Vorleben“ (LA, S. 234) mehr geben zu können:

Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen, aber wenn ich auch die alte Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung meiner Schilderung liegt sie, daran ist kein Zweifel. (LA, S. 238)

Die Unmöglichkeit authentischer Erinnerung wird auch in den verschiedenen Überlieferungsinstanzen anschaulich, die Rotpeter von seinen Anfängen trennen. Zunächst ist er gänzlich von „fremde[n] Berichte[n]“ (LA, S. 236) abhängig, bleibt aber selbst dann noch auf die Ergänzungen anderer angewiesen, als seine eigene Erinnerung allmählich einsetzt. Der Versuch, eine vergangene Freiheit wieder einzuholen, scheitert, weil die Rekonstruktion der eigenen Vorgeschichte immer schon sprachliche Konstruktion ist. Für den Prozess der Metamorphose heißt das aber, dass er nicht nur nicht ganz abgeschlossen werden kann, sondern dass er

Rotpeter im Schnapstrinken unterweist, hält diesem „manchmal die brennende Pfeife ans Fell, bis es irgendwo, wo ich nur schwer hinreichte, zu glimmen anfing, [...]“ (LA, S. 243) – wird aber von Rotpeter sogleich wieder entschuldigt. Später kommt es auch zu einem direkten Tausch der Positionen von Tier und Mensch: Seinen ersten menschlichen Lehrer macht der Erzähler sprichwörtlich ‚zum Affen‘: „Die Affennatur raste, sich überkugelnd, aus mir hinaus und weg, so dass mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde, bald den Unterricht aufgeben und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte.“ (LA, S. 244)

⁴⁸ „[...] ich verbrauchte viele Lehrer, ja sogar einige Lehrer gleichzeitig. Als ich meiner Fähigkeiten schon sicherer geworden war, die Öffentlichkeit meinen Fortschritten folgte, meine Zukunft zu leuchten begann, nahm ich selbst Lehrer auf, ließ sie in fünf aufeinanderfolgenden Zimmern niedersetzen und lernte bei allen zugleich, indem ich ununterbrochen aus einem Zimmer ins andere sprang.“ (LA, S. 244)

⁴⁹ Dazu auch Friedmann Harzer, Über Kafkas literarischen Nomismus. In: Torah – Nomos – Jus. Abendländischer Antinomismus und der Traum vom herrschaftsfreien Raum, hg. von Gesine Palmer u.a., 1999, S. 325-336, hier S. 330-332.

⁵⁰ Vgl. etwa L. O. Frye, Word Play. Irony's Way to Freedom in Kafka's „Ein Bericht für eine Akademie“. In: DVjs, 55, 1981, S. 456-475.

⁵¹ Sie durchsetzt seinen Rapport mit kommentierten Tropen und Figuren. So meint er zu Beginn, er sei auf seinem Weg in die Menschenwelt „streckenweise begleitet [gewesen] von vortrefflichen Menschen, Ratschlägen, Beifall und Orchestralmusik, aber im Grund allein, denn alle Begleitung hielt sich, um im Bilde zu bleiben, weit von der Barriere.“ (LA, S. 234) Seinen Bildungsgang faßt er am Ende so zusammen: „Es gibt eine ausgezeichnete deutsche Redensart: sich in die Büsche schlagen; das habe ich getan, ich habe mich in die Büsche geschlagen.“

sich – im Text der Geschichte – auch nicht mehr zurückverfolgen, d.h. nicht eigentlich darstellen lässt.

In dieser psychischen Metamorphose hat sich das Problem des Stimmverlustes in irreversibel physischen Verwandlungen umgekehrt und verschoben zugleich. Das Sprechen-Können wird zum diskontinuierenden Moment, das die Metamorphose zugleich ausmacht und, als Erzählung, problematisiert. Rotpeters Verwandlung macht eine reine Differenz anschaulich; eben darin besteht ihre Paradoxie. Die Erzählerfigur versteht sie denn auch nicht als befreiende Ascension, sondern als

[...] Ausweg in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn. Ich sage absichtlich nicht Freiheit. Ich meine nicht dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten. Als Affe kannte ich es vielleicht und ich habe Menschen kennen gelernt, die sich danach sehnen. Was mich aber anlangt, verlangte ich Freiheit weder damals noch heute. Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten. (LA, S. 238f.)

Solchen Pessimismus hat man auf ganz verschiedene werk-, literatur- und problemgeschichtliche Kontexte bezogen.

Ein Affe des Kulturzionismus?

Der Affe, der in ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ im Mittelpunkt steht, ist zoologisch nicht zu klassifizieren.⁵² Er bezeichnet eine Leerstelle, an deren Unbestimmtheit Kafka selbst schon gelegen zu haben scheint. So schreibt er am 12.5.1917 an Martin Buber, in dessen Zeitschrift ‚Der Jude‘ die Erzählung zuerst erschienen ist: „Gleichnisse bitte ich die Stücke [‚Ein Bericht für eine Akademie‘ sowie ‚Schakale und Araber‘, F.H.] nicht zu nennen, es sind nicht eigentlich Gleichnisse; wenn sie einen Gesamttitel haben sollen, dann am besten vielleicht ‚Zwei Tiergeschichten‘.“⁵³

Dennoch hat die Forschung die „Tiergeschichte“ Rotpeters nicht nur aus verschiedenen Quellen abzuleiten versucht, sondern auch vielfach als „Gleichnis“ genommen.⁵⁴ Prä- und Kontexte hat man nicht nur bei Cervantes, Wilhelm Hauff, E. T. A. Hoffmann oder zuletzt in kabbalistischen Tiergeschichten entdeckt,⁵⁵ sondern auch bei Nietzsche⁵⁶ und in der eurozentrischen Ethnologie.⁵⁷

⁵² Vgl. Gunther Pakendorf, Kafkas Anthropologie. In: Weimarer Beiträge, 41, 1995, S. 410–413.

⁵³ Martin Buber, Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Bd. 1: 1897–1918. Hg. von Grete Schaeder u.a., 1972, S. 494.

⁵⁴ Vgl. die Forschungsberichte bei Beicken, Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung, S. 307; Hans-Gerd Koch, „Ein Bericht für eine Akademie“. In: Interpretationen. Franz Kafka Romane und Erzählungen, hg. von Michael Müller, 1994, S. 173–196, hier S. 178–193.

⁵⁵ Vgl. Cervantes‘ ‚Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza‘; E. T. A. Hoffmanns ‚Nachrichten von einem gebildeten jungen Mann‘; Wilhelm Hauffs ‚Der Affe als Mensch‘. Dazu Ernst Loeb, Bedeutungswandel der Metamorphose bei Franz Kafka und E. T. A. Hoffmann. In: German Quarterly, 35, 1962, S. 47–59; Binder,

Ferner las man aus Rotpeters Geschichte den ‚Prozess der Zivilisation‘ und die Dialektik freiwilliger Selbstbeschneidung heraus.⁵⁸ Jene Narbe „unterhalb der Hüfte“, die Rotpeter „nach einem frevelhaften Schuß“ entstellt (LA, S. 236), wurde psychoanalytisch als Kastrationswunde gedeutet.⁵⁹ Schließlich konnte man in der Sprecherfigur und ihrer Wortartistik auch eine poetologische Allegorie sehen: Die offenkundige Analogie zwischen ihrer Außenseiterposition und jener Isolation, in die sich Kafka mit seinem Schreiben manövrierte, macht den Bericht nicht zuletzt als (auto-)biographisch motivierte Produktionsästhetik lesbar.⁶⁰

Die wohl früheste Allegorese dürfte auch im Falle des ‚Berichts‘ Max Brod ver sucht haben. Seine Frau las den Text auf einer Veranstaltung des ‚jüdischen Klubs junger Frauen und Mädchen‘ am 20. Dezember 1917 öffentlich vor. In Brods Besprechung dieses Abends heißt es: „Ist es nicht die genialste Satire auf die Assi-

Kafka-Kommentar, S. 226; Karl E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken Franz Kafkas*, 1992, S. 116.

⁵⁶ Vgl. Ralf R. Nicolai, *Nietzschean Thought in Kafka's ‚A Report to an Academy‘*. In: *The Literary Review*, 26, 1982/83, S. 551–564.

⁵⁷ Vgl. Pakendorf, *Kafkas Anthropologie*, S. 416–420. Nahe liegt auch, hier eine Parodie der Darwinschen Evolutionstheorie zu vermuten; mit dem von Ernst Haeckel vermittelten Darwinismus hat sich Kafka schon als Schüler befasst; vgl. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883–1912*, 1958, S. 60f.

⁵⁸ Zu diesem Ansatz einschlägig Klaus-Peter Philippi, *Reflexion und Wirklichkeit. Untersuchungen zu Kafkas Roman ‚Das Schloß‘*, 1966, S. 116–151.

⁵⁹ Vgl. Hellmuth Kaiser, *Franz Kafkas Inferno. Eine psychologische Deutung seiner Strafphantasie*. In: *Imago*, 17, 1931, S. 41–103.

⁶⁰ Ein monströses Außenseitertum hat Kafka auch der eigenen Schriftsteller-Existenz attestiert. So heißt es, um nur einen hier besonders passenden Beleg zu bemühen, im Ende 1919 entstandenen ‚Brief an den Vater‘: „Richtiger trafst Du mit Deiner Abneigung mein Schreiben und was, Dir unbekannt, damit zusammenhing. Hier war ich tatsächlich selbständig von Dir weggekommen, wenn es auch ein wenig an den Wurm erinnerte, der, hinten von einem Fuß niedergetreten, sich mit den Vorderbeinen losreißt und zur Seite schleppt. Einigermaßen in Sicherheit war ich, es gab ein Aufatmen; die Abneigung, die Du natürlich gleich gegen mein Schreiben hattest, war mir ausnahmsweise willkommen. Meine Eitelkeit, mein Ehrgeiz litten zwar unter Deiner für uns berühmt gewordenen Begrüßung meiner Bücher: ‚Leg's auf den Nachttisch! [...]‘, aber im Grunde war mir dabei doch wohl, nicht nur aus aufbegehrender Bosheit, nicht nur aus Freude über eine neue Bestätigung meiner Auffassung unseres Verhältnisses, sondern ganz ursprünglich, weil jene Formel mir etwa klang wie: ‚Jetzt bist Du frei!‘ Natürlich war es eine Täuschung, ich war nicht oder allergünstigsten Falles noch nicht frei.“ (FG, S. 46f.) In wörtlicher Parallele zum Bericht für eine Akademie ist das eigene Schreiben hier als „Täuschung“ denunziert, welche weder Freiheit noch gesellschaftliche Anerkennung wirklich gewährleistet. Wird der Affe Rotpeter zunächst durch die Brutalität der Großwildjäger, dann durch die subtilere Gewalt der Sprache von seinem Ursprung abgeschnitten, so opfert der Wurm, dem Kafka sich hier vergleicht, sein Hinterteil, um sich „einigermaßen in Sicherheit zu bringen.“ Die Sprache der Kunst befreit und beschneidet zugleich. Kafkas Ausweg ins Schreiben führt ebenso wie Rotpeters Ausweg auf die Variétébühne ins soziale Niemandsland der Sprachkunst. Indem die Erzählung die Teleologie psychischer Metamorphose kappt, macht sie zugleich diesen fehlenden Raum für die Literatur anschaulich; ähnlich auch Neumann, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘, S. 172.

milation, die je geschrieben worden ist! [...] Der Assimilant, der nicht Freiheit, nicht Unendlichkeit will, nur einen Ausweg, einen jämmerlichen Ausweg!“⁶¹

Rotpeter als Allegorie jenes deutschsprachigen Prager Judentums zu verstehen, dessen Intellektuelle zwischen ostjüdischer Volksreligion und deutschsprachiger Kulturtradition standen, scheint zunächst überzeugend.⁶² Dass es sich aber um eine Satire auf den assimilierten Westjuden handelt, (als dessen „westjüdischste[n]“ Vertreter sich Kafka selbst im November 1920 in einem Brief an Milena Jesenská bezeichnet hat)⁶³ scheint mir nicht zwingend. Der ‚Bericht für eine Akademie‘ lässt sich ebenso als poetische Kritik einer gegenläufigen Vorstellung lesen, jener Vorstellung nämlich, wie sich der assimilierte in einen ‚eigentlichen‘ Juden zurückverwandeln könnte. Solche Metamorphose-Anschauungen begegneten Kafka zu Beginn der zehner Jahre in Gestalt des Kulturzionismus Martin Bubers.

Am 16. Januar 1913 schreibt Kafka an Felice Bauer:

Denke nur, ich bleibe heute abend – ich sah es schon seit einem Monat kommen – nicht zuhause. Es reut mich schon jetzt, und ich will zufrieden sein, wenn es mich ¼ Stunde lang während des heutigen Abends nicht reut. Buber hält nämlich einen Vortrag über den jüdischen Mythos; nun Buber würde mich noch lange nicht aus meinem Zimmer treiben, ich habe ihn schon gehört, er macht auf mich einen öden Eindruck, allem, was er sagt, fehlt etwas.⁶⁴

Martin Buber hatte zu jener Zeit im ‚Bar Kochba‘-Verein, einem Zusammenschluss jüdischer Studenten an der deutschen Universität in Prag, ein Forum erhalten, auf dem seine kulturzionistischen Ideen begeisterte Resonanz fanden.⁶⁵ Zu einem seiner glühendsten Anhänger zählte Max Brod, der Kafka für die zionistische Bewegung einzunehmen suchte und zu Veranstaltungen des ‚Bar Kochba‘ mitnahm. Bubers Rede über den ‚Mythos der Juden‘, zu der sich Kafka dem eben zitierten Brief zufolge nicht recht aufrufen konnte, waren drei andere Ansprachen vorausgegangen, die Kafka wohl ebenfalls gehört oder wenigstens durch seinen intensiven Kontakt mit Brod und Oskar Baum vermittelt bekommen

⁶¹ ‚Selbstwehr‘ vom 4.1.1918; hier zit. nach Franz Kafka, Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924, hg. Jürgen Born u.a., 1979, S. 128.

⁶² Noch Ritchie Robertson, Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur, (englisch 1985) 1988, S. 219–224, und Silvia Cresti, Aporien der jüdischen Identität. Literatur und Judentum in der Zeitschrift ‚Der Jude‘ von Martin Buber. In: Jüdisches Leben in der Weimarer Republik – Jews in the Weimar Republic, hg. von Wolfgang Benz u.a., 1998, S. 253–267, hier S. 266f., schließen sich dieser Deutung an. Vgl. ferner Ryan, Simon Collis, Franz Kafka's "Die Verwandlung": Transformation, Metaphor, and the Perils of Assimilation. In: Seminar 43, 2007, S. 1–18.– Einen jüdischen Bezug könnte man auch in jener rätselhaften Unterleibsverletzung erkennen, die ebenso als Beschneidung gut gedeutet werden könnte wie als Kastration.

⁶³ Vgl. Franz Kafka, Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hg. von Jürgen Born und Michael Müller, 1986, S. 294.

⁶⁴ Kafka, Briefe an Felice, S. 252.

⁶⁵ Vgl. hierzu das Kapitel „Prag und der Kulturzionismus Martin Bubers“ bei Giuliano Baioni, Kafka. Literatur und Judentum, 1994, S. 1–33.

hatte.⁶⁶ Am 20. Januar 1909 sprach Buber über den ‚Sinn des Judentums‘, am 3. April 1910 über ‚Das Judentum und die Menschheit‘ und im Dezember desselben Jahres schließlich über ‚Die Erneuerung des Judentums‘.⁶⁷

Diese ‚Drei Reden über das Judentum‘ befremden aus der Perspektive des frühen 21. Jahrhunderts nicht nur durch ihre expressionistische Diktion, sondern vor allem auch konzeptionell, begreifen sie das Judentum doch nicht als geographisch weit verstreute Kultur einer Schriftreligion, sondern – wie es in der durchaus ‚völkisch‘ ausgerichteten ersten ‚Rede über das Judentum‘ heißt – als eine „Gemeinschaft des Blutes“⁶⁸. Innerhalb aller anderen Völker komme dem Judentum eine Sonderrolle zu, meint Buber in ‚Das Judentum und die Menschheit‘, weil es durch die Diaspora zwar der Heimat beraubt, dafür jedoch mit einer außergewöhnlichen, schöpferischen Kraft zur Synthese begabt worden sei.⁶⁹ Die terminologische wie argumentative Unbekümmertheit und das pathetische Ungestüm in Bubers geschichtstheologischen Spekulationen haben schon Zeitgenossen irritiert.⁷⁰ Im ‚Bar Kochba werden sie jedoch begeistert aufgenommen; das gilt insbesondere auch für die Rede über ‚Die Erneuerung des Judentums‘, die im Zusammenhang psychischer Metamorphose-Anschauungen von besonderem Interesse ist.⁷¹

⁶⁶ Vgl. Hartmut Binder, *Leben und Persönlichkeit Franz Kafkas*. In: *Kafka-Handbuch*. Bd. 1: *Der Mensch und seine Zeit*, hg. von H. Binder, 1979, S. 103–584, hier S. 372–376.

⁶⁷ Buber publizierte diese Ansprachen im folgenden Jahr: *Drei Reden über das Judentum*, 1911; den Titel der ersten Rede änderte er in ‚Das Judentum und die Juden‘. Im folgenden zit. nach der zweiten Auflage dieses Bandes von 1916.

⁶⁸ Buber, *Drei Reden*, S. 19. Demnach würde das ‚Blut‘ als kollektive, substantielle Konstante eines ‚inneren‘ Judentums diesem Volk Geschichte und Zukunft verbürgen. So könne sich selbst noch der vom ‚äußeren‘ Judentum (von Religion und Nation) abgeschnitten Westjude seiner ethnischen Herkunft dadurch vergewissern, „dass die Abstammung nicht bloß Zusammenhang mit dem Vergangenen bedeutet: dass sie etwas in uns gelegt hat, was uns zu keiner Stunde unseres Lebens verlässt, was jeden Ton und jede Farbe in unserem Leben in dem was wir tun und in dem was uns geschieht, bestimmt: das Blut als die tiefste Machtschicht der Seele.“ (ebd., S. 22) – Zu Bubers Voraussetzungen und Kontexten vgl. auch Ritchie Robertson, *Die Erneuerung des Judentums aus dem Geist der Assimilation. 1900 bis 1922*. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*, hg. von Wolfgang Braungart u.a., 1998, S. 171–193, hier S. 175–178.

⁶⁹ Vgl. die zentrale Stelle in ‚Das Judentum und die Menschheit‘: „Das Judentum kann nicht, wie andere Völker, der Menschheit neue Gegenstände, neue Inhalte geben, dazu ist das Verhältnis des Juden zum gegenständlichen Dasein, zu den Dingen nicht stark genug; es kann ihr vielmehr nur immer neue Einheit für ihre Inhalte geben, immer neue Möglichkeiten der Synthese. Es war religiöse Synthese in den Zeiten der Propheten und des Urchristentums, es war gedankliche Synthese in der Zeit Spinozas, es war gesellschaftliche Synthese in der Zeit des Sozialismus. Zu welcher Synthese bereitet sich heute der Geist des Judentums? Vielleicht zu einer, die eine Synthese all jener Synthesen sein wird.“ (Buber, *Drei Reden*, S. 54)

⁷⁰ Vgl. z.B. Walter Benjamin, *Briefe*. Bd. 1. Hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, 1966, S. 111, einen Brief Benjamins an Ernst Schoen, in dem Bubers ‚Daniel‘ „ein unangenehmes, weil undurchdachtes Buch“ genannt wird.

⁷¹ Vgl. Baioni, *Kafka. Literatur und Judentum*, S. 26.

Dort grenzt Buber seine Vorstellung von „Erneuerung“ scharf gegen das Konzept einer „aus dem Zusammenwirken vieler kleiner Ursachen hervorgehenden Veränderung“⁷² ab, wie sie in der zeitgenössischen Evolutionstheorie allenthalben begegne, aber „in dem Bereiche des Geistes und des Willens höchst verderblich gewirkt“⁷³ habe:

Ich bin mir also bewußt, dass ich, wenn ich von Erneuerung spreche, den Boden dieser Zeit verlasse und den einer neuen, kommenden Zeit betrete. Denn ich meine mit Erneuerung durchaus nichts Allmähliches und aus kleinen Veränderungen Summiertes, sondern etwas Plötzliches und Ungeheures, durchaus nicht Fortsetzung und Verbesserung, sondern Umkehr und Umwandlung. Ja, gerade so, wie ich für das Leben des einzelnen Menschen daran glaube, dass es darin einen Moment des elementaren Umschwungs geben kann, eine Krisis und Erschütterung und ein Neuwerden von der Wurzel bis in alle Verzweigungen des Daseins, gerade so glaube ich für das Leben des Judentums daran.⁷⁴

Buber greift damit auf jene diskontinuierliche psychische Metamorphose-Anschauung zurück, die sich seit den antiken Mysterien und der paulinischen Theologie durch ihre eschatologische Dimension auszeichnet.⁷⁵ Diese Verwandlung ist ein „geistiger Prozeß“, welcher, indem er im einzelnen Juden stattfindet, zugleich dem Judentum insgesamt zugute kommen soll. Der Mensch, dem eine solche „Umwandlung“ widerfahre, sei, wie es weiter heißt, „derselbe geistbegabte Körper, der er war, und keine Kraft ist in ihn getreten, die nicht schon in ihm gewesen ist; aber seine Kräfte sind in der großen Erschütterung zur Einheit zusammengeschoßen [...]“⁷⁶

Jenes Wesen, das es zu verwandeln gelte, sieht Buber auch hier nicht als politische oder religiöse, sondern als ethnische Größe an. Als historisches Subjekt erscheint ein „Volkscharakter“, der in jedem einzelnen Juden wirksam und dessen Entwicklung insgesamt ein geistiger Prozess sei,⁷⁷ motiviert vom „Streben nach einer immer vollkommeneren Verwirklichung dreier untereinander zusammenhängender Ideen: der Idee der Einheit, der Idee der Tat und der Idee der Zukunft“⁷⁸. In ‚Die Erneuerung des Judentums‘ gehen expressionistische Wand-

⁷² Buber, Drei Reden, S. 59.

⁷³ Buber, Drei Reden, S. 59.

⁷⁴ Buber, Drei Reden, S. 61.

⁷⁵ Bubers Nähe zu religiösen Metamorphose-Vorstellungen (vgl. Harzer, Erzählte Verwandlung, S. 52-57) erhellt auch daraus, dass er in einer Sammelpublikation aus den 60er Jahren eine Rubrik unter dem Titel ‚Wiedergeburt‘ eingerichtet hat, deren Beiträge seinen expressionistischen Kulturzionismus mit der Palästina-Frage eng führen. Vgl. Martin Buber, Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden. Mit einer Einleitung von Robert Welsch, 1963, S. 249-390, besonders S. 358-376 („Wie kann Gemeinschaft werden?“).

⁷⁶ Buber, Drei Reden, S. 62.

⁷⁷ Vgl. Buber, Drei Reden, S. 63-75.

⁷⁸ Buber, Drei Reden, S. 71. - Die ‚Idee der Einheit‘ habe zur Ausbildung des Monotheismus geführt, der aber zeitweilig zu einem ‚Schema‘ zu erstarren drohte und von Bewegungen wie dem (Buber besonders am Herzen gelegenen) Chassidismus reanimiert werden sollte (vgl. Buber, Drei Reden, S. 75-78); die ‚Idee der Tat‘ habe sich in der Entwicklung einer religiösen Bewegung gezeigt, die Urchristentum genannt

lungseuphorie und kulturzionistischer Messianismus eine eigentümliche Verbindung ein.⁷⁹ Entsprechend bestimmt Buber am Ende den „Inhalt der Erneuerung des Judentums“ als „eine schöpferische Synthese der drei Ideen des Judentums nach dem Weltgefühl des kommenden Menschen.“⁸⁰

Kafka war mit solchen Ideen schon aufgrund seines kulturzionistisch orientierten Freundeskreises vertraut, ohne dass sie ihn zu überzeugen schienen. Eine ausdrückliche Kritik an Bubers Anschauung einer ‚jüdischen Metamorphose‘ hat er freilich nicht hinterlassen.

Der ‚Bericht für eine Akademie‘, in Bubers Zeitschrift ‚Der Jude‘ zuerst veröffentlicht, lässt sich indessen als narrative Polemik gegen jenes Konzept einer psychisch-diskontinuierlichen Selbstverwandlung verstehen, wie sie Buber in seinen frühen kulturzionistischen Schriften konzipiert hat. Rotpeters aporetische Verwandlung beginnt mit jener Entschlossenheit, die Buber auch für die „Umwandlung“ des zeitgenössischen Juden gefordert hat. Beide Autometamorphosen sind jeweils ausdrücklich als geistige Prozesse „geistbegabter Körper“ (Buber) entworfen, welche die Physis ihrer Subjekte nicht tangieren. Stimmen diese Analogien, so wäre der ‚Bericht für eine Akademie‘ eine poetische Kritik des Buber’schen Verwandlungspathos. Der ‚neue‘ Jude als Tier-Mensch: das ist dann auch eine satirische Replik auf Bubers Semitismus, wie er sich in den ‚Reden über das Judentum‘ zeigt. Der ‚Bericht für eine Akademie‘ nimmt Bubers lebensphilosophisch gefärbten Vitalismus sarkastisch beim Wort, denn die ‚artgemäßen‘ Eigenschaften, welche den „Volkscharakter“ des Judentums ausmachen sollen, verwehren dem Affen Rotpeter ja gerade seine endgültige Metamorphose.

In seinen ‚Reden über das Judentum‘ behauptet Buber auch, der Jude zeichne sich durch ein schöpferisches Potential aus, das ihm seine Selbstverwandlung allererst ermögliche. Das Vermögen, die eigene Zukunft zu antizipieren, um sich dann in sie hineinzuverwandeln, stellt auch der Affe Rotpeter unter Beweis, ist seine Metamorphose doch der künstlerische Akt einer Mimesis, welche ihr Ziel in die Zukunft projizieren und über ihre Vorgaben hinausgehen kann.⁸¹ Das Resultat seiner Selbstverwandlung stigmatisiert ihn indessen mehr, als dass es ihn ‚erneuern‘ würde; es stellt ihn als monströse Attraktion auf der Variétébühne bloß. Die von Buber emphatisch betonte schöpferische Kraft hat in der Logik des „Ausweges“ ihr diskontinuierliches Potential eingebüßt.

werde, aber eigentlich ein ‚Ur-Judentum‘ gewesen sei; sie drohe zum hohlen ‚Zeremonialgesetz‘ zu erstarren (vgl. Buber, *Drei Reden*, S. 78–89); die ‚Idee der Zukunft‘ schließlich „ist im Volkscharakter darin begründet, dass der Zeitsinn des Juden weit stärker entwickelt ist als sein Raumsinn [...]. Sein Volks- und sein Gottesbewußtsein ziehen ihre wesentliche Nahrung aus dem historischen Gedächtnis und der historischen Hoffnung, wobei die Hoffnung das eigentlich positive und aufbauende Element ist.“ (Buber, *Drei Reden*, S. 89f.)

⁷⁹ Zum expressionistischen Mensch-Werde-Wesentlich-Pathos vgl. allgemein Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, 1975, S. 186f. – Baioni, *Kafka. Literatur und Judentum*, S. 29, attestiert Buber „eine eigenständige und eigentümliche Form des jüdischen Expressionismus“.

⁸⁰ Buber, *Drei Reden*, S. 100.

⁸¹ Vgl. dazu Neumann, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘, S. 170–172 und S. 180.

In Bubers Denken wird eine radikale Diskontinuität zwischen überkommenem und ‚erneuertem‘ Judentum postuliert, während Rotpeters autobiographischer ‚Bericht‘ nur konstatiert: „[...] – nun, so hörte ich auf, Affe zu sein.“ (LA, S. 238). Die Situation des Affen als Affen-Mensch ist eine Zwickmühle, in die ihn sein „Ausweg“ geführt hat, welcher ein größeres in ein kleineres Übel verwandelt, ohne, wie es ja ausdrücklich heißt, die Freiheit zurückzubringen. Wo bei Buber eine eschatologisch gerichtete Teleologie den Ton angibt, herrscht im ‚Bericht für eine Akademie‘ das Weder-Vor-Noch-Zurück-Können des isolierten Tier-Menschen vor. Ein krasserer Widerspruch als der zwischen Bubers „Umwandlung“ und Rotpeters „Ausweg“ ist kaum denkbar. Im ‚Bericht für eine Akademie‘ wird die psychische Selbstverwandlung sowohl von ihrem Ursprung als auch von ihrem Ziel abgeschnitten.⁸² Die Erzählung erzeugt eine negative Utopie, insofern sie ihren Protagonisten in ein Niemandsland versetzt. Ähnlich ergeht es, schon jenseits eigentlichen Erzählens, dann auch Kierkegaards Abraham-Figur in ihrer Interpretation durch Kafka, der sich in den entsprechenden Aphorismen aus dem Februar 1918 ein letztes Mal mit einer ‚existentialistischen‘ Variante religiöser Verwandlung auseinandergesetzt hat.⁸³

In Kafkas ‚Verwandlung‘ wird das Erzählen physischer Verwandlungen in einer Mensch-Tier-Metamorphose auf die Spitze getrieben, in seinem ‚Bericht für eine Akademie‘ dasjenige psychischer Verwandlungen in einer Tier-Mensch-Metamorphose. Die Modernität und Aktualität von Kafkas erzählten Verwandlungen liegt in ihrer literarischen Darstellung und Kritik identitätslogischer und rhetorischer Aporien äußerer und innerer Tierverwandlungen. Eine literarische Kritik physischer wie psychischer Metamorphose-Anschauungen findet sich nach der Rotpeter-Geschichte nicht mehr bei Kafka. Die Metamorphose hat in diesem Werk ausgespielt.

⁸² Zur Kritik heilsgeschichtlicher Modelle vgl. auch Neumann, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘, S. 173f.

⁸³ Vgl. Harzer, Erzählte Verwandlung, S. 157–169.