

Wolfgang Kayser: Das Grotesk in Malerei und Dichtung.

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960.

2. Die Erzähler des Grauens

Den italienischen Dramatikern des Grotesken ließe sich in Deutschland zwischen den Jahren 1910 und 1925 eine Gruppe von Schriftstellern als »Erzähler des Grotesken« entgegenstellen. Die Bezeichnung taucht in der Zeit und bei ihnen selbst auf. **K. H. Strobl** begann das Vorwort zu der Sammlung »Das unheimliche Buch¹« (1913) mit der Feststellung, **Humor und Grauen seien Zwillingskinder der Mutter Phantasie**. Beide begnügten sich nicht mit den »Tatsachen«, beide mißtrauten einer rationalistischen Weltdeutung, beide schalteten »souverän mit dem Leben«, umformend, unterstreichend, stilisierend. »Beide erfordern die empfindsamste Seele, den schärfsten Verstand und die festeste Hand.« Strobl wehrt sich gegen die Vorstellung, der Dichter des Grauens schaffe gejagt von tödlicher Angst oder verfolgt von Halluzinationen. »Gerade deshalb, weil den Dichter des Grauens das erste Erlebnis mit solchen Schauern des Entsetzens überfällt, weil er plötzlich fürchterliche Geheimnisse auf Strecken hin erhellt zu sehen glaubt, um sich in noch tieferes Dunkel zu verlieren, weil er es mit dem Abgrund und den Schatten zu tun hat, gerade deshalb muß er um so stärker in sich selbst sein, muß eine so ungeheure Kraft des Ordners und Formens in sich haben, wie kein anderer Dichter«. Baudelaire wird zitiert: »Die Reize des Grauens berauschen nur die Starken.. .«; auf alte Meister wie »Hieronymus Bosch, Bruegel« wird gewiesen. Und nun erreicht Strobl mit der Vereinigung der beiden Phantasiekräfte das Ziel, das er von Beginn an erstrebte: »Wer wird verkennen, daß gerade bei diesen Meistern die Lust, sich ins Grauen zu stürzen und sich mit dem Teufel herumzubalgen, einem Höchstmaß an Ge-

101

sundheit, an Mut und Übermut entspringt? Und daß sich bei ihnen dem Grauen sein Bruder gesellt – der Humor? Der Humor, der sich manchmal gesondert auswirkt, manchmal aber mit dem Grauen vereinigt und dann etwas ganz Absonderliches und Köstliches hervorbringt – die Groteske?«

Strobl fährt fort: »Nur literarische Hebammen, Waschweiber... werden behaupten, Humor und Grauen vertragen sich nicht. Gerade die Klassiker des Grauens sind Beispiele für das Gegenteil. E. Th. A. Hoffmann ... E.A.Poe ...«

An diesen programmatischen Sätzen ist mancherlei interessant: die Betonung, daß zur künstlerischen Gestaltung des Grauens kalte Bewußtheit und eine feste Hand nötig seien (Poes »Philosophy of Composition« klingt durch), daß der Humor einen wesentlichen Bestandteil des Grotesken bilde, daß Humor und Grauen einem Höchstmaß von Gesundheit entsprängen oder, wie Strobl mit Nietzsche-Anklängen noch formuliert: dem "männlichen souveränen Willen zur Macht über das Leben. Und auffällig stark ist schließlich das Eingeständnis, erneuern zu wollen, was in früheren Zeiten von Malern wie Bosch und Bruegel und Dichtern wie Hoffmann und Poe geschaffen worden sei. Die Gruppenbildung wurde durch einen Verlag gefördert, der sich der Aufgabe widmete, die älteren Meister des Grauens und der Groteske herauszugeben und ihre zeitgenössischen Jünger bekanntzumachen: der **Verlag Georg Müller**. Er fand in **H. H. Ewers** den Organisator. Der hatte 1905 mit einer Studie über E. A. Poe begonnen und war dann mit den Sammlungen »Das Grauem, »Die

¹ Schloemp, Felix: Das unheimliche Buch. Mit einem Vorwort von Karl Hans Strobl und fünfzehn Bildern von Alfred Kubin. Es enthält Kurzgeschichten von Poe, Döblin, Heinrich Mann, Hoffmann, Strobl, Buson, Meyrink u. a. m.

Besessenen« bekannt geworden. Es folgten, von G. Müller verlegt, eine Reihe von Romanen. (*Der Zauberlehrling, Alraune, Der Vampir*) und immer neue Erzählungen (u. a. *Der gekreuzigte Tannhäuser und andere Grottesken*. 1917). Daneben gab er nun die Klassiker Hoffmann und Poe heraus und übersetzte die Franzosen: die Werke Villiers de l'Isle-Adam, deren erstem Band er den Titel *Grausame Geschichten* gab; die »Geschichten in der Nacht« von Frederic Boutet² mit dem Untertitel »Seltsamkeiten und Grotteske«. In der *Galerie der Phantasten* von G. Müller erschienen nun die Zeitgenossen, u. a. **Panizza, Strobl, O. H. Schmitz und A. Kubins Roman »Die andere Seite«**. Als Graphiker illustrierte Kubin eine Reihe von Verlagswerken, so das erwähnte »Unheimliche Buch«, dessen Erfolg (sechs Auflagen in einem Jahr) den seines Vorgängers, des von G. MEYRINK eingeleiteten »Gespensterbuches«, noch übertraf.

Aber sooft das Wort »grottesk« in Vorreden, Titeln und den Texten selber verwendet wird, es würde seinen Bedeutungsgehalt verlieren, wenn es zur Bezeichnung für diese ganze Literatur dienen sollte. Es bedarf bei ihrer Verschiedenartigkeit umfangreicherer und damit vagerer Ausdrücke. Die Bezeichnung »Schauerliteratur« scheint um so eher gerechtfertigt, als sie die den Schriftstellern bewußte Parallele mit jenem

102

europäischen Schrifttum des ausgehenden 18. Jahrhunderts betont, das den Nährboden für die »echten« Grottesken eines Jean Paul, Bonaventura, Hoffmann und Poe gebildet hatte. Die Übereinstimmung bestätigt sich im Blick auf Motive, Stoffe und Technik. So findet sich z. B. das ganze Motivknäuel, aus dem sich die Struktur des Schicksalsdramas fügt, in Meyrinks Erzählung vom Meister Leonhard« (aus seiner Sammlung »Fledermäuse«) beisammen: Fluch über einem Geschlecht, Blutschande, Heimkehr, Omina, Fatum. Auch die Schauerliteratur will den Leser ein Gruseln lehren, das er von sich aus sucht, will ihm Abgründe zeigen, an deren Rand er sich bereitwillig stellt. Es sind die gleichen wie damals: die Problematik des Künstlers, die Nachtseiten der Seele, die unheimliche Magie zwischen Liebe und Tod, das Satanische des Verbrechens. Aber es werden auch Unterschiede deutlich. Im englischen Schauerroman wie im deutschen Schicksalsdrama wird das Abgründige eingeordnet und erweist sich eine Ordnung nur um so machtvoller, die solche Unheimlichkeit zu halten vermag. Der englische Schauerroman bestätigt die moralische Weltordnung; nach Gut und Böse sind die Gestalten geordnet, und solchen Kategorien fügt sich auch das Übernatürliche ein.

Der Fluch im deutschen Schicksalsdrama mag noch so zerstörerisch wirken – er wird überwölbt von Gnade und Erlösung, und Zacharias Werner und Müllner durften mit Recht von einem christlichen Gehalt ihrer Dramen sprechen.

Die Schauerliteratur im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts will das Nächtliche nicht mehr

² Frédéric Boutet (1874-1941). Apostel des Untergangs: Eine Dokumentation (Taschenbuch) von Frédéric Boutet (Autor), Robert N Bloch (Herausgeber)

Boutet, Verfasser von ca. 50 Büchern und an die tausend Erzählungen, war schon zu Lebzeiten dank der Förderung durch Hanns Heinz Ewers in Deutschland populärer als in seiner Heimat. Die meisten seiner unheimlich-phantastischen Erzählungen haben einen Einschlag ins Morbide, Grotteske, Wahnhafte, Sardonische... Die vier kurzen Geschichten sind keine literarischen Gemmen, aber sie sind lebendig erzählt und unterhaltsam zu lesen. Drei davon bringen Boutets Faible für Verbrechen und Geisteskrankheit zum Ausdruck. Am amüsantesten und letztlich boshaftesten ist die abschließende Geschichte über ein ehebrecherisches Pärchen, dessen Gebaren vor einem großen Aquarium von einem Fischvater für seine Familie abfällig kommentiert wird. Als der gehörnte Gatte mit einer geladenen Pistole auftaucht, kommt es zu einem überraschenden und ziemlich unfairen Showdown (položení karet na stůl v pokeru, rozhodující boj).

einordnen. Soweit sie nicht einfach die Funktion erfüllt, Gruseln zu erregen, strebt sie nach Erschütterung der geltenden Kategorien im bürgerlichen Weltbild. Sie ist stärker als die Schauerliteratur um 1800 und eindeutig oppositionell auf die soziologische Situation ihrer Zeit bezogen. Der Titel von Meyrinks frühen Sammlung; »Des deutschen Spießers Wunderhorn« ist symptomatisch. Sie scheint mit ihrer unüberwölbten Abgründigkeit dem Grotesken näherzukommen. Es fehlt bei H. H. Ewers nicht an dem Pathos einer Metaphysik, die den sensationellen Einzelfall in die Weite eines Weltbildes zu rücken sucht. Der Mensch: ein »Blinder« in einer »Schreckensnacht«; das Leben: der »Traum eines absurden Wesens«. Eine echte Gestaltung des Grotesken findet sich nur bei zwei damaligen Erzählern des Grauens. Der eine ist **Gustav Meyrink**. Einige Erzählungen und sein Roman »Der Golem« erweisen sich als re-readable. Meyrink kreist, wie es zunächst scheint, gleich dem teatro del grottesco³ um das Problem des Ich und seine Aufspaltung. **»Wer ist jetzt ,Ich'?« heißt es im Anfang des »Golem«, als der Ich-Erzähler seinen Körper in Schlaf sinken und seine Sinne entschweben fühlt; schon im Halbschlaf hat er fremde Stimmen vernommen. Aber mit einer spielerischen Handbewegung wird am Schluß des Romans dem in ein fremdes Ich verwandelten Vordergrund-Erzähler das Problematische genommen: ein verwech-**

103

selter Hut war der Anlaß für die Verwechslung der Personen; **ein kurzer Traum wiederholte Jahrzehnte eines fremden Lebens**. Doch indem es die andere Gestalt gibt, den Gemmenschnitzer Athanasius Pernath, gibt es ihr Leben und ihre Rätselhaftigkeit. Meyrink vermeidet es, das vom Traum wiederholte und vom Erlebenden selber erzählte Leben traumhaft darzustellen. Exakteste Schilderung läßt vor uns das enge, dunkle, schlupfwinkelreiche Judenviertel des alten Prag erstehen mit seinen sonderbaren Existenzen, eine Welt, in der Gier und Güte, Haß und Liebe, Verbrechen und Unschuld dicht beieinander hausen. **Nicht nur das Ich, auch die Welt ist dunkel und rätselhaft geworden. Zu ihr selber (und nicht zum Traumcharakter der Darstellung) gehören die Falltüren und unterirdischen Gänge, gehören aber auch die »Ritze« in eine Hintergründigkeit.** Mensch und Umwelt sind von gleicher Art.

»Ritze« öffnen sich dem Erzähler in seine eigene, ihm verschlossene Vergangenheit (er ist jahrelang wahnsinnig gewesen. Aber er erlebt auch als Gegenwärtiger Augenblicke der Verfremdung. Etwas Fremdes tritt in ihn, er wird zum Golem, zum künstlichen Menschen, »den einst hier im Ghetto ein kabbalakundiger Rabbiner aus dem Elemente formte und ihn zu einem gedankenlosen automatischen Dasein berief, indem er ihm ein magisches Zahlenwort hinter die Zähne schob«. **Ist es die eigene Seele, die im Doppelgänger des Golem entgegentritt?** Die alten Motive des Doppelgängers, des Automaten, der Wachspuppe erscheinen in neuen Gewändern und neuen Zusammenhängen. Auch andere Gestalten erleben die Verfremdung im Ich: »Bei mir war es so, daß ich scheinbar ohne äußere Ursache in meinem 21. Jahr eines Morgens wie verändert erwachte. Was mir bis dahin lieb gewesen, erschien mir mit einem Mal gleichgültig: das Leben kam mir dumm vor wie eine Indianergeschichte und verlor an Wirklichkeit; die Träume wurden zur Gewißheit – zu apodiktischer, beweiskräftiger Gewißheit, verstehen Sie wohl: zu beweiskräftiger, realer Gewißheit, und das Leben des Tages wurde zum Traum.«⁴

So öffnen sich durch die Exaktheit des Vordergrundes immer wieder Spalten in ein dahinterliegendes Dunkel. **»Als ob es etwas Herrlicheres geben könnte, als den Boden unter den Füßen zu verlieren! Die Welt ist dazu da, um von uns kaputt gemacht zu**

³ 1916-1925, v. a. Luigi Pirandello.

⁴ Vgl. das Kapitel *Mond* aus Meyrinks *Golem*.

werden«, äußert eine der Hauptgestalten⁵, »dann, dann erst fängt das Leben an.« Meyrink zeigt dieses »Leben« nicht; das Wort erscheint viel zu sinnhaltig für das, was durch die »Ritzen« ahnbar wird und sich eindringt. Aus Meyrinks Biographie wissen wir von seinem Studium christlicher, jüdischer und orientalischer Geheimlehren; seit 1927 bekannte er sich zum Mahajana-Buddhismus. Im »Golem« aber und in den Erzählungen wird das "Dunkel" hinter der vordergründigen Welt nicht gedeutet und nicht.....aufgehellt.

Das Groteske entfaltet sich in seinem vollen Wesen.

Es stellt sich angesichts des »Golem« noch einmal die Frage nach dem

104

Verhältnis zwischen dem Grotesken und der Romanform. Denn der , »Golem« reiht nicht wie die »Nachtwachen« des Bonaventura Episoden in umkehrbarer Folge aneinander, sondern kommt an ein Ende. Aber dieses Ende, die Vereinigung des Athanasius mit Mirjam, bleibt wie alles, was, in dem Roman als unumkehrbarer Verlauf erscheint, nur technisches Gerüst, das die Darstellung dieser Welt ermöglicht. **Das Gerüst ist locker gefügt. Für die eigentliche Struktur des Romans ist die Ganzheit des Judenviertels als des umfassenden Raumes entscheidend.** Zu ihm gehören verschiedene selbstwertige Handlungsstränge und gehören zahlreiche eingelegte Geschichten, die die Gegenwärtigkeit und damit die Festigkeit einer Zeitstufe durchbrechen. Im gleichen Sinne wirken auch das Heraufholen der eigenen Vergangenheit und der häufige Wechsel der Erzählzeit. **Das Wesen der Welt, wie sie hier gestaltet ist, ermöglicht es dem Grotesken, in konkreten Szenen in die Erscheinung zu treten.**

Von allen Dichtern des Grauens aus dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist einzig Kafka im fünften Jahrzehnt zu Nachruhm gelangt. Dreißig Jahre haben genügt, um die Zeitgenossen von damals so vergessen zu lassen, daß Kafka heute weithin als der große Einsame, als der in seiner Zeit Einzigartige gilt; selbst die Vorstellung vom unbeachteten Seher ist auf ihn angewandt worden. Die Älteren haben dabei vergessen, daß Kafka mit mehreren seiner charakteristischen Erzählungen um 1920 gedruckt und als Autor des Ernst Rowohlt und Kurt Wolff-Verlages durchaus bekannt geworden war: man nahm seine gewiß eigenartige Stimme damals noch im Chor der Gleichzeitigen wahr.

Unsere Zusammenhänge stellen lediglich die Frage nach dem Grotesken. Wenn bei Meyrink und im teatro del grottesco die Verfremdung in der Gespaltenheit des Ich und in seinem Beherrschtwerden von namenlosen Kräften ihren Ursprung nahm, so fehlt das bei Kafka fast völlig. Man begegnet wohl in den Tagebüchern einigen Niederschriften, in denen sich das Gefühl einer Gespaltenheit auszudrücken scheint. So heißt es im Tagebuch vom 16. Januar 1922:

Zusammenbruch, Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit, das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens, zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang.

Gewiß deutet sich in dem »teuflisch«, »dämonisch«, »unmenschlich« ein Sich-selber-fremdsein an; aber der Akzent liegt auf der Unstimmigkeit zwischen dem Inneren und dem Äußeren; das Innere wird im Bild einer doch als Einheit gefühlten und funktionierenden Uhr erfaßt. Die Gestaltung der Menschen im Werk bestätigt das Fehlen der aus der Zeit so bekannten Aufspaltung. Selbst da, wo Menschliches und Tierisches sich mischen – im Übergang des Leiblichen

105

⁵ Mirjam im Gespräch mit Pernath.

aus einem Bereich in den anderen oder in der Überlagerung der Perspektiven –, fehlt es an jeder Auftrennung im Seelischen. **Die Fremdheit stammt bei Kafka nicht aus dem Ich, sondern aus dem Wesen der Welt und der fehlenden Abstimmung zwischen beiden.** Der vage Ausdruck »Welt« verlangt nähere Bestimmung. Sie erscheint bei Kafka zunächst als dauerndes Geschehen, das auf den Menschen zukommt. Der Mangel an Übereinstimmung könnte an sich zu einer möglichst reinen Sonderung führen, zum Versuch einer idyllischen oder anachoretischen⁶ Lebensform. Aber dazu läßt das Draußen keinen Raum; es drängt unaufhörlich und unabweisbar heran. Kafkas Welt ist noch bestimmter, ist fast immer die der geschlossenen Räumlichkeit, die mit technischen Mitteln erbaute Räumlichkeit, eine Welt ohne Landschaft, ohne Meer, Berg, Fels und Grashalm. Sie beginnt beim Tier, d. h. da, wo es selbständige Bewegung gibt, die nun auf den Menschen andringt.

Die andringende Welt ist undurchschaubar und fremdartig. Nicht nur für besondere Menschen, die durch ihr Wesen – als Künstler etwa – oder durch eine Schuld – wie Kellers Kammacher – geheime und auf der Lauer liegende Mächte provozieren. Kafkas Menschen treten nicht als besondere Menschen auf; oft bleiben die Gestalten ohne individuellen Namen. Und *Mächte* wäre ein viel zu sinnhaltiges und zu gewalttätiges Wort für das, was in der Bewegung wirksam wird. Es gibt auch keine geschlossenen Sinnfolgen, die eindeutig und geradlinig auf physische Vernichtung drängen und die ein Erzähler so erzählen könnte. Der Untergang mag wohl am Ende stehen, aber das Geschehen läuft nicht auf dieses Ende als sein von außen gesetztes Ziel zu. Dargestellt wird das allmähliche Herausgedrängtwerden des Menschen, das keine Pausen und keine Höhepunkte kennt und in seinem einzelnen Vollzug dem Erzähler undeutbar bleibt. **Er ist einbeschlossen in die Unfaßbarkeit alles Äußeren, in diese fremdartige Traumwelt, und wir als Leser sind es mit ihm.** Nicht lediglich in der »Überrealität« der KAFKAschen Welt liegt ihr Traumcharakter, sondern in diesem Strukturgesetz: dem steten Andringen genau gesehener Einzelheiten, das mit keinen Mitteln der Ratio zu deuten ist, über das man nicht verfügen und auf das man sich nicht einstellen kann. Aller Aufwand an Überlegung wird immer wieder zuschanden.

Die Tagebücher bekunden Kafkas Aufmerksamkeit auf seine Träume. In manchen Fällen erweisen sich Traumerlebnisse als Keimzellen für Erzählungen. Vor allem aber verraten sie **die stilistische Übereinstimmung der Traumniederschriften mit der Erzählweise in den Werken.** Die Haltung des Erzählers bildet sich an der Niederschrift der eigenen Träume aus. Kafka wollte die Übereinstimmung. Aber oft zitierte Worte bekommen ihren rechten Gehalt erst, wenn man sich jener besonderen Art der KAFKAschen Traumwirklichkeit bewußt ist: »Wirkliche Realität ist immer unrealistische«; »Der Traum enthüllt die Wirklichkeit, 106

hinter der die Vorstellung zurückbleibt. Das ist das Schreckliche des Lebens – das Erschütternde der Kunst.²³«

Die besondere Art der Wirklichkeit wird im »Landarzt«, einer von Kafka als geglückt empfundenen Erzählung, schon im Druckbild deutlich: es gibt keine Absätze. Das Geschehen verläuft ohne Fuge. Für den Leser gibt es wohl einzelne Augenblicke, an denen seine Weltorientierung scheitert: wenn aus dem Schweinestall geheimnisvolle Pferde steigen, wenn das Gefährt in einem Augenblick viele Meilen zurücklegt, wenn die unirdischen Pferde an dem Geschehen Anteil zeigen, vielleicht auch, wenn der Arzt entkleidet und zu dem Kranken

⁶ Anachoret [anako're:t], der; -en, -en [lat. anachoreta» griech. anachoretēs, eigtl. = zurückgezogen (Lebender)] (Rel.): frühchristlicher Einsiedler mit strenger Lebensform; Klausner.

23: Das erste Zitat bei G. Janouch, Erinnerungen an Kafka. Die neue Rundschau 62, 1951, S. 62, das zweite zitat bei E. Kahler, D. neue Rundschau 1953, S. 37.

ins Bett gelegt wird. Das »Übernatürliche« findet sich in späteren Erzählungen und in den Romanen kaum noch; aber auch in dem Frühwerk wird es nicht betont. **Wenn wir daran denken, wie sorgsam Keller oder Hoffmann die Begegnungen mit dem Abgründigen, die Augenblicke der Weltverfremdung vorbereiteten und darstellten, dann fällt die Einebnung bei Kafka um so stärker auf.** Es gibt bei ihm keine »Begegnungen«, keine plötzlichen Einbrüche, keine eigentlichen Verfremdungen, weil die Welt von Beginn an fremd ist. Wir verlieren nicht den Boden, weil wir niemals fest auf ihm gestanden haben; wir haben es nur nicht gleich gemerkt. Kafkas Erzählungen sind, um das Bisherige zusammenzufassen, **latente Grotesken.**

Kafkas Erzählungen sind zugleich **kalte Grotesken.** Bei ihm wissen wir nicht, ob uns ein Lächeln erlaubt ist, wenn die Pferde teilnehmenden Lärm machen und der Arzt ins Bett gelegt wird. Wir wissen ebensowenig, ob und wann wir Schauer empfinden sollen oder dürfen. **Zwischen Erzähler und Leser hat sich eine Fremdheit gestellt, wie es sie wohl noch niemals gegeben hat** – obwohl uns die Beschäftigung mit grotesken Dichtungen schon weite Distanzen hat empfinden lassen. Kafka entwickelt eine neue Art des Erzählens. **Der KAFKAsche Erzähler – in welcher Form auch immer – entfremdet sich uns, indem er emotional anders reagiert, als wir es erwarten. Es wirkt auf uns beklemmend, daß der (erzählende) Landarzt beim Anblick der geheimnisvollen Pferde lacht und eine scherzhafte Bemerkung machen kann, daß er »fröhlich« in den Wagen steigt, daß er sich so ergeben entkleiden läßt, daß Georg in der »Verwandlung« seine Tierheit so gelassen hinnimmt, daß der Erzähler so kalt und sachlich davon berichtet usf.** Es sind keine menschlichen Wesen mehr, die da erzählen; sie gleiten alle, wie es in der Gestalt des Landarzt-Erzählers vorgebildet ist, auf unfestem Boden durch das Dunkel; sie können sogar – wie er es tut – aus unserer Zeitordnung heraustreten.

Einige Stellen im »Landarzt« fallen auf, weil hier, wenn auch in un-

23 Das erste Zitat bei G. Janouch, Erinnerungen an Kafka. D. N. Rundschau 62, 1951, S. 62; das zweite bei E. Kahler, D. N. Rundschau 1953, S. 37.

107

deutlicher Art, auf hintergründige Mächte gewiesen wird. Das Wort »Schicksal« fällt, oder es wird von einem »höheren Ort« gesprochen, von dem die Pferde verständigt und offenbar auch geschickt worden sind. Derartige findet sich sonst nur in den Tagebüchern; wir hörten schon vom »Teuflischen« und »Dämonischen«; an anderen Stellen lesen wir von Teufeln oder Rachegeistern oder von heimlichen Raben, die um den Kopf fliegen. In den Erzählungen wird sonst kein Versuch gemacht, das Hintergründige zu bannen und zu benennen. Obwohl in den frühen Erzählungen KAFKAS immer wieder uns vertraute Züge des Grotesken erschienen, zwang uns die Art der Gestaltung, von diesen Erzählungen als einer sehr besonderen Art von Grotesken zu sprechen. In den späteren bietet sich dazu überhaupt nicht mehr die Möglichkeit. In ihnen gibt es kein Geschehen mehr, das erzählt werden könnte. Wohl gibt es noch Geschehen und Welt; aber nicht mehr unabhängig vom Sprechen, und der Vollzug des Sprechens vollzieht den Abbau der Welt. »Abbau« ist die innere Form dieser Geschichten, und das Sprechen ist der Sprache werdende Abbau selber. Vom Kaiser in Peking ist eine persönliche Botschaft ausgesandt worden, an Dich, den Angeredeten. Aber indem das Sprechen beginnt, heben sich nacheinander alle Möglichkeiten auf, daß die Botschaft je ankommt, bis der Impuls versiegt und der Bote verschwindet. Bei den Mäusen erscheint das Phänomen der großen Künstlerin (Josefine, die Sängerin), deren Gesang das Volk sammelt und ihm zur Botschaft eines Höheren wird. Aber im Sprechen wird aus dem Gesang ein ununterscheidbares Piepsen, und schließlich schwindet die Sängerin ohne Spur dahin. Die typischste Erzählung des späteren KAFKA ist »Der Bau« betitelt, aber die Geschichte ist ein Abbau. Mit einer an E. A. POE gemahnenden mathematischen Phantasie hat sich das Tier zu

seiner Sicherung den unterirdischen Bau angelegt. Doch im Vollzug seines Sprechens bauen sich ihm alle Möglichkeiten der Sicherung ab. Das Draußen erscheint nur als geheimnisvolles Rauschen; aber kommt ihm überhaupt Wirklichkeitscharakter zu? Das Schwungrad einer Besessenheit ist über das Denken gekommen und dreht sich bis zum Ende im Nichts.