

Isolde Schiffermüller

Franz Kafkas

Gesten

Studien zur Entstellung
der menschlichen
Sprache



francke |
VERLAG

Franz Kafkas Gesten

Isolde Schiffermüller

Franz Kafkas Gesten

Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache

francke |
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlagabbildung: Man with Walkig Stick.

Umschlagabbildung und alle anderen Abbildungen im Band aus: A Great Artist One Day. Franz Kafka as a Pictorial Artist. Herausgegeben von Niels Bokhove and Marijke van Dorst, Prag 2007: Vitalis Verlag.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Verona.



© 2011 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Satz: typoscript GmbH, Walddorfhäslach
Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8392-1

Inhalt

Einleitung	7
Kapitel 1 Die Geste als Kategorie der Kritik. Franz Kafka und Walter Benjamin	21
1.1 „Kodex von Gesten“	21
1.2 Gestus und Theater	25
1.3 Sprachkrise und Stummfilm	29
1.4 Das Scheitern der Parabel	33
1.5 Kafkas Geste in der aktuellen Diskussion	36
Kapitel 2 „Das fremde Wesen in mir“. Kafkas Tagebücher	41
2.1 Fremde Gesichter	41
2.2 Zeichnen und Schreiben: Kafkas Nachahmung	48
2.3 Die Physiognomie des Schriftstellers	73
2.4 Jiddische Melodie	80
2.5 Mikrogramme sozialen Lebens: Kafkas <i>Weltanschauung</i>	86
Kapitel 3 Kafkas gags. Zur Beschreibung eines Kampfes	93
3.1 Der „schamhafte Lange“	93
3.2 Sprachkrise	97
3.3 Die <i>gesticulatio</i> des Beters	104
Kapitel 4 Betrachtung. Miniaturmodelle gestischen Denkens	111
4.1 Bewegte Gedanken	111
4.2 Bewegungsfreiheit: <i>Der plötzliche Spaziergang</i>	116
4.3 Vitalität: <i>Entschlüsse</i>	120
4.4 Der Gestus der Betroffenheit: <i>Das Unglück des Junggesellen</i>	124
Kapitel 5 Gesten im Gericht: Der Proceß	128
5.1 Ausnahmezustand	128
5.2 Indizien	133
5.3 Haltungen im <i>Proceß</i>	141
5.4 Farce und <i>Ende</i>	145

Kapitel 6 Gestus und Parabel. Geschichten aus <i>Ein Landarzt</i>	152
6.1 Zirkusszenen: <i>Auf der Galerie</i>	152
6.2 Die Pantomime alter Weisung: <i>Eine Kaiserliche Botschaft</i>	160
6.3 Die stumme Frage: <i>Ein Brudermord</i>	168
6.4 Das Versprechen der Nachahmung: <i>Ein Bericht für eine Akademie</i>	177
Bibliographie	189
1. Ausgaben	189
2. Bibliographien und Konkordanzen	190
3. Forschungsliteratur zu Franz Kafka	190
4. Allgemeine Forschungsliteratur	198
Personenverzeichnis	203

Einleitung

In Wirklichkeit benutzen wir tatsächlich Gesten und Gesichtsausdrücke, wenn wir genau sein wollen.

Ludwig Wittgenstein

Menschen, denen jede Natürlichkeit abhanden gekommen ist, wird jede Geste zum Schicksal.

Giorgio Agamben

Die Schriften Franz Kafkas scheinen unversehrt den Deutungseifer ihrer Interpreten überdauert zu haben. Es gibt wohl kaum ein Werk des 20. Jahrhunderts, das gleichermaßen eine Herausforderung an das Verstehen darstellte. Kafka wurde zur Leitfigur der Hermeneutik wie der Dekonstruktion, seine Schriften zum Prüfstein einer methodisch fundierten Literaturwissenschaft, die – zum Teil auch gegen ihren Willen – immer wieder vor Augen führte, wie wenig diese Texte in kodifizierte Diskurse und Paradigmen kulturellen Wissens übersetzbar sind, wie sehr sie eigenwillige Fragen und unvorhergesehene Antworten formulieren und provozieren. Kafkas Werk scheint heute ein anfängliches Staunen zurückzufordern, das sich der Desillusion der Theorie und der reflektierten Scheu, ja dem bewussten Unbehagen an jeder Interpretation seiner Schriften verdankt. Aktuell wird damit auch wieder die Mahnung, die schon Walter Benjamin am Beginn der Kafka-Forschung an die Leser richtete, dass nämlich jede, sei es „natürliche“ oder auch „übernatürliche“ Deutung, den Kafkaschen Text immer nur verfehlen könne, aktuell erscheint der Ratschlag, statt dessen von der „Mitte der Bildwelt“ auszugehen und Kafkas Schriften als einen „Kodex von Gesten“¹ zu lesen, als eine eigenartige und befremdliche Gebärdensprache, der sich keine eindeutige symbolische Bedeutung zuweisen lässt und die gerade deshalb zum Gegenstand eines unendlichen Studiums werden kann.

Eine spezifische monographische Arbeit, die Benjamins Impuls aufgreift und sich ein vertieftes Studium der Kafkaschen Geste vornimmt, fehlt bisher. Dies mag erstaunen angesichts der kaum mehr überschaubaren Forschungsliteratur, die Kafka weit über die literaturwissenschaftliche Relevanz seines Werks hinaus in den „Rang eines metaliterarischen und transfiktionalen Diskurs-Ereignisses erhoben“ hat, das in seiner Bedeutung für die Moderne –

¹ Walter Benjamin, Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestags, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, 2, Frankfurt a. M. 1977, S. 409–438, im folgenden zitiert nach der Ausgabe: Benjamin über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. (2. Aufl.) 1990, S. 9–38, hier: S. 18.

wie es in der Einführung in die neuen „Wege der Forschung“ heißt – nur „Darwin, Marx oder Freud“² vergleichbar sei. Die kafkaesken Mythen und Legenden sowie die hochkomplexen Methoden und Theorien, die mit dem aktuellen Forschungsstand verbunden sind, haben den Zugang zur konkreten Form der Texte nicht leichter gemacht. Die Kritik der letzten Jahre hat allerdings auch vielfach auf die wuchernden Spekulationen reagiert, die Kafkas Schriften unter einem Berg von Kommentaren und Diskursen verschüttet haben. Ein neues Lob der Realienforschung – wie es beispielsweise W.G. Sebald vorbrachte³ – verband sich mit einer gewissen hermeneutischen Abstinenz und einem Hunger nach konkreten Materialien und biographischen Fakten, nach Manuskripten, Zeichnungen und Fotografien, die dann die Kulturwissenschaften in intermedialen und interdisziplinären, in transkulturellen und plurilinguistischen Perspektiven erforschten, während die kritische Editionswissenschaft diese Konkretetheit der Forschung energisch im *Faksimile* der Handschriften einforderte.⁴ Anlässlich des 125. Jahrestages entstanden auch eine Reihe von biographischen Einführungen und Studien, in denen ein Trend beobachtet werden kann, der die hoch spezialisierten Forschungen hinter sich lässt und hin zu handbuchartigen Synthesen führt.⁵

Die vorliegende Studie teilt – was ihre Verortung in der Kafka-Forschung der Gegenwart betrifft – die Vorsicht gegenüber hermeneutischen Spekulationen und theoretischen Vereinnahmungen des Werks sowie das Bedürfnis, einen neuen Zugang zu den Texten zu finden, sie sucht den Ort einer konkreten Wahrheit allerdings nicht im empirischen Faktum, sondern im Medium der Schrift. Das Thema der Schrift kann als zentrales Anliegen der zeitgenössischen Kritik gelten, die sich ausführlich mit der Buchstäblichkeit der Texte, mit der Logik der Signifikanten, mit dem *Faksimile* der Handschrift oder mit dem Akt des Schreibens befasst hat, in dem sich der Zusammenhang von Leben und Werk erhellt.⁶ In den Lektüren dieses Bandes geht es trotz der Treue zum Buchstaben nicht primär um die genannten Aspekte, die Aufmerksamkeit gilt vielmehr den Gesten, die auf eigene Art etwas von der sinnlichen Gewissheit der Sprache und des Schreibens festhalten. Bezeichnenderweise sprechen auch die Herausgeber der Kritischen Ausgabe der Schriften und

² Claudia Liebrand, Einleitung in: Franz Kafka. Neue Wege der Forschung, hrsg. v. Claudia Liebrand, Darmstadt 2006, S. 7.

³ W.G. Sebald, Kafka im Kino, in: ders., Campo santo, hrsg. v. Sven Meyer, München, Wien 2003, S. 193–209, hier: S. 195/196.

⁴ Dies gilt für die Facsimile-Edition: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte, hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle, Basel 1997ff.

⁵ Beispielhaft sei hier nur zitiert: Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Bettina von Jagow und Oliver Jahraus, Göttingen 2008.

⁶ Vgl. dazu zusammenfassend: Oliver Jahraus, Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, Stuttgart 2006, Kap. 1, S. 17–37.

Tagebücher, die heute die Grundlage der Forschung darstellt, von ihrem Versuch, hinter „dem, was Schrift bisher war, nämlich den schwarzen genormten Abdrücken auf weißem Papier, eine andere, neue Schrift der Gesten und Gebärden aufzuspüren [...]“⁷

Was den Stand der Forschung zum spezifischen Thema dieser Arbeit betrifft, so wurden bisher, abgesehen von verstreuten Hinweisen bei verschiedenen Autoren, einzelne Aufsätze oder Kapitel veröffentlicht, die sich meist auf die Gestensprache im *Proceß* beziehen⁸ oder die der Exegese von Benjamins Kafka-Essay gewidmet sind.⁹ In neueren Forschungsbeiträgen und Sammelbänden¹⁰ lässt sich zwar eine verstärkte Aufmerksamkeit für den gestischen Charakter der Kafkaschen Prosa feststellen, doch die entscheidenden Impulse konzentrieren sich auf den Beginn der Kafka-Forschung in den dreißiger Jahren, als die Diskussion der Geste im Mittelpunkt stand. Schon Max Brod hatte den antipsychologischen Aspekt von Kafkas „minutiöse[r] Darstellung der Geste, des Äußeren seiner Figuren“¹¹ hervorgehoben, ein Aspekt, der sich auch in den Zeichnungen Kafkas zeigt, die Brod aus dem Papierkorb holte, Strichmännchen, graphische Figuren und Silhouetten in

⁷ Wolf Kittler, Gerhard Neumann, Kafkas „Drucke zu Lebzeiten“. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, in: Franz Kafka. Schriftverkehr, hrsg. v. Wolf Kittler und Gerhard Neumann, Freiburg 1990, S. 30–74, hier: S. 73): „Edition im modernen Sinn“ – so heißt es weiter – „ist den unwägbaren und nicht in Drucktypen übertragbaren Gesten und Gebärden der Inspiration auf der Spur“.

⁸ Zum *Proceß*: Karl J. Kuepper, *Gesture and Posture as Elemental Symbolism in Kafka's 'The Trial'*, in: „Mosaic“ 3, 4 (1970), S. 143–152; David E. Smith, *Gesture as a stylistic device in Kleist's Michael Kohlhaas and Kafka's Der Prozess*, Bern 1976; Philip Grundlehner, *Manual Gesture in Kafka's Proceß*, in: „The German Quaterly“, LV, 1 (1982), S. 186–199. Klaus Mladek, *Radical Play: Gesture, Performance, and the Teatrical Logic of the Law in Kafka*, „Germanic Review“ 78, 3 (2003), S. 223–249.

⁹ Bernd Müller, „Denn es ist noch nichts geschehen“: Walter Benjamins Kafka-Deutung, Köln, Weimar, Wien 1996; Lorenz Jäger, „Primat des Gestus“. Überlegungen zu Benjamins Kafka Essay, in: „Was nie geschrieben wurde, lesen“, Frankfurter Benjamin-Vorträge, hrsg. v. Lorenz Jäger und Thomas Regehly, Bielefeld 1992, S. 96–111; Alexander Honold, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2000, das Kapitel „Eine Seekrankheit auf festem Lande“. Kafka mit Brecht betrachtet, S. 277–413. Werner Hamacher, *Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka*, in: ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M. 1998, S. 280–323. Clemens-Carl Härle, *Kafka, die Vorwelt und das Gesetz*, in: *Die Gesetze des Vaters. Problematische Identitätsansprüche*, hrsg. v. Gerhard Dienes und Ralf Rother, Wien 2003, S. 222–237. Vgl. dazu den Abschnitt 1.5. in diesem Band.

¹⁰ Beispielhaft seien hier die folgenden Arbeiten zitiert: Kafkas Betrachtung, Lektüren, hrsg. v. Hans Jürgen Scheuer, Justus von Hartlieb, Christina Höfner, Frankfurt a. M. 2003; Robert Sell, *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*, Stuttgart, Weimar 2002; Elisabeth Lack, *Kafkas bewegte Körper: Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*, München 2009.

¹¹ Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt a. M. 1974, S. 394.

Bewegung, die Kafka selbst angeblich als „Schmierereien“, als seine „ganz persönliche Bilderschrift“¹² bezeichnet haben soll.

Die ersten Kritiker haben sich besonders mit der Frage nach der Lesbarkeit und Deutbarkeit von Kafkas Gesten beschäftigt. Kafkas „Kodex von Gesten“ entspricht – so betonte Walter Benjamin – kein konventioneller Code, seine Gebärdensprache durchbricht gewohnte Kontexte und passt sich immer weniger üblichen Situationen an. Die Gesten, die auf die Mehrdeutigkeit und Ambivalenz einer präverbalen Sprache verweisen, irritieren in der Denk- und Schreibbewegung Kafkas die Sprache der Begriffe und verhindern, als „wolkige Stelle der Parabel“¹³, die Erfüllung der hermeneutischen Wahrheit. Benjamin vergleicht sie mit den Relikten einer nicht mehr oder noch nicht bekannten Lehre, die zum Objekt unendlichen Studiums werden kann. Auch Theodor W. Adorno weist nachdrücklich darauf hin, dass die Signifikanz von Kafkas Gesten weit über die eines bloßen Ausdrucks- und Kommunikationsmittels hinausgeht, das die Handlung und die Worte begleitet. Die Gebärdensprache stellt für ihn ein eigenes Medium der Bedeutung dar, das auch „Kontrapunkte zu den Worten“¹⁴ setzen kann, das „Wort einer gleichsam selbständigen Bewegungssprache“¹⁵. Unentscheidbar bleibe an vielen Stellen nicht nur was, sondern grundsätzlicher auch, ob die Gesten etwas bedeuten; oft wirken sie als bloße Exposition dessen, was letztlich unverständlich bleibt. Wer nach Adorno diese „Spuren der Erfahrungen, die vom Bedeuten zuge deckt werden“,¹⁶ aufzuschlüsseln verstünde, der wüsste mehr als eine nur begrifflich fassbare Wahrheit: „Den in den Gesten sedimentierten Erfahrungen wird einmal die Deutung folgen, in ihrer Mimesis ein vom gesunden Menschenverstand verdrängtes Allgemeines wiedererkennen müssen“.¹⁷ Adornos Prognose bezieht sich auf den Appellcharakter der Gesten, die die Erfahrung des Lesers ansprechen und nach Exegese fordern, zugleich aber dessen Reflexion immer wieder an eine Grenze treiben, die sich der Bedeutung entzieht.

In einer umfassenden Untersuchung zu „Mimik, Gestik, Personengefüge“¹⁸ hat Hartmut Binder für die vorliegende Studie insofern wichtige Vorarbeit geleistet, als er anhand der Lebenszeugnisse und Werke das gestische Repertoire der Kafkaschen Texte zusammenstellte, typisch etwa die gebeugte oder

¹² Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt a. M. 1951, S. 79.

¹³ Benjamin, *Franz Kafka*, cit., S. 27.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: ders., *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1955, S. 302–352, hier: S. 308.

¹⁵ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, cit., S. 82.

¹⁶ Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, cit., S. 308.

¹⁷ Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, cit., S. 309.

¹⁸ Hartmut Binder, *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik, Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart 1976.

aufrechte Haltung der Figuren, der gehobene oder auf die Brust gesenkte Kopf, das differenzierte Spiel der Hände und Finger oder das mimische Zusammenspiel von Mund und Augen. Oft sind es zerstreute oder befremdliche Gebärden wie das plötzliche In-die-Hände-Klatschen der Figuren oder das Reiben der Fingerspitzen, oder auch slapstickartige *gags* wie die Bewegungen und Haltungen der kichernden und kauern den Gehilfen im *Schloß*. Nur manchmal deutet der Erzähler rein hypothetisch eine kommunikative Intention seiner Figuren an, meist aber zeigt er die Gesten ohne Erzählerkommentar, womit auch deren Intentionalität im Dunkeln bleibt.¹⁹ Wenn hier die Geste in Kafkas Schriften zum Gegenstand des Studiums wird, so ist allerdings nicht allein von diesem Repertoire an Gebärden die Rede, das der Darstellung der Figuren dient, gemeint ist umfassender der szenische Charakter von Kafkas Erzählen und dessen Tendenz, die Handlung auf den Gestus zu reduzieren. Die Gesten, die in Kafkas Prosa eine exponierte Stellung einnehmen, sind Elemente einer Dramaturgie des Erzählens, die ähnlich wie im Theater als Mittel der Verfremdung dienen können. Typisch für Kafka, so wird schon im Frühwerk deutlich, ist nicht allein der ausgeprägte Sinn für die Mimik und Expressivität des menschlichen Körpers, es ist vor allem auch der nüchterne und kalte Blick, der die menschliche Figur als Handlungsträger depotenziert und sie der Gewalt der nicht verbalen Zeichen unterwirft. Dieser Blick höhlt den anthropomorphen Charakter der Mimesis aus, er entstellt und verzerrt die Figuren und zerlegt die organische Gestalt in Details, in einem tragikomischen Spiel stellt er die Deformationen des Menschen zur Schau und unverschämt schreibt er ihm die Scham ins Gesicht. An diesem „Ort der Gewalt“²⁰, die die Texte skandiert, werden Mimik und Gestik zu Indizien, zu Verdachtsmomenten im Kräftespiel einer Macht, die sich nur noch an ihren Effekten erkennen lässt.

Die Gebärden schreiben sich als ein mehrdeutiges und flexibles Sinnangebot in Kafkas Texte ein, das der Abstraktion der Worte wie auch der bildhaften Metaphorik Widerstand leistet. Sie bewirken eine ‚Konversion‘ des Bedeutens, die einen anderen, noch unerkannten Sinn einfordert, Fragen vergleichbar, die die Reflexion in Bewegung versetzen und den Schauplatz eines poetischen Denkens eröffnen, das von vorgegebenen Argumentationsstrukturen abweicht und ablenkt.²¹ Wenn sich die Gesten einerseits der Sinngebung entziehen und auf ein bloßes „So ist es“ zeigen, so bewahren sie gleichzeitig etwas von der sinnlichen Gewissheit der situationsgebundenen Sprache, von der konkreten

¹⁹ Binder (cit.) hat in diesem Zusammenhang auf die besondere Funktion der „als ob“-Sätze hingewiesen: Teil II, Kap. 5, S. 194–239.

²⁰ Joseph Vogl. Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München 1990.

²¹ Zur Umkehrung und Ablenkung schematischer Denkgesetze in der Denk- und Schreibbewegung Kafkas siehe den Aufsatz von: Gerhard Neumann, „Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas ‚Gleitendes Paradox‘“, Deutsche Vierteljahrsschrift 42 (1968), S. 702–744.

Anschaulichkeit des physisch Einmaligen und Unwiederholbaren, das nur im Kontext einer bestimmten Situation erfasst werden kann. In diesem Kontext können sie „indexikalische Bedeutung“ gewinnen und als „Mittel der Hervorhebung, der Akzentuierung, der Kursivierung oder Unterstreichung“²² fungieren. Wie schwierig es ist, dieses kontextgebundene Sinnangebot ins Wort zu übertragen, zeigt sich klar in den vergleichenden Analysen der französischen und italienischen Übersetzungen von Kafkas Romanen *Der Proceß* oder *Das Schloß*, die die Mehrdeutigkeit der Gebärdensprache ins Auge fassen.²³ Das mimetische Potential der Gesten, das sich kaum auf den Begriff bringen lässt, schreibt sich als semantischer Überschuss in die Texte ein, der nicht nur negativ lesbar ist. Die Autoren der *littérature mineure*, die Kafkas Schriften nicht deuten, nur experimentell erproben wollen, verstehen diesen Exzess im positiven Sinn als „Fluchtlinie quer durch die Sinnsprache, um eine lebendige Ausdrucksmaterie freizusetzen, die nur noch für sich selber spricht.“²⁴ „Ausdrucks-komponenten“ wie der „gesenkte Kopf“ oder der „gehobene Kopf“ stellen daher in der Sicht einer „kleinen Literatur“ den privilegierten Zugang und Einstieg in Kafkas Werk dar.

Die kultur- und mediengeschichtlich orientierten Arbeiten der letzten Jahre haben Ansätze zu einer Semiotik und Theorie der Geste entwickelt und dabei Erkenntnispotential, Funktion und Lesbarkeit der Gestik in einer interdisziplinären Perspektive neu befragt.²⁵ Eine Kulturgeschichte der Geste,

²² Kai Luehrs-Kaiser, Exponiertheit als Kriterium von Gesten, in: *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000, S. 43–52, hier: S. 44. Luehrs-Kaiser setzt sich auch kritisch mit der lexikalisch festgeschriebenen Bedeutung des Begriffs „Geste“ auseinander, die die Intentionalität der Geste in den Vordergrund stellt, während die Geste in der Literatur gerade dort hermeneutisch interessant wird, wo ihre Bedeutung im Dunklen bleibt; vgl. Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*. Mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre“. Völlig überarbeitete Neuausgabe, München 1988, S. 556. Vgl. auch: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1996, *Gestik*, Spalte 972–989.

²³ Peter Utz, Übersetzte Gesten in Kafkas *Proceß*, in: *Geste und Gebärde*, cit., S. 262–290; Elmar Locher, *Il processo e le sue traduzioni*, in: *I romanzi di Kafka*, hrsg. v. Isolde Schiffermüller, „Cultura tedesca“ 35 (2008), S. 149–170; Peter Kofler, *La traduzione (dell') intraducibile*. Versioni italiane del Castello, in: *I romanzi Kafka*, cit., S. 171–190.

²⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka*. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M. 1976, S. 30.

²⁵ Verwiesen sei auf die Sammelbände: *Geste und Gebärde*. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne, hrsg. v. Isolde Schiffermüller, Bozen, Innsbruck, Wien 2001; *Gesture and Gag, The Body as Medium*, hrsg. v. Bianca Theisen, *Modern Language Notes (German Issue)*, Baltimore 2000; *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, hrsg. v. Margreth Egidi u. a., Tübingen 2000 (Akten der Tagung des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur und Kommunikation, Oktober 1999“), vgl. die Einleitung „Riskante Gesten“: Hervorgehoben wird, was die Bedeutung der Geste betrifft, die Bindung des Sinns an den Körper und an konkrete Kontexte, die dichotomische Ordnungsmuster außer Kraft setzt und sich jenseits und zwischen den Differenzen von Natur und Kultur, von innen und außen, von Signifikat und Signifikant ansiedelt.

die das Schicksal des *homo monstrans* erkundet, könnte wohl zeigen, dass die Epoche um 1900 einen fundamentalen Einschnitt darstellt, eine Zäsur, die markiert wird durch die Erfindung fotografischer und filmischer Aufzeichnungssysteme. In seinen *Noten zur Geste* spricht der Philosoph Giorgio Agamben von einer Katastrophe der Gestik am Ende des 19. Jahrhunderts: „der Kontrollverlust über die Gesten, die verrückte Gangart und Gestikulation sind von einem bestimmten Zeitpunkt an zu einem allgemeinen Symptom geworden“; und eben deshalb sei die „Epoche, die ihre Gesten verloren hat“ nun „von ihnen besessen“ gewesen: „Menschen, denen jede Natürlichkeit abhanden gekommen ist, wird jede Geste zum Schicksal. Je mehr die Gesten ihre Unbefangenheit unter der Wirkung unsichtbarer Kräfte verloren, um so weniger ließ sich das Leben entziffern.“²⁶ Angesichts dieser spezifisch modernen Verrätselung des Lebens gewann die Auseinandersetzung mit der Geste wohl deshalb ihre epochale Relevanz erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die Magie der Gebärden den Stummfilm animierte und die Sprache des Leibes in Tanz und Pantomime die Künstler und Schriftsteller des *fin de siècle* wie Hugo von Hofmannsthal oder Rainer Maria Rilke faszinierte. In der Kulturwissenschaft der zwanziger und dreißiger Jahre wird die Gebärde dann als Kristallisation und Relikt des kulturellen Gedächtnisses befragt, man denke an Aby Warburgs Projekt *Mnemosyne*, in dem die antiken *Pathosformeln* als „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung“ zu Elementen einer Darstellung werden, die das kollektive Gedächtnis des Abendlandes umfasst. Die Literaturwissenschaft der Epoche prägt das Konzept der „Sprachgebärde“, das bei André Jolles²⁷ auf eine Schicht der Sprache verweist, die sich nicht in der Mitteilung erschöpft, während es in der Kritik und Dichtungstheorie Max Kommerells als Figur der Betroffenheit verstanden wird: „etwas, womit der Mensch antwortet auf das, was ihn trifft“²⁸.

Im ästhetischen Ausdruckstraum der Jahrhundertwende wird die Gebärde oft als Erlösung von der Entstellung der Sprache imaginiert, als Rettung etwa vor einer radikalen Sprach- und Zeichenkrise, wie in Hofmannsthals berühmtem Brief des Lord Chandos, der in wortreicher Rhetorik sein Verstummen beklagt. Anders bei Kafka: für ihn ist die Geste alles andere als der Zufluchtsort einer vermeintlichen Authentizität in der allgemeinen Krise der Moderne, sie bezeugt vielmehr ihrerseits eine radikale Entfremdung, die auch den körper-

Bezug genommen wird dabei auch auf die Phänomenologie von Merleau-Ponty, die das Verstehen an den leibhaften Sinn bindet (cit., S. 15).

²⁶ Giorgio Agamben, *Noten zur Geste*, in: *Postmoderne und Politik*, hrsg. v. Jutta Georg-Lauer, Tübingen 1992, S. 99.

²⁷ André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz* (1928), 6. Aufl., Tübingen 1982, S. 265.

²⁸ Max Kommerell, *Vom Wesen des lyrischen Gedichts*, in: ders., *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt a. M. 1985, S. 36. Vgl. dazu den Sammelband: *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*, hrsg. v. Walter Busch und Gerhart Pickerodt, Göttingen 2003.

lichen Menschen erfasst hat. Diese Entstellung kennt nur einen Maßstab, nämlich die Sprache des Menschen, die Kafka nicht bloß als Zeichensystem oder als Mittel der Kommunikation verstehen will, sondern als Medium der Mitteilung in einem umfassenden Sinn, der auch die Gebärden des Menschen, seine Physiognomie und Verhaltensweise einschließt. Keine Norm und kein Gesetz – mag dieses auch Kafkas Werk thematisch beherrschen – nur die Sprache als Gestus scheint für den Blick des Künstlers das Kriterium zu bilden, an dem wie in einem Zerrspiegel das Ausmaß der Deformationen abzulesen ist. Schon die frühen Texte Kafkas sind in diesem Sinn das Zeugnis einer Erfahrung, die, wie Benjamin erkannt hat, dem sozialen Gestus von Bert Brechts epischem Theater näher steht als der Imagination der Dekadenz.

Die Diskussion der Geste, die sich vor allem auf den Beginn der Kafka-Forschung in den dreißiger Jahren konzentrierte, findet im Rahmen der gegenwärtigen Medien- und Kulturwissenschaft den Ort einer neuen und aktuellen Lesbarkeit. Die technischen Medien wie Photographie und Film haben den Blick geschärft für die Manipulierbarkeit der Bewegungsbilder und für die Körperlosigkeit virtuellen Lebens im *Cyberspace*. Dieselben Medien haben indessen auch den Blick getrübt für die Deformationen der menschlichen Sprache und für die spezifischen Formen eines Gedächtnisses, das sich bei Kafka im Habitus kristallisiert und im Gestus bewahrt hat. Im Medium der Geste zeigt Kafka, so deutete schon Adorno an, die Entstellung der menschlichen Sprache und Kommunikation noch einmal in stummfilmartiger Verdichtung, bevor ihre Evidenz – so ließe sich hinzufügen – in der audiovisuellen Simulation der modernen Medienwelt verschwindet. Den technischen Medien, deren Wirkung Günther Anders treffend mit dem Wort von der „Antiquiertheit des Menschen“²⁹ bezeichnet hat, ist eine Vergessenheit eingepflanzt für die Sedimente der Erfahrung, die sich in den geschichtsbeladenen Echos des Kafkaschen Gestus mitteilen, in dem Haltung und Gesicht des Menschen auf dem Spiel stehen. Diese medienspezifische Blindheit betrifft im besonderen auch das Ethos der Geste, wie es Giorgio Agamben beschrieben hat³⁰: in ihr stellt sich der Mensch nicht als Subjekt der Handlung dar, er wird vielmehr bewegt von „Kräften“ (um ein Lieblingswort Kafkas zu gebrauchen), die ihn berühren und betreffen und die er an- und übernehmen muss. Kafkas Gesten – so kann theseenhaft formuliert werden – gewinnen im medial geschärften und technisch versierten Blick der Gegenwart eine spezifische Signifikanz: als Träger einer eigenen Form des kulturellen Gedächtnisses, in der mit den Spuren der Entfremdung vielleicht auch die Reste einer Semantik der Erlösung verzeichnet sind, mag diese im Vokabular der Gegenwart auch

²⁹ Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1 *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956, Bd. 2 *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München 1980.

³⁰ Agamben, *Noten zur Geste*, cit., S. 102.

prosaischer gemeint sein als damals bei Walter Benjamin, der die Lektüre der Kafkaschen Gesten noch ins Zeichen einer messianischen Hoffnung stellen wollte.

Die vorgeschlagene Lesart, die dem Leitfaden der Geste folgt, kann auf keine vorgegebene Theorie oder Methode zurückgreifen, sie will sich vom Text bewegen lassen und ihre Begrifflichkeit vor allem aus der Praxis der Lektüre gewinnen. Die Geste, die für den Ansatz dieser Studie zentral ist, wird dabei nicht nur als Gegenstand des Studiums verstanden, sie dient vor allem auch als Kategorie der Kritik, die im 1. Kapitel dieser Arbeit (*Die Geste als Kategorie der Kritik. Franz Kafka und Walter Benjamin*) entwickelt werden soll. Als heuristisches Konzept der Lektürepraxis bedarf sie der Erläuterung und Diskussion, dies umso mehr, als sie sich entschieden allen theoretischen und methodischen Festschreibungen entzieht. Kafkas Schriften verlangen nach einer eigenen Poetik der Geste, deren Konzeptualisierung sich ausgehend von Benjamins Kafka-Essay und dem Dossier von Aufzeichnungen und Briefen entwickeln lässt, das Benjamins mehrjährige Arbeit an Kafka begleitet. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit Brechts Theorie des sozialen Gestus im epischen Theater, die den „durchschlagenden“ Charakter der Kafkaschen Geste deutlich macht, der Austausch mit Adorno über die Affinität der Kafkaschen Schriften zum Stummfilm und die Diskussion mit Brecht über das Scheitern der Parabel und den Gestus als „wolkige Stelle der Parabel“ (Benjamin). Im Rahmen dieser Diskussion wird die Geste zum Austragungsort eines Denkens in Konfigurationen, in dem sich unterschiedliche ideologische Positionen und Denkformen verschränken und bewegen lassen. Wenn diese Diskussion der dreißiger Jahre in den letzten Jahren wieder aufgegriffen wurde, so verdankt sich das gegenwärtige Interesse an der Geste als kritische Kategorie nicht zuletzt einer Revision der Theorien und Diskurse, die die Methodendiskussion der letzten Jahrzehnte bestimmt haben.

Das 2. Kapitel (*„Das fremde Wesen in mir“*. Kafkas Tagebücher) fragt nach der Aussagekraft der Gesten in Kafkas artistischer Selbst- und Weltanschauung. Gegenstand der Untersuchung sind die Aufzeichnungen fremder Gesichter, die ganze Seiten der Tagebücher füllen, aber auch die Selbstbilder, in denen sich die Physiognomie des Schriftstellers abzeichnet, weiters die Mikrogramme sozialen Lebens, die in wenigen Strichen einzelne Szenen aus Büro und Alltag festhalten. Evident wird in diesen Aufzeichnungen die zeichnerische Begabung Kafkas und dessen Affinität zur Kunst der Moderne. Ein zentraler Abschnitt befasst sich mit Kafkas Reflexionen über das eigene mimische Talent und über die Besonderheit des eigenen Nachahmungstriebes, der sich im Unterschied zu dem des Schauspielers auf einzelne Gesten, auf die „Nachahmung von Details“ (Kafka) konzentrierte. Eine wichtige Rolle spielen schließlich die zahlreichen Eintragungen zum jiddischen Theater, das für Kafka zur prägenden Erfahrung und zum Geburtshelfer schöpferischer Energie wird. Die Tagebuchnotizen erzählen von seiner begeisterten Partizi-

pation an einer Bühne, der es noch gelang, die Überzeugungskraft kollektiver Gebärden und Melodien ins Gedächtnis zu rufen.

Das Frühwerk Kafkas, das im 3. Kapitel besprochen wird (*Kafkas gags. Zur Beschreibung eines Kampfes*), kann als Zeugnis für den Verlust jeder kollektiven Melodie gelesen werden. Eröffnet wird das gestische Repertoire von der „vertrackten Geschichte vom schamhaften Langen“, dem ersten erhaltenen Erzähltext Kafkas, der einem Brief des Jahres 1902 entstammt. Grundfigur dieser ersten Geschichte ist die Scham, die als feinste Waagschale gestischen Verhaltens gelten kann. Im Zeichen der Scham stehen viele der frühen Texte im Umkreis der *Beschreibung eines Kampfes*, die auf einer noch unsicheren Erzählbühne die Dramaturgie einer halt- und bodenlosen Existenz inszenieren. Vorgeführt wird die ungelenke Gestikulation schwankender Figuren, ihre Posen, Allüren und *gags* im Phantomtheater einer kulissenartigen Welt, die von den Projektionsfiguren des erzählenden Ich bevölkert wird. Die „Entstellung des Daseins“ (Benjamin), die hier in Bewegung versetzt und mit nüchternem Blick studiert wird, liest sich nicht nur als soziale und gesellschaftliche Entfremdung, sie stellt sich darüber hinaus auch als Verlust jedes vertikalen Halts dar, als Profanierung, ja als Perversion des Gebets und des rituellen Gestus, die im *Gespräch mit dem Beter* demonstriert und reflektiert wird.

Die kleinen Prosastücke der *Betrachtung*, die im 4. Kapitel analysiert werden (*Betrachtung. Miniaturmodelle gestischen Denkens*) können exemplarisch veranschaulichen, wie sich Kafkas figuratives Denken entfaltet. Texte wie *Entschlüsse*, *Der plötzliche Spaziergang* oder *Das Unglück des Junggesellen* sind Beispiele einer intensiven Betrachtung und Selbstbetrachtung, die dem Kräftefeld eines überwachten Lebens nachgeht, wobei sich die Aufmerksamkeit konkreten Haltungen und Gesten zuwendet. Es sind Gedankenexperimente, in denen hypothetische Denkfiguren (etwa wie man „sich zu seiner wahren Gestalt erhebt“) ein figuratives Eigenleben gewinnen und einen Denkprozess in Gang setzen, der den Flexionen und Konversionen der Aussagelogik folgt. Kafkas literarisches Genre der *Betrachtung* verlangt eine konzentrierte Aufmerksamkeit des Lesers, es fordert ihn auf, die Denkfiguren mimisch nachzuvollziehen und sich von den Gesten bewegen zu lassen.

Die mimische Prägnanz der Kafkaschen Prosa erreicht einen ihrer Höhepunkte im Romanfragment *Der Proceß*, das im 5. Kapitel besprochen wird (*Gesten im Gericht. Der Proceß*). Ihre besondere Signifikanz gewinnen die Gesten in Kafkas Roman als Indizien eines Ausnahmezustands; sie erzählen von der Verhaftung in der Sphäre des Gerichts und vom Bann eines gespenstischen Gesetzes, das nichts mehr vorschreibt und nichts mehr bedeutet, das sich nur noch an den Wirkungen und Deformationen ablesen lässt, die es der menschlichen Haltung und Mimik auferlegt. Die Gesten im *Proceß* werden so zum Objekt einer minutiösen Investigation, die den Entstellungen der menschlichen Sprache nachgeht. An den Haltungen von Josef K., der die Aporien der

Rechtfertigung am eigenen Leib erfährt, kann der Fortschritt eines Verfahrens abgelesen werden, das zunehmend pantomimische Evidenz gewinnt.

Am Beispiel der Erzählungen aus dem Band *Ein Landarzt* werden schließlich im 6. Kapitel (*Gestus und Parabel. Geschichten aus ‚Ein Landarzt‘*) die hybriden Formen der Kafkaschen Prosa erörtert, die aus der Spannung zwischen Gestus und Parabel, zwischen lehrhafter Form und Gebärdensprache hervorgehen. In den so genannten Parabeln sind die Gesten oft Spuren eines Rückzugs der Bedeutung, der nicht ins hermetische Dunkel führt, sondern sich als sichtbare Ausdrucksfigur abzeichnet. Dies gilt etwa für das Prosastück *Auf der Galerie*, Kafkas Parabel über Wahrheit und Fiktion der Kunst, in der Elend und Glanz eines Zirkusspektakels vorgeführt werden, die scheinbar antithetisch aufeinander bezogen sind. Das „Pathos der Wahrheit“ (Nietzsche) in der Kunst wird hier in einer Geste angezeigt, die auf das Spiel der Kräfte antwortet. *Eine kaiserliche Botschaft* kann dagegen als Paradebeispiel für die Negativität der Kafkaschen Parabel angesehen werden, denn die Botschaft des sterbenden Kaisers wird ihren Adressaten nie erreichen, sie reduziert sich auf den bloßen Gestus ihrer Vermittlung. Mit Blick auf die Gebärdensprache und auf die visuelle Evidenz der Erzählung liest sich diese Reduktion der Botschaft auf den Gestus auch anders: als Pantomime alter Weisung, die noch im Gedächtnis der Gesten aufbewahrt ist und vom Leser erträumt werden kann. Geht es in Texten wie *Eine kaiserliche Botschaft* um die Transformation der Parabel und das Problem der Tradierbarkeit, so spricht *Ein Brudermord* ganz bewusst die Sprache der expressionistischen Moderne und kann exemplarisch die Affinität von Kafkas Prosa zum Stummfilm beleuchten. Eine scharf gezeichnete gestische Sequenz führt dem Leser die schwarze Chronik einer Mordtat vor Augen, wobei die melodramatischen Gebärden die Anklänge an die Parabel der Bibel zugleich dissimulieren und verraten und auf die Berührung und Verletzung ältester Tabus verweisen, die die physische und geistige Integrität des Menschen bedrohen. Kafkas surrealistisches Szenario, das als medienkritischer Text verstanden werden kann, erfasst die Suggestionen der expressionistischen Bildwelt mit kaltem Blick, um deren latente Gewalt bloßzulegen. Klingt im Prosastück *Ein Brudermord*, das sich mit dem bösen Traum der Moderne auseinandersetzt, die biblische Parabel nur noch als Persiflage an, so geht es im *Bericht an eine Akademie* kaum mehr um die Tradierbarkeit antiker Weisheit, Parabel und Gleichnis haben dem wissenschaftlichen Diskurs Platz gemacht, der als Machtdispositiv das zeitgenössische Wissen über den Menschen repräsentiert. Protagonist dieses Wissens ist der Affe, der vor den Herren der Akademie über seine erfolgreiche Menschwerdung berichten soll: er bleibt dem Leser zwar die entscheidende Auskunft über die Anthropogenese schuldig, was er jedoch aufzeigen kann, ist die Richtlinie einer Menschwerdung, die sich dem Versprechen der Nachahmung verdankt. Kafkas Beitrag zur Kulturwissenschaft der Moderne, der auf Nietzsche und Darwin antwortet, erläutert nicht nur, dass der Ausweg aus dem

Tierkäfing durch die Fluchtlinie der Mimikry des Menschen hindurch führt, er macht aus dieser Fluchtlinie auch die Richtlinie einer artistischen Vernunft, in der der Kampf um ein humanes Profil auf dem Spiel steht.

Die vorliegende Studie konzentriert sich bewusst auf die Texte der früheren und mittleren Werkphase bis zum *Landarzt* (1919). Sicherlich gibt es auch im Spätwerk Szenen, Passagen und Details, an denen man noch einmal eindrucksvoll Kafkas Gesten inszenieren könnte. Angedeutet sei hier nur die wortlose Kommunikation im *Schloß*, der stumme Widerstand, den die Dorfbewohner K. entgegensetzen, ihre viel sagenden Blicke und ihr ironisches oder enigmatisches Lächeln, wenn sie die Augen senken und sich in die Lippen beißen. Studieren ließe sich K.s Berührung mit den Frauen, die in der wilden, ja wütenden „Grimasse“ der Umarmung mit Frieda einen Höhepunkt findet, oder der Verkehr mit den Beamten, über den der Bote Barnabas keine Auskunft geben kann, da sich dieser, wie er erläutert, nur durch winzige Kleinigkeiten, etwa ein „besonderes Nicken des Kopfes“³¹ auszeichne. Der Fokus scheint im Spätwerk allerdings nicht mehr auf der Entstellung der menschlichen Gestalt zu liegen. Am Beispiel von Kafkas spätem Romanfragment könnte man nachweisen, dass sich der Bann, der auf den Schlossbewohnern liegt, flüchtiger verkörpert als im *Proceß*, ja dass es im Kräftespiel der Macht des Schlosses zu einer tendenziellen Dissoziation der Gebärdensprache kommt, die exemplarisch veranschaulicht wird von der Doppelfigur der Gehilfen, die K. mit ihren kindischen und zerfahrenen Gestikulationen begleiten. In Kafkas späten Erzählungen richtet sich dann das Studium der Gebärde auf den Gestus der Tiere, der zum Medium einer radikalen Befragung der *contitio humana* wird. Dient dieser Gestus im *Bericht an eine Akademie* der sarkastischen Karikatur der aristotelischen Mimesis und ihres anthropomorphen Ideals, so handelt er in den letzten Erzählungen vom Verstummen der menschlichen Sprache, zugleich aber auch von der Pantomime eines mächtigen Gesangs, der sich von der Klage um die Entstellung des Menschen befreit hat. Das eindrucksvollste Beispiel stellt in den *Forschungen eines Hundes* der Tanz der jungen Künstlerhunde dar, deren betörende Musik noch einmal Kafkas Jugenderlebnis mit dem jiddischen Theater wachruft, die Faszination für die kollektive Melodie der Gebärden, die für den Forscherhund zum Schlüsselerlebnis aller weiteren Studien wird.

Die vorgeschlagenen Lektüren dieses Bandes ergeben – so wird sich zeigen – ein Kafkabild, das zwar das sprichwörtlich Kafkaeske nicht ausschließt, das aber dennoch andere und zum Teil auch neue Akzente setzen kann. Ihre Intention ist es, die Fragen zu aktualisieren, die Kafkas Werk im Gestus stellt und der mimischen Präzision seiner Prosa gerecht zu werden, in der ein Erfahrungspotential verschlossen liegt, das es noch zu studieren gilt. Zur Debatte steht damit auch allgemeiner die Möglichkeit einer poetischen Form

³¹ Franz Kafka, *Das Schloß*, hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 2002, S. 280.

der Erkenntnis, die den Rückzug des Sinns in den Gestus nicht ins Zeichen der Negativität stellt, sondern im positiven Sinn versteht als Appell an den Leser, den Erfahrungsgehalt dieser Prosa aufzugreifen und wieder lebendig zu machen.

An dieser Stelle sei dem „Dipartimento di Lingue e Letterature straniere“ der Universität Verona gedankt für die finanzielle Unterstützung der Publikation, ich bedanke mich bei meinen Veroneser Kollegen und Freunden für die Anregungen und Diskussionen; ganz besonders möchte ich Walter Busch danken für die vielen gemeinsamen Gespräche über Kafka.

Verona, September 2010

