

Martin Kölbl

Die Erzählrede
in Franz Kafkas »Das Schloss«

Stroemfeld/Nexus

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Konstitutive Eigenschaften des Werks 11

Skizze des Werkbegriffs 11

Warum »Das Schloss« kein Ganzes ist 15

Ein Arbeitstitel 16 Der Abbruch 19

Ein Anfang vor dem Anfang 23 Die fehlende Mitte 27

Unfertigkeit 31

Der Text 35

Mediendifferente Formen 38 Text als final-statisches Gebilde 41

Text als plural-dynamisches Bilden 45

Der Wechsel des Erzählpronomens 51

Art und Wert der Änderung 51

Als ob 53 »Ich«-Theater 59

Stimmliche Dissonanz: »ich er« 63

Durchschautwerden 67

Die Anfangsbedingungen 71

Grenzkonflikte 71

- Selbstreflexiver Anfang 72 Intensive Negativität 76
Im Raum des Imaginären 78 Die »Holzbrücke« 84
Scheinbare Leere 87 Die Analogie zu Kants »dynamisch-Erhabenen« 89

Verwirrung als Konstituens von Geschichte 94

- »Dann« 94 Der verwirrte Wirt 96
Die Verlaufsform 99

Wortbauten 103

Das Bauvorhaben 103

- Inadäquates Urteilen 104 Drei Arten des Zeigens 108
Was das Schloß nicht ist 109 Komplexe Disposition 113
Ein adäquates Bild des Inadäquaten? 118

Die Beschränktheit des Subjekts 122

- Fixierung auf Sinn 123 Subvertierte Metaphorik 125
Paralogien 129

Die Freiräume der Erzählrede 135

- Zwischen Real- und Idealtypie 135 Die Funktion der Parenthese 139
Abstrakter Bau 145 Verwirrter Sinn 149
Ein Selbstbildnis: Hybris aus Unvermögen 152

Die Geschichte des Baus 156

- Doppelte Absurdität 156 Ein Ausbruch ins Offene 163
Resümee 165

Nachwort 167

Anhang 177

- Zitierte Literatur 177 Siglen 197

- Danksagung 199

Vorwort

Begreift man Franz Kafkas »Das Schloss« als ein Werk, bei dem sich das Moment des Herstellens bzw. Konstruierens stark hervorkehrt,¹ so drängt sich eine Frage auf, die jeder Interpretation, sei sie an der dargestellten Welt, der Psychopathologie des Subjekts oder an bestimmten Motivkomplexen interessiert, vorgelagert ist, nämlich die Frage nach der Erzählrede.² Sie kann als der Ort gelten, wo die herstellende Aktivität intensiv betrieben wird. Das, was sie darstellt, erscheint nicht als eine Vorgabe, die bloß zu beschreiben wäre, sondern als etwas, das im Werden begriffen und im Vollzug der Rede zu bestimmen ist. Dieses »Werden«, das »text«-konstituierende Verfahren der Erzählrede aufzuzeigen: das ist das vorrangige Ziel dieser Studie.

Aber nicht nur als geführte, sondern auch als geschriebene ist die Erzählrede eine hergestellte. Das Verfertigen ihres Gehalts beim Reden ist nicht von ihrer Verfertigung beim Schreiben zu trennen. Wer also nach der Weise fragt, wie die Erzählrede ihre Gegenstände und sich selbst konstituiert, hat auch nach der Art zu fragen, in der das literarische Produkt von den Bedingungen der Produktion mitgestaltet wird.³

1 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main 1970]), 46, benennt die Hervorkehrung des »einst versteckte[n] Moment[s] des Gemachten, Hergestellten« als eine Eigenschaft der »neue[n] Kunst«.

2 Formal gesehen benennt der Terminus »Erzählrede« jene Passagen, die nicht als direkte bzw. quasizitierte Rede geführt werden. Seinem Wortsinn nach verbindet er das serielle Moment des Sammelns oder Zusammentragens, wie es dem »erzählen«

zu entnehmen ist, mit dem Moment der Reflexion. Die Rede gilt dabei als eine Aktivität, in der auch Rechenschaft über das Gesammelte und seine Beschaffenheit gegeben wird.

3 Die Rede von Produkt bzw. Erzeugnis und Produktion ist eng an das lat. *produce-re* (vorwärtsführen, hervorbringen, vorführen) angebunden und insofern dem Kontext von Ware oder Konsumgut zu entbinden. Gemeint ist ein literarisches Erzeugnis und ein ihm entsprechender Modus der Hervorbringung.

Die Problematik, mit der die Frage nach dem Moment des Herstellens konfrontiert, läßt sich anhand der testamentartigen Schreiben umreißen, mit denen Kafka den Umgang mit seinem Nachlaß zu regeln sucht. Eines davon, mit Tinte auf einen gefalteten Zettel notiert, findet Max Brod in Kafkas »Schreibtisch unter vielem andern Papier«. ⁴ Es hat folgenden Wortlaut: ⁵

Liebster Max, meine letzte Bitte: alles was sich in meinem Nachlass (also im Bücherkasten, Wäscheschrank, Schreibtisch zuhause und im Bureau, oder wohin sonst irgendetwas vertragen worden sein sollte und Dir auffällt) an Tagebüchern, Manuscripten, Briefen, fremden und eigenen, Gezeichnetem u.s.w. findet restlos und ungelesen zu verbrennen ⁶

Kafka bittet Brod, seinen Nachlaß »restlos und ungelesen zu verbrennen«. Mit in die Bitte einbezogen ist ausdrücklich jener Teil, der sich im »Schreibtisch zuhause« befindet – also auch jener Zettel, auf den die Bitte notiert ist. Ihr Fundort läßt ihn ein Element in der Reihe sein, deren Vernichtung er aufträgt. Die Folge ist ein Paradox, dem mit keiner Handlung – zumindest mit keiner, welche die letzte Bitte beim Wort nähme – entsprochen werden kann. Erst die Lektüre deszettels setzt von der Bitte in Kenntnis. Ist sie aber zur Kenntnis genommen, liegt bereits ein Verstoß gegen sie vor (»ungelesen zu verbrennen«). Kafka gibt zwar seinen Nachlaß der Vernichtung preis, aber die Form, in der er diese Preisgabe mitteilt, widerstreitet ihrer Realisation. ⁷ Insofern zählt an ihr nicht allein das Prädikat »vernichtenswert«, zumal Brod in Kafkas Nachlaß ein zweites, »mit Bleistift geschriebenes, vergilbtes, offenbar älteres Blatt« gefunden hat. ⁸ Es enthält einen zweiten Letzten Willen und macht Kafkas Bitte zu einer zwiespältigen, unschlüssigen:

Für diesen Fall also mein letzter Wille hinsichtlich alles von mir Geschriebenen:

4 Max Brod, *Franz Kafkas Nachlaß*, in: *Die Weltbühne* 20 (1924), Nr. 29 vom 17. Juli, 106-109; hier: 106.

5 Zur Deutung deszettels vgl. Roland Reuß, *Lesen, was gestrichen wurde*. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe, in: Einleitung zur Historisch-Kritischen Franz-Kafka-Ausgabe (Basel 1995), 9-21; insbes.: 9-16.

6 Undatierter, an »Herrn Dr Max Brod Prag V Břehová 8« adressierter Zettel; abgedruckt in: *FBr* 365.

7 Dies Paradox stimmt mit einer Äußerung zusammen, die Kafka in dem Brief

vom 20. 7. 1922 an Max Brod tätigt und offenbar das »Schloßheft II« betrifft: »Ich hatte also keine Zeit zu Dir zu kommen, aber ich wäre wahrscheinlich auch nicht gekommen, wenn ich Zeit gehabt hätte, allzusehr hätte ich mich geschämt für den Fall, dass Du mein Heft schon gelesen haben solltest, dieses Heft, das ich Dir nach Deiner Novelle zu geben gewagt hatte, obwohl ich weiss, dass es doch nur da ist zum Geschrieben-, nicht zum Gelesenwerden.« (*FBr* 389).

8 Brod, *Kafkas Nachlaß*, (Anm. 4), 107.

Von Allem, was ich geschrieben habe, gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler. [...] Dagegen ist Alles, was sonst an Geschriebenem von mir vorliegt [...] ausnahmslos, am liebsten ungelesen [...] zu verbrennen, und dies möglichst bald zu tun bitte ich Dich

Franz⁹

Für die ›letzte Bitte‹ ist das gesamte Paradox bedeutsam, das sie konstellierte und in dem das Prädikat ›vernichtenswert‹ nur ein Moment darstellt. Mit dem Paradox verbindet sich neben dem (möglichen) Werturteil auch eine auktoriale Selbsteinschätzung.

Das Urteil betrifft den Wert der nachgelassenen Schriften, den Kafka im Rückblick als problematisch einstuft, verbunden mit dem Eingeständnis, dies Problematische weder dulden noch tilgen zu können. Offenbar haben die Schriften keine Bestform erreicht und sind hinter ihnen zgedachten Bestimmungen (zu denen sowohl Vernichtung als auch Veröffentlichung gehören können) zurückgeblieben.¹⁰ Für »Das Schloss« ist diese Bewertung evident: Es ist unvollendet und von Kafka unveröffentlicht geblieben. Was von ihm vorliegt, ist eine Entwurfshandschrift, bestehend aus einem Konvolut, fünf Heften und einigen Einzelblättern, die sich dem Gebilde zuordnen lassen (*Sb A 31*). Der Schritt, der »Das Schloss« als Produktförmiges fertiggestellt hätte, ist ausgeblieben.

Ist »Das Schloss« ein Produkt zu nennen, das in der Produktion stehen geblieben ist, so läßt sich ein erster Orientierungspunkt setzen, der für die Interpretation der Erzählrede ausschlaggebend sein wird: derjenige des Unfertigen. Denn was »der eigenen Komplexion nach nur als Entstehendes und werdendes möglich ist«, argumentiert Adorno zutreffend, »kann nicht ohne Lüge zugleich als Geschlossenes, ›Fertiges‹ sich setzen.«¹¹ Als unfertige betreibt die Erzählrede eine verstärkte Selbstreflexion dessen, wie sie überhaupt zu gestalten, zu führen ist. Ihr ›Tun‹ wird als das gedoppelte der Darstellung zu begreifen sein: Sie stellt etwas als etwas her und reflektiert zugleich dies Etwas in seinem Hergestelltsein. Gleichzeitig läßt sie es temporär auf den Versuch ankommen, mehr als bloß Hergestelltes zu entwerfen: etwas Lebendiges.

9 Ebd.

10 Vgl. Walter Benjamin, *Kavaliersmoral*, in: *GS IV 1*, 466-468; hier: 467. »Die Scheu des Autors vor der Publizierung seines Werkes entsprang der Überzeugung, es

sei unvollendet und nicht der Absicht, es geheim zu halten.«

11 Adorno, *Ästhetische Theorie*, (Anm. 1), 46.

Das Paradox der letzten Bitte betrifft ferner das Verhältnis, in das sich der Autor zu seinen Schriften bringt. Die letzte Bitte delegiert ein entscheidendes Moment auktorialer Verantwortung an einen Dritten: über den Fortbestand der Schriften als Werk zu entscheiden.¹² Kafka tritt somit als Autor hinter es zurück,¹³ indem er jenen Akt der Selbstbeglaubigung verweigert, für den die »Genesis« Pate gestanden hat. Bei diesem folgt auf ein Befehlswort die Realisierung, dann das Eingeständnis einer umfassenden Güte: »et vidit Deus quod esset bonum« (Gen 1,18).¹⁴ Kafka hingegen stellt sich als Souverän seiner ›Schöpfung‹ in Frage und verweigert deren Autorisation.¹⁵

Nicht nur eine Kafka-Edition, gerade wenn sie sich, wie die *KKA* unterschwellig, auf die Autorintention beruft,¹⁶ sondern im Grunde jede Kafka-Lektüre hätte dies Paradox der letzten Bitte zu reflektieren.¹⁷ Sie gewährt ein Vorverständnis des problematischen Status, der dem Entwurf »Das Schloss« insgesamt und der Erzählrede im besonderen zukommt. Entsprechend ist es unerlässlich, die Rahmenbedingungen zu klären, in denen die Erzählrede geführt wird. Inwiefern ist »Das Schloss« ein Werk zu nennen? Welche Eigenschaften sind für es konstitutiv? Auf welcher materiellen Basis, auf was für einem Text beruht es? Die Frage nach ›Werk‹ und ›Text‹ – gestellt ohne die Absicht, beide Begriffe hinreichend zu explizieren – orientiert sich dabei an dem als »Das Schloss« überlieferten Material: an der Entwurfshandschrift.

12 Da Kafka als fleißiger Vernichter eigener Schriften gelten kann, wie etwa Brod, *Franz Kafkas Nachlaß*, (Anm. 4), 109, berichtet, liegt der Grund, weshalb Kafka nicht selbst Hand angelegt hat, wohl nicht in der allgemeinen Scheu, Einzelnes, sondern der besonderen, alles Unveröffentlichte zu vernichten – und damit auch partiell sich selbst als Schriftsteller.

13 Vgl. Walter Benjamin, *Max Brod, Franz Kafka*. Eine Biographie (Prag 1937), in: *GS III* 526–529; hier: 527. Kafka »war offenbar nicht gewillt, vor der Nachwelt die Verantwortung für ein Werk zu tragen, um dessen Größe er doch wußte.«

14 Vgl. den Brief Jacob und Wilhelm Grimms an Friedrich Carl v. Savigny vom 20. 5. 1811, in: Roland Reuß, »Lieder[...], die nicht seyn sind«. Der Briefwechsel zwischen Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Achim v. Arnim und Friedrich Carl v. Savigny aus dem Jahre 1811 (= *TEXT 7* [2002], 1–241; hier: 74f.), in dem die Selbst-

beglaubigung auf das literarische Werk übertragen wird: »Aber nichts ist geschaffen, wenn nicht der Mensch auch aus vollem Herzen dabei sagen kann: es ist gut, was ich gemacht hab.«

15 Die bloße Produktion eines Textes bedingt nicht *per se* dessen volle Autorisation. Anders dagegen: Siegfried Scheibe, *Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe*, in: Gunter Martens, Hans Zeller (Hrsg.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation* (München 1971), 1–44; hier: 28.

16 Zwar schließt die *KKA* »Korrekturen im vermutlichen [...] Sinne des Autors« (*Sb A 7*) aus. Doch spätestens bei dem Versuch, das überlieferte Material in Kapitel einzuteilen, wird, wenngleich negativ, die Orientierung an der »letztgültige[n] Autorintention« (*Sb A 83*) offenkundig.

17 Reuß, *Lesen, was gestrichen wurde*, (Anm. 5), hat diese Notwendigkeit für die *FKA* programmatisch ausgeführt.

Konstitutive Eigenschaften des Werks

Skizze des Werkbegriffs

In seiner Geschichte sind mit dem Begriff des literarischen Werks immer auch normative Bestimmungen assoziiert worden, welche die Machart der literarischen Erzeugnisse und damit die Funktion von Literatur überhaupt festlegen sollten.¹ Bestes Beispiel ist die ›klassische‹² Werkästhetik. In ihr gilt das ›Werk‹ als suffiziente Einheit, die in fest gefügter Ordnung ist und als Autonomes ganz für sich selbst spricht. Diese am Kunstschönen orientierte Norm fordert zugleich eine entsprechende Rezeptionshaltung: Wohlgefallen oder Genuß.³ Ungenießbar wäre dabei ein Werk, das wie »Das Schloss« in Widersprüche verwickelt, Irritation und Befremden weckt und den Leser aus seiner konsumptiven Haltung herausreißt. Der moderne Affront⁴ gegen das klassische Werk verfährt nicht weniger normativ. Die ›Moderne‹ faßt das Werk zumeist als ein im Progreß befindliches, an die Modi seiner Produk-

1 Vgl. Wolfgang Thierse, ›Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.‹ Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs, in: ders., Karlheinz Barck, Martin Fontius (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch (Berlin 1990), 378-414; Ada B. Neschke, *Zur Vorgeschichte des sprachlichen Kunstwerks*. Das ›Werk‹ bei Lessing, Herder und Aristoteles, in: Willi Oelmüller (Hrsg.), *Das Kunstwerk*. Kolloquium Kunst und Philosophie (Paderborn, München, Wien 1983), 80-93; M. K., *Das literarische Werk*. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Literaturtheorie, in: TEXT 10 (2005), 27-44.

2 Vgl. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corolarien (Berlin 1963), 11: »Das Klassische ist die Möglichkeit eindeutiger,

klarer Unterscheidungen«. ›Klassisch‹ nenne ich, abseits epochaler Differenzierungen, eine Bestimmung von Werk, die sich idealtypischer Setzungen wie Schönheit, Ganzheit etc. bedient.

3 Cf. Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: ders., *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie* (= Werke 2, hrsg. v. Heide Hollmer, Albert Meier [Frankfurt am Main 1997], 958-991; insbes.: 976f. Sulzer, s.v. ›Werke des Geschmacks. Werke der Kunst, II (1774) Sp. 1268: »Das Werk muß demnach sowol im Ganzen, als in einzelnen Theilen uns mit unwiderstehlicher Macht gleichsam zwingen, uns seinen Eindrücken zu überlassen.«

4 Cf. Peter Bürger, *Zur Kritik idealistischer Ästhetik* (Frankfurt am Main 1983).

tion gebundenes, radikal gemachtes Erzeugnis, das nicht als organisch Gewachsenes gedacht und um seine Genialität, wenn nicht seine Autonomie, gebracht wird. Das so bestimmte Werk zielt darauf, sich von der »Nötigung zur Kohärenz«⁵ loszusagen und den Leser auf Negativität und Befremdung einzustellen.

Die idealtypischen Ordnungen, an die beide Konzeptionen das literarische Erzeugnis jeweils binden, sind miteinander unvereinbar. Entschiede man sich für eine der Konzeptionen, so verlöre jedes Erzeugnis, das der anderen folgt, seinen Status als Werk. »Die Wahlverwandtschaften« wären nur unter der Bedingung ein Werk, daß »Das Schloss« keines wäre – deren grundverschiedene Gestalt einmal vorausgesetzt. Die Bindung des Werkbegriffs an einen Ordnungstyp mißträt zur bloßen Willkür, die eine präferierte Funktion von Literatur mit ihrer Erscheinungsform kurzschließt.

Statt dessen könnte man denken, es sei die materielle Basis selbst, die dem literarischen Erzeugnis Werkstatus verleihe.⁶ Ein Werk wäre »Das Schloss« aufgrund der Entwurfshandschrift, die von ihm überliefert worden ist. Die Schwäche dieser Zuschreibung ist leicht abzusehen. Ihr folgend wäre jeder Kafka-Edition, jeder Buchausgabe, jeder Übersetzung, ja sogar jedem einzelnen Exemplar der Werkstatus abzusprechen, denn keines läßt sich mit der Entwurfshandschrift gleichsetzen. Würde man ausschließlich dem materiellen Erzeugnis Werkstatus zuerkennen, führte dies zu einer nicht plausiblen Rigidität. Auch die Brodsche Edition repräsentiert, obgleich sie keinen hohen textkritischen Ansprüchen folgt und eine fragwürdige Textgrundlage herstellt, das mit »Das Schloss« benannte Werk. Brod kann sogar – und nicht der Autor Kafka – als der Initiator gelten,⁷ der diesem literarischen Erzeugnis zur Wirkung als Werk verholfen hat. Wäre die Entwurfshandschrift restlos vernichtet worden, gäbe es gar kein Werk »Das Schloss«, obgleich es eine entsprechende materielle Basis einmal gegeben hat.⁸

5 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main 1970]), 239.

6 Dieser Physizismus, wie ihn z.B. Richard Wollheim, *Art and its objects* (Cambridge 1992), vertritt, kann diverse Spielarten annehmen. Reinhold Schmücker, *Was ist Kunst? Eine Grundlegung* (München 1998), 169–206, klassifiziert und kritisiert insgesamt vier: pluralischer, distributiver, mereologischer und originalistischer Physizismus.

7 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* II, Nr. 140, in: *KSA* 2, 436: »Mund halten. – Der Autor hat den Mund zu halten, wenn sein Werk den Mund aufthut.«

8 Die Vernichtung hätte dann allerdings auch die Erwähnung einer »Schlossgeschichte« betreffen müssen. Sobald der Bezug auf ein Werk tradiert wird, hat es als solches einen ontologischen Status, auch wenn es als Vernichtetes nicht gelesen werden kann. Demnach gilt auch: Geht die materiale Basis verloren, besteht das Werk

Ebensowenig, wie das Werk mit seiner materiellen Basis gleichzusetzen ist, läßt sich das Werk von seiner materiellen Basis ablösen. Ohne eine *erste* (Original-)Manifestation, ohne die erwähnten ›Schloßhefte‹ gäbe es kein Werk ›Das Schloss‹. Der Gedanke des Werks scheint insofern an zweierlei gebunden: eine literarische Produktion, die eine materielle Basis hervorgebracht hat, und deren Verbreitung im Öffentlichen.

Mit dem Werk sind, insofern es auf Öffentlichkeit bezogen ist, auch institutionelle Hinsichten verbunden. Sie betreffen den Status, der dem Werk in der von Danto so genannten »artworld«,⁹ d. h. in einer auf es bezogenen Öffentlichkeit zukommt. Das Werk zielt in Verbindung mit Paratexten wie dem Autornamen Franz Kafka, dem Arbeitstitel ›Das Schloss‹ oder der Brodschen Gattungszuweisung ›Roman‹ auf eine Vereinheitlichung ästhetischer Kommunikation, die Organisation von rechtlichen¹⁰ oder konsumtiven Beteiligungen, eine erste Steuerung des Erwartbaren und die »Reduktion von Einstellungsbeliebigkeiten«. ¹¹ Insofern scheint es berechtigt, das Werk als die Wirkung aufzufassen, die ein literarisches Erzeugnis in der »artworld« hat – unabhängig davon, wie es im einzelnen gestaltet sein mag.

Dennoch ist das literarische Werk nicht mit seiner Wirkung im Öffentlichen und seiner institutionellen Regulation, ist also ›Das Schloss‹ nicht mit einer oder allen Editionen identisch.¹² Dafür ist die Praxis seiner Rezeption ein starkes Indiz. Als Werk wäre ›Das Schloss‹ nicht bereits dadurch rezipiert, daß man seine Wirkungs- oder Editions-geschichte studierte oder eine Typologie der bisherigen Forschung erstellte.¹³ Man wird vielmehr eine der

fort, sofern es in der Folgezeit weiter erwähnt, d. h. ein Bezug auf jene tradiert wird: so bei Werken, die erst mündlich überliefert und später aufgeschrieben werden. Vgl. hierzu Günther Patzig, *Über den ontologischen Status von Kunstwerken*, in: Friedrich Wilhelm Korff (Hrsg.), *Redliches Denken* (Stuttgart-Bad Cannstadt 1981), 114-129; insbes.: 118-120.

9 Arthur C. Danto, *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy* 61 (1964), 571-584.

10 So gesteht das Urheberrecht einen (befristeten) Schutz des Werkes als Ausgleich dafür zu, daß ein literarisches Erzeugnis, sobald es veröffentlicht ist, nicht mehr dem Autor, sondern der Öffentlichkeit gehört.

11 Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: Hans

Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt am Main 1986), 620-672; hier: 627. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt am Main 1981), 35-38.

12 Dieser Gedanke zielt auf die Zurückweisung mentalistischer Konzepte, die das Werk als die Wahrnehmung oder Imagination eines literarischen Erzeugnisses bestimmen. Vgl. Schmücker, *Was ist Kunst?*, (Anm. 6), 207-237.

13 Diese ist nachzulesen bei Peter U. Beicken, *Franz Kafka*. Eine kritische Einführung in die Forschung (Frankfurt am Main 1974); oder in resümierender Form bei Christian Schärf, *Franz Kafka*. Poetischer Text und heilige Schrift (Göttingen 2000), 19-21.

Manifestationen zu lesen haben, für die man voraussetzen kann, sie repräsentiere das literarische Erzeugnis. Insofern reduziert sich der Werkgedanke weder auf seine institutionelle Hinsicht noch auf seine Wirkung im Öffentlichen noch auf das literarische Erzeugnis selbst. Vielmehr ist es der Verbund dieser drei Momente, der den Werkbegriff bestimmt.¹⁴

Die Entwurfshandschrift von »Das Schloss« kann dabei als diejenige Manifestation gelten, auf die sich jede der anderen Manifestationen zurückbezieht.¹⁵ Insofern läßt sich auch behaupten: Nicht jede Manifestation repräsentiert das Werk qualitativ oder quantitativ gesehen gleich gut. Es kann in einer Form präsentiert werden, die für das Erzeugnis konstitutive Eigenschaften oder strukturelle Spezifitäten unterdrückt.¹⁶ Dies ist z. B. bei Max Brods Versuch der Fall, »Das Schloss« als Roman im Sinne eines Werkganzen zu präsentieren – ein Versuch, der die für »Das Schloss« konstitutive Unfertigkeit und die starke Ausprägung des konstruierenden Moments nicht zur Geltung bringt. Analoges läßt sich für die neuere *KKA* explizieren. Indem sie Teile des Geschriebenen zu Varianten herabstuft und in den Apparatband suspendiert, schätzt sie deren Bedeutung viel zu gering ein. Allerdings gehören selbst diese Mängel noch in den Toleranzbereich, welcher den diversen Manifestationen zugebilligt wird und diese diejenigen ein und desselben Werks sein läßt.¹⁷

Jede der Kafka-Editionen stellt also den Versuch dar, die Entwurfshandschrift und das von ihr vermittelte Potential zu repräsentieren, sei es, indem man es auf das für »authentisch« Befundene beschränkt (so die *KKA* durch ihre Zweiteilung in Apparat und Textband), sei es, indem man die Divergenz von Entwurfshandschrift und deren textueller Manifestation darstellt (so die *FKA* durch ihre Gegenüberstellung von Faksimile der Handschrift und di-

14 Ein Werk soll hier approximativ als eine »nicht-wirkliche Entität« verstanden werden, die nicht ohne ein vorausgesetztes literarisches Erzeugnis und nicht ohne »weitreichende[n] (Quasi-)Konsens« existieren kann. Schmücker, *Was ist Kunst?*, (Anm. 6), 264.

15 Dieser Rückbezug läßt alle maßgeblichen Manifestationen Manifestation *eines* Werks sein.

16 Die Schwierigkeit, für ein bestimmtes Werk konstitutive Eigenschaften zu bestimmen, ist kein Grund, sie generell auszuschließen, sondern nur ein Indiz für das strittige Fortleben, das ein Werk in seiner Geschichte erfahren kann.

17 Wäre eine gewisse Divergenz der Interpretationen und Editionen nicht tolerabel, so müßte man unsinnigerweise behaupten, nur ein Interpret oder Editor könne das Werk repräsentieren, die anderen es nur verfehlen. Der Gedanke eines Toleranzbereiches zielt auf das konsensuell-klassifikatorische Moment, mit dem die diversen Manifestationen als numerisch identisch gesetzt und auf die maßgeblichen literarischen Erzeugnisse bezogen werden. Im Streitfall – wenn es z. B. korrupte oder inauthentische Textzeugen geben sollte – müßte der klassifikatorische um einen evaluativen Akt erweitert werden.

plomatischer Umschrift). Auf Basis der Entwurfshandschrift lassen sich allerdings Eigenschaften bestimmen, die für »Das Schloss« als konstitutiv gelten können. Eine Manifestation, die jener Eigenschaften eingedenk bleibt, repräsentiert die Entwurfshandschrift adäquater als eine andere, die sie unterdrückt, indem sie z. B. nur einen Typ Ordnung, wie bei Brod oder der *KKA* das ›klassische‹ Werkganze, für werkrelevant hält.¹⁸

Um nun Eigenschaften zu bestimmen, die für »Das Schloss« als konstitutiv gelten können, sind die Besonderheiten zu untersuchen, welche die überlieferte Entwurfshandschrift vorgibt. Dabei stößt man auf eine weitere Schwierigkeit. Die Entwurfshandschrift wird nicht selbst als das Werk präsentiert, sondern als ein Text, der auf ihrer Basis hergestellt und veröffentlicht wird. Von diesem Text wird zu klären sein, welche Eigenschaften der Entwurfshandschrift er unterdrückt und welche er befördert.

Die Bestimmung der Erzählrede und des Rahmens, in dem sie geführt wird, folgt also zwei Leitfragen. Die eine betrifft die Begrenzung: Wie beschaffen ist das literarische Erzeugnis an seinen Rändern und welche Art von Einheit läßt sich daraus ableiten? Die andere Frage tangiert die Form bzw. den Ordnungstyp, welchen die Entwurfshandschrift nahelegt: Ist die handschriftliche Form für »Das Schloss« insgesamt konstitutiv? Wie verhält sich diese zum ›Text‹ als jenem Medium, das als maßgebliche Repräsentationsform für literarische Werke gilt?

Eine prominente Form von Einheit, die für literarische Erzeugnisse oft veranschlagt wird, ist die der Ganzheit. Mit deren Kritik soll »Das Schloss« aus dem Bann von Vorgaben genommen werden, die sich weder mit seiner Überlieferungsform noch dem gestärkten Moment des Herstellens noch seiner Unfertigkeit vereinbaren lassen.

Warum »Das Schloss« kein Ganzes ist

Bildet »Das Schloss« eine Einheit, so nicht im Sinne eines fertig komponierten bzw. disponierten Ganzen. Weder steht in »Das Schloss« jedes Detail an einer nur ihm zugeordneten Stelle, noch werden Digressionen ins Abseitige oder Akzidentelle unterbunden, noch ist für den Ausschluß des Überflüssigen oder Mangelhaften gesorgt. Das Moment der Kontingenz, das für die

18 Der Umkehrschluß ist dadurch nicht gerechtfertigt: Entgehen diese Eigenschaften einer Manifestation, so kann sie, inner-

halb eines konsensuell zu bestimmenden Toleranzbereiches, dennoch ein Repräsentant des Werkes sein.

Produktion maßgeblich ist, wird durch kein Ordnungsgefüge, das den Status eines Notwendigen hätte, eliminiert.¹⁹

Statt dessen kommt es in »Das Schloss« zu einer eminenten Stärkung des Eigenwerts, der dem Detail²⁰ innerhalb des Gesamten zufällt: in Form lyrisch zu nennender Verdichtungen im Wortgebrauch, Digressionen im Redeverlauf oder einer rückhaltlosen Aufwertung des Akzidentellen. Friedrich Nietzsches Äußerung aus »Der Fall Wagner« ist hier wegweisend: »Womit kennzeichnet sich jede *litterarische* *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen –«.²¹

Ein Arbeitstitel

Ein Teil, der einem Werk, soll es sich als Ganzheit manifestieren, integral ist,²² fehlt: ein autorisierter Titel. Die für ihn vorgesehene Stelle ist vakant.²³ In der Handschrift vermittelt nur Max Brods Verfügung einen Titel: »Hier beginnt der Roman ›Das Schloß‹ M. B.« (*Sb A* 34). Offenbar stützt sich die Verfügung auf Äußerungen, die Kafka Brod gegenüber getätigt hat. Eine Notiz in Brods Tagebuch hält entsprechend fest: »15. III. 22. Vorm. bei Kafka. Vorher bei seinem Arzt. Er las mir den Anfang des neuen Romans

19 Was als Gemachtes auch anders und bloß zufällig sein könnte, soll, wie Aristoteles es in der *Poetik* denkt, durch die Disposition (als »πραγματικὸν οὐστᾶσις« VI, 1450 a 15) den Status eines Notwendigen und in sich Geschlossenem bekommen. Ἐναγκαῖον ist zunächst in seiner Kernbedeutung zu nehmen und bestimmt ein Gemachtes als so gestaltet, daß es »sich nicht anders verhalten kann.« *Metaphysik* Δ 5, 1015 a 35f. Ferner soll wohl der Grund für das Notwendige in nichts anderem als in der dargestellten Handlung liegen, die um ihrerwillen notwendig ist (1015 b 10f.).

20 Die Rede vom ›Detail‹ profitiert dabei von der Doppeldeutigkeit des französischen ›détail‹, das sowohl quantitative ›Einzelheit‹ als auch qualitative ›Kleinigkeit‹ bedeuten kann.

21 Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in: *KSA* 6, 9–53; hier: 27.

22 Jerrold Levinson, *Titles*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44

(1985), 29–39; hier: 31: »titles are plausibly essential to works insofar as they are ineliminably involved in individuating them.« Geschichtlich wird dem Titel erst mit der Renaissance diese Stellung zuerkannt. Vgl. zur geschichtlichen Genese seiner Funktion Gérard Genette, *Paratexte*. Das Buch vom Beiwerk des Buches (Frankfurt am Main 2001), insbes.: 66f. Zum Gebrauch des Titels in der Antike: Bianca-Jeanette Schröder, *Titel und Text*. Zur Entwicklung lateinischer Gedichtüberschriften, mit Untersuchungen zu lateinischen Buchtiteln, Inhaltsverzeichnissen und anderen Gliederungsmitteln (Berlin, New York 1999).

23 Insofern ist es folgerichtig, wie die *FKA* zu verfahren und Kafkas Entwurfs handschriften unter den neutralen und am Heftformat orientierten Bezeichnungen der Oxforder Bodleian Library herauszugeben; z. B. *Oxforder Quartheft* 17. Die Verwandlung.

›Das Schloß‹ vor.«²⁴ Von Kafka selbst ist keine Titelgebung bezeugt, wohl aber ein Kompositum, das sich mit Brods Äußerung verbinden läßt: »denn ich habe«, schreibt er um den 11. September 1922 an Brod, »die Schlossgeschichte offenbar für immer liegen lassen müssen, konnte sie seit dem ›Zusammenbruch‹ [...] nicht wieder anknüpfen.«²⁵ Für die Stelle des Titels, obgleich sie vakant ist, gibt es also einen ernstzunehmenden Kandidaten: »Das Schloss.«²⁶ Insofern dieser weder an der für Titel vorgesehenen Stelle noch überhaupt in den ›Schloßheften‹ geschrieben steht, noch in dieser Form abschließend bestätigt ist, kann er als Arbeitstitel aufgefaßt werden.

Sein Status als Provisorium wirkt sich auf diejenige Funktion aus, welche einem Titel wohl vorrangig zukommt, nämlich ein Erzeugnis als Gesamtes zu benennen, um es identifizierbar bzw. kommunizierbar zu machen.²⁷ Der Arbeitstitel setzt diese Funktion zwar nicht außer Kraft, aber schränkt sie erheblich ein. Das in sechs Quartheften Niedergeschriebene ist nicht Einheit genug, um namhaft und öffentlich gemacht zu werden.

Ebenso eingeschränkt wie die identifikatorische ist die werkeröffnende Funktion des Titels. Sie hängt mit der Monopolstelle zusammen, die er besetzt: am ›Kopf‹ der zu betitelnden Gesamtheit. Von dort aus kann er als eine Art Grenzposten den Übergang ins Werkinnere regulieren.²⁸ Der Titel kann ein erstes Vor- oder letztes Nachverständnis über das betitelte Werk vermitteln. Indem nun der Arbeitstitel keine bestimmte Stelle des Einstiegs privilegiert, vermindert sich seine werkeröffnende Kraft – ein Umstand,²⁹ den

24 Zitiert nach *SbA* 61. Ferner ist auf Brods Nachwort zur Erstedition von »Das Schloss« zu verweisen: »Einen Titel trägt das Gesamtmanuskript nicht. Im Gespräch hat Kafka den Roman stets als ›Das Schloß‹ bezeichnet. –«. Die *KKA* schweigt sich zu dieser Problematik aus. Einzig unter der Rubrik »Editorische Eingriffe« findet sich *SbA* 93 der knappe Hinweis: »Titelseite [Das Schloß] Titel fehlt«.

25 *FBr* 415. In einem Brief vom 21. Juli 1922 ist noch namenlos von dem »Heft« die Rede, das Kafka Brod zum Lesen gegeben hat und die Anfänge der später so benannten »Schlossgeschichte« enthält.

26 Kafka schreibt durchgängig ›ss‹ für ›ß‹: daher die Schreibung des Titels »Das Schloss«.

27 Vgl. Genette, *Paratexte*, (Anm. 22), 81f. Heinrich Steinfest, *Ein sturer Hund*. Kriminalroman (München 2004), 100:

»Doch ohne Titel hat die ganze Kunst keinen Sinn. Kein Bild, kein Film, kein Buch und eben erst recht keine Musik würden uns etwas bedeuten, wären da nicht all die Titel, die uns gleich Pfaden auf die eigentlichen Ereignisse zuführen.«

28 Vgl. Arnold Rothe, *Der literarische Titel*. Funktionen, Formen, Geschichte (Frankfurt am Main 1986), 86-104. Harald Weinrich, *Titel für Texte*, in: Jochen Mecke, Susanne Heiler (Hrsg.), *Titel – Text – Kontext: Randbezirke des Textes* (Berlin 2000), 3-19; Horst-Jürgen Gerigk, *Titelträume*, in: ders., *Lesen und Interpretieren* (Göttingen 2002), 7-16.

29 Die »aufschließende Funktion« ist, entgegen Dietrich Rolle, *Titel und Überschrift*. Zur Funktion eines literarischen Elements, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 61 (1986), 261-294; hier: 282, keine zwingende, aber eine mögliche.

seine Semantik bestätigt.³⁰ »Das Schloss« gibt weniger einen Schlüssel zum Werk, als es dieses mit einer Schließvorrichtung behängt, die Zugänglichkeit selektiert und folglich nicht generell freigibt. So wäre es gerade die Behinderung des Einstiegs, über die der Arbeitstitel verständigen könnte.

Unter einem ›Schloß‹ läßt sich ferner ein bestimmter Gebäudetyp, eine Institution oder ein Verwaltungsapparat verstehen. Seiner Wortgeschichte nach benennt ›Schloß‹ sowohl eine defensiv ausgerichtete, in sich geschlossene Einheit als auch einen offensiv in Stellung gebrachten Sperrbau. Das so verstandene ›Schloß‹ läßt sich in einen doppelten Bezug zum Werk bringen. Es kann ein zentrales Element oder Moment aus dem Innern des Werks exponieren, und in der Tat handelt es sich beim »Schloss« um das von allen Figuren privilegierte Objekt. Oder das Schloß qualifiziert das Werk als gesamtes. Es ist als solches von der Art eines Schlosses (sozusagen ein ›Bollwerk‹) oder, in zweiter Bedeutung, von der Art einer Schließvorrichtung.³¹

Beide Bezüge problematisieren die Grenzen, die »Das Schloss« als Gesamtes hat. Indem der Arbeitstitel das Schloß nach außen hin hervorhebt, bricht er mit dem Privileg, das die Erzählrede erteilt. Nicht das Subjekt³² K., das als ›Perspektivträger‹ fungiert, wird exponiert, sondern das Objekt »Schloss«. Der Arbeitstitel setzt einen inversen Akzent im Vergleich zur Erzählrede. Dadurch erscheint das Subjekt K. auch als Teil des Gesamten, von dem es in der »Schlossgeschichte« kategorisch ausgeschlossen ist. Das Schloß seinerseits bezeichnet aber auch das gesamte Werk, obgleich es darin eher als ein Teil desselben gehandelt wird. Das Schloß erscheint somit als Titel und Betitelt, als ebenso partiell wie umfassend – eine Paradoxie,³³ wel-

30 Diese Deutung käme auch bei einem gesetzten Titel zum Tragen. In seiner Semantik spiegelt er jedoch Effekte des Arbeitstitels.

31 Man könnte hier an Genette, *Paratexte*, (Anm. 22), 80, und seine Unterscheidung von »thematischen und [...] rhematischen« Titeln anknüpfen. Er verengt jedoch die rhematischen Titel auf Gattungsbezeichnungen – ein Umstand, der seine Klassifikation für meine Überlegungen mißverständlich macht. Vgl. ferner zum doppelten Bezug des Titels Jacques Derrida, *Préjugés*. Vor dem Gesetz (Wien 1992), insbes.: 15–19.

32 Subjekt meint hier kein epistemologisches Moment, das als Zugrundeliegendes

die Erzählrede fundiert, sondern das spekulative Wesen, an das sich die Erzählrede bindet. Mit der Rede vom Subjekt soll das Ziel von Interpretation, individuelle Vorurteile in die Sprache des Begriffs zu übersetzen, kenntlich gemacht werden. Spreche ich K. als literarische Figur an, gebrauche ich den Terminus ›Protagonist‹. Die Differenz zwischen beiden Termini ist jedoch keine scharfe.

33 Wie immer in »Das Schloss«, so gibt es auch eine Randdeutung, welche die wirkungsmächtige Deutung subvertiert. Dazu gehört eben auch die Meinung, Schloß und Dorf seien eines. Die Widersprüche, in die der Arbeitstitel verstrickt, kehren im Werkinnern wieder.

che die Grenzkonflikte im Innern auf das Werk insgesamt überträgt.³⁴ Ebenso, wie der Arbeitstitel die Werkgrenze als vorläufige anzeigt, verweigert er einen Zugang, der insgesamt zu privilegieren wäre. Diese Vorbestimmung wird von den Eckpunkten ›Anfang‹ und ›Ende‹ bestätigt.

Der Abbruch

Sein ›Ende‹ findet »Das Schloss« auf Blatt 36 *recto* von ›Schloßheft VI‹. Dort bricht die Erzählrede mitten im Satz ab: »[...] mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehn, aber was sie sagte«. Damit scheint das räumlich Letzte der Produktion erreicht,³⁵ nicht jedoch seitens der Komposition. Mißliche Umstände haben die Produktion beendet,³⁶ bevor sie ein fertiges Produkt hervorbringen konnte. Zwar wäre auch ein Produkt denkbar, dem an einem abrupten Abbruch gelegen ist, doch dagegen spricht die bereits zitierte Selbstaussage Kafkas, in der er von seinem »Zusammenbruch« und der Unmöglichkeit berichtet, die Arbeit an der »Schlossgeschichte« wieder aufzunehmen.

Hält man sich an den Schriftrträger, so ist das ›Ende‹ nicht einmal gleichbedeutend mit dem räumlich letzten Eintrag in dieses mit der römischen ›VI‹ auf dem vorderen Schutzblatt bezifferten Heft (*Sb A* 52). Die folgende dritte und vierte Heftlage ist zwar komplett herausgerissen; einige Blätter haben sich aber erhalten und sind in das Heft hineingelegt.³⁷ Das folgende Blatt 37 – es ist das einzige, das sich von der dritten Lage erhalten hat (*Sb A* 51) – enthält zwei Entwürfe, die keinen Zusammenhang zu »Das Schloss« erkennen lassen.³⁸ Ähnliches gilt für die Blätter 42f. Anders dagegen die *verso*-Seiten

34 Mit Theodor W. Adorno, *Titel*, in: *Noten zur Literatur* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 11 [Frankfurt am Main 1974]), 325–334; hier: 326, läßt sich behaupten: »Eigentlich wiederholt sich im Titel die Paradoxie des Kunstwerks, drängt sich zusammen. Der Titel ist der Mikrokosmos des Werks, Schauplatz der Aporie von Dichtung selbst.« Ferner: »Titel solchen Typus verschmelzen mit dem Werk selber; die Scheu, diese zu überschreiben, wird zum Ferment ihres Namens« (329).

35 Zeitlich gilt diese Bestimmung nur unter dem Vorbehalt von Änderungen, die Kafka nach dem Abbruch im Innern des Werks vorgenommen haben könnte – ein Umstand, den Kafkas Selbstaussagen allerdings nicht nahelegen.

36 Zu den mißlichen Umständen vgl. auch Hartmut Binder, *Kafka. Der Schaffensprozeß* (Frankfurt am Main 1983), 38. Binder bezieht den Abbruch auf eine vorausgehende Verknäuelung der Handlungsstränge, die sich offenbar nicht wieder entknoten ließ. Vgl. Ulrich Hohoff, *Die Kapiteleinteilung im Romanfragment »Das Schloß«*. Ein Zugang zu Franz Kafkas Arbeitsweise, in: *JDSG* 30 (1986), 571–593; insbes.: 591–593.

37 Max Brod hat auf einen beigelegten Zettel notiert: »Diese Seiten dem 6. Heft des Schloß-Ms. entnommen – sie waren bereits herausgerissen, lagen nur lose darin« (*Sb A* 51).

38 Cf. *NuF* II, 505–512.

der Blätter 44-46. Auf diesen ist eine Passage notiert, die in Beziehung zu »Das Schloss« gebracht werden kann. Sie bilden zur Bürgel-Episode eine Filiation, die K.'s Verhalten – dabei einen markanten Perspektivwechsel in der Erzählrede evozierend – abwertend kommentiert: »~~Letzthin~~ Gestern erzählte uns K. das Erlebnis das er mit Bürgel gehabt hat. Es ist zu komisch, dass es gerade mit Bürgel sein musste [...]« (*Sb A* 420, 424).³⁹ Das »Ende« von »Das Schloss« ist also nicht einmal gleichbedeutend mit der räumlichen Begrenzung des Schrifträgers, auf den Kafka die letzten Passagen geschrieben hat.

»Das Schloss« endet folglich mit einem Unterbruch, auf den etwas ihm Zugehöriges (räumlich und auf herausgetrennten Blättern) folgt und (potenziell) folgen könnte. Der Index des kompositionell Willkürlichen,⁴⁰ der dem Ende anhaftet, macht es ungeeignet, die Funktion eines Abschlußgedankens bzw. »Vollendungspunkt[s]«⁴¹ zu übernehmen.⁴² Ein solcher Abschlußgedanke ließe den Rückschluß zu: Von Anfang an ist die »Schlossgeschichte« von ihrem Ende bestimmt gewesen. Dieser Kreisschluß setzt ein komponiertes Ende voraus, das nur ins Innere hinein- oder zurückwirkt, für das jedoch alles Nachfolgende im wesentlichen unbedeutend ist. »Ein

39 Die *KKA* behandelt diesen Kommentar nicht nur als Variante, sondern weist ihr sogar eine genaue Stelle zu, nämlich zu *Sb* 404. Diese Handhabe ist schwer nachvollziehbar. Der starke Schrägstrich mit Tinte (*Sb A* 420) an der entsprechenden Stelle markiert zwar eine mögliche Stelle der Anknüpfung, ohne aber den Kommentar zu »Bürgel« dort tatsächlich zu integrieren. Daran ändern weder das Ende etwas, das der Kommentar zu »Bürgel« findet, noch die Kohärenzen, die sich zum »Haupttext« ausweisen lassen: »Aber nun empfing ihn ein leichter Schrei« (*Sb* 404) und »Aber wagen wir's: Im Zimmer empfing K. ein leichter Schrei« (*Sb A* 424). Der implizite Bruch in der Erzählhaltung (es müßte geschehen, was nirgends geschieht: ein Erzähler meldete sich direkt zu Wort) hebt die inhaltliche Kohärenz wieder auf.

40 Seitens der Produktion kann diese Stelle als notwendig erscheinen, denn zu den sie betreffenden Umständen gehören auch die Konstitution des Autors und etwaige kompositorische Schwierigkeiten. Für das Kafkasche Produkt gilt jedoch genau dasjenige, was Aristoteles *Poetik* VII,

1450b 33, für eine auf Ganzheit fußende Komposition ausschließt: an einem beliebigen oder zufällig erreichten Ort zu enden (ὅπου ἔτυχε).

41 Vgl. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, (Anm. 3), 974: »Weil nämlich das Wesen des Schönen eben in seiner *Vollendung* in sich selbst besteht, so schadet ihm der letzte fehlende Punkt, so viel als tausend, denn er verrückt alle übrigen Punkte aus der Stelle, in welche sie gehören. – Und ist dieser *Vollendungspunkt* einmal verfehlt, so verlohnt ein Werk der Kunst der Mühe des Anfangs und der Zeit seines Werdens nicht; es fällt unter das Schlechte bis zum Unnützen herab«. Moritz' normativer Aburteilung ist hier allerdings entschieden zu widersprechen.

42 Diesen Gedanken vermerkt *Sulzer*, s.v. »Ende«, I (1771) Sp. 317: »Wenn eine Erzählung in ihrer Mitte abgebrochen wird, so ist allerdings etwas das Letzte in dem, was erzählt worden, aber die Erzählung hat darum kein Ende.« Ende ist hier im strengen Sinne als ein dispositives Erfordernis gedacht.

Ende«, formuliert Aristoteles, »ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.«⁴³

Eine Probe aufs Exempel läßt sich machen, indem man das Ende heranzieht, das Max Brod kolportiert. Dem bis auf den Tod kämpfenden Landvermesser werden auf dem Sterbebett Aufenthaltsgenehmigung und Arbeitserlaubnis erteilt:

Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er läßt in seinem Kampfe nicht nach, stirbt aber vor Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Gemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, daß zwar ein Rechtsanspruch K.s, im Dorf zu wohnen, nicht bestand – daß man ihm aber doch in Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten.⁴⁴

Dieses Ende hätte eine Beurteilungshinsicht an die Hand gegeben, nach dem die »Schlossgeschichte« bewertet werden könnte, insbesondere weil es der Tod ist, der dem Protagonisten K. bevorsteht und für Abschlußgedanken geradezu prädestiniert ist. Mag der Zeitpunkt des Todes auch ein zufälliger sein – als definitiver Einschnitt verhilft er zu einer literarisch nicht selten genutzten Möglichkeit, den Rückblick auf und die Sinnstiftung für ein ganzes Leben zu eröffnen.⁴⁵ Das von Brod kolportierte Ende beschert K. einen Teilerfolg, der vermutlich zu spät kommt. Aber gerade dies »zu spät« würde so zu einem exponierten Sinn der »Schlossgeschichte«. Insofern »Das Schloss« unvermittelt im Satz abbricht, gibt es statt dessen zweierlei zu erkennen: das Fehlen einer Beurteilungshinsicht und eine Produktion, die kein ihr völlig entbundenes Produkt hervorgebracht hat.

In der Passage, die dem Abbruch vorausgeht, kommt die starke Bindung von Produkt und Produktion sogar zur Darstellung. Jene bricht nicht bloß mitten im Satz ab, sondern reflektiert gleichzeitig Erschwernisse, die mit dem Abbruch in Verbindung gebracht werden können:

43 *Poetik* VII, 1450 b 29f.

44 Max Brod, *Nachwort zur ersten Ausgabe*, in: Franz Kafka, *Das Schloß* (Frankfurt am Main 1983), 347-354; hier: 347.

45 »Ein Mann [...], der mit fünfunddreißig Jahren gestorben ist, wird dem *Ein-gedenken* an jedem Punkte seines Lebens als ein Mann erscheinen, der mit fünfund-

dreißig Jahren stirbt. [...] Man kann das Wesen der Romanfigur nicht besser darstellen als es in ihm geschieht. Er sagt, daß sich der ›Sinn‹ von ihrem Leben erst von ihrem Tode her erschließt.« (Walter Benjamin, *Der Erzähler*. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: *GS* II 2, 438-465; hier: 456).

Die Stube in Gerstäckers Hütte war ~~dunkel und~~ nur vom Herdfeuer matt beleuchtet und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in einer Nische ~~jemand~~ gebeugt unter den dort vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buche las. Es war Gerstäckers Mutter, ~~eine sehr alte Frau~~. Sie reichte K. die zitternde Hand und liess ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehn, aber was sie sagte (*Sb* 495; *A* 488)

Wenn in »Das Schloss« gelesen wird, dann vor allem in Briefen, in Akten oder Protokollen,⁴⁶ die bestenfalls zu Paketen verschnürt sind und eine minder geordnete, summarische Gesamtheit bilden.⁴⁷ Die ~~»sehr alte Frau«~~ dagegen widmet sich einem Buch: im Kontext von losen Blattsammlungen ein einzigartiges Exponat, das zur Einheit gebunden, institutionell abgesichert ist und zugleich eine mögliche Produktform von »Das Schloss« darstellt. Bemerkenswerter jedoch als dies sind die äußerst widrigen Umstände, in welche die Projektion dieser prominenten Produktform »Buch« gedrängt ist. Die Frau ist in die engen Grenzen ihrer Behausung gezwängt, ausgestattet mit größtmöglicher Schwäche und minimalem Leselicht. Mit dem Buch als möglichem Ziel der Produktion verbindet sich keine sichere oder wertvolle, sondern schlicht eine so gut wie unhaltbare Produktform.

In der »zitternde[n] Hand« spiegelt sich ferner die entgleitende Kontrolle über die Produktion und die Verhinderung, letzte oder bloß weiterhin Hand ans Werk zu legen. Tat und Absicht finden nicht mehr zusammen. Die Absicht der Frau geht zwar auf Mitteilung; ihr Handeln begleitet jedoch der totale Abbruch der Kommunikation, welche durch die Handreichung eben erst bekräftigt worden ist. Damit gewinnt in der Tat das Unwillkürliche die Oberhand über das Willkürliche. Fast scheint es, als ob auf die Vorstellung eines fertigen und lesbaren Buches der Körper nicht anders könnte, als mit einer nicht behebbaren Schwäche zu antworten. Zurück bleibt das letzte Versprechen einer Neuigkeit, die niemals eingelöst, niemals lesbar und buchfertig werden wird.

Erst der Abbruch, der die Produktion ereilt, macht diese Deutung möglich. Blicke er aus, verlöre sie durch die Worte, welche die alte Frau womöglich mitteilte, an Plausibilität. Interessanterweise findet sich im Vorfeld eine

46 Eine andere Szene der Buchlektüre findet sich in Olgas Bericht über den Bericht ihres Bruders beim Warten auf die zu übermittelnden Botschaften, also im Umfeld des unzugänglichen Klamm: »Auf dem Pult liegen aufgeschlagen grosse Bücher, eines neben dem andern, und bei den meisten stehen Beamte und lesen

darin. Doch bleiben sie nicht immer beim gleichen Buch, tauschen aber nicht die Bücher, sondern die Plätze« (*Sb* 280f.). Durch die beständigen Ortswechsel wird jedoch die gebundene Einheit »Buch« nicht akzeptiert und unterlaufen.

47 Exemplarisch ist hierfür die chaotische Aktensammlung des Vorstehers.

gestrichene Passage, die *eine* Möglichkeit dessen bestimmt, was die Mutter hätte sagen können. Es ist Gerstäcker, der sie K. gegenüber kolportiert: »[...] erst jetzt ist mir eingefallen was einmal meine Mutter sagte: Diesen Mann sollte man nicht verkommen lassen.« Ein gutes Wort. Eben deshalb gehe ich nicht zu Dir« (Sh A 476).

Der Abbruch markiert zwar seitens der Produktion ein Letztes, das als provisorische Grenze von »Das Schloss« aufgefaßt werden kann. Mit dieser Grenze bleibt jedoch unterbestimmt, ob sich jedes Element an dem einzig und allein ihm gehörigen Ort und genau dort befindet, wo es der Anordnung nach hingehört.⁴⁸ Insofern ein übergeordnetes Ganzes fehlt, das die Stellung der Teile festsetzte, werden sie »absonderlich«: Sie stehen verstärkt für sich, vermitteln sich mit anderen in naher oder ferner Umgebung, aber mit keinem Ganzen, das sie taxieren würde.⁴⁹ Dieser Vorrang des Details gegenüber dem Gesamten bestätigt sich im ambivalenten Status des Anfangs.

Ein Anfang vor dem Anfang

Vor dem Anfang »Es war spät abend [...]«, den Max Brod in der Handschrift verfügt und den die KKA übernimmt, findet sich ein Entwurf mit ambivalentem Status. Mit Bleistift begonnen, mit schwarzer Tinte überarbeitet und fortgeführt, schließlich mit einem Querstrich abgebrochen beginnt er mit

48 Dieser Gedanke läßt sich der bekannten Formalbestimmung entnehmen, die Aristoteles, *Poetik* VII, 1450 b 26f., für ein Ganzes gibt: Es ist ein Gebilde, das »Anfang, Mitte und Ende hat (ὅλον δὲ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν)«; vgl. *Metaphysik* Δ, 1024 a 1, mit ἔσχατον anstelle von τελευτήν. Bei dem Begriffspaar *τελείας καὶ ὅλης* (ganz und vollendet) aus *Poetik* VII, 1450 b 24, sind beide Glieder, so *Physik* Γ 6, 207 a 13, »in ihrer Bedeutung entweder völlig gleich oder nahe beieinander. Vollendet ist nichts, was kein Ende hat; Ende aber ist Grenze.« »Ganz« indessen ist das, »wovon nichts fort ist« (207 a 9f.). Das Ganze ist ferner, so Aristoteles, *Metaphysik* Δ, 1023 b 32f., auch das »Zusammenhängende und Begrenzte (συνεχὲς καὶ πεπερασμένον)«. Vgl. dazu auch die Spekulationen von Friedrich Hölderlin, *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig* ..., in: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe Bd. 14, hrsg. von Wolfram Groddeck u. D. E. Sattler (Frank-

furt am Main 1979), 179–322; hier: 257 bzw. 304: »Der Stoff muß also vertheilt, der Totaleindruck muß aufgehalten, und die Identität ein Fortstreben von einem Punkte zum andern werden, wo denn der Totaleindruck sich wohl also findet, daß der Anfangspunct und Mittelpunct und Endpunct in der innigsten Beziehung stehen, so daß beim Beschlusse der Endpunct auf den Anfangspunct und dieser auf den Mittelpunct zurückkehrt.«

49 Die »Betrachtung (θεωρία) verwirrt sich nämlich, wenn ihr Gegenstand einer nicht mehr wahrnehmbaren Größe nahekommt«, also übermäßig klein wird. Im Fall des Übergroßen kommt die Betrachtung »nicht auf einmal zustande, vielmehr entweicht den Betrachtenden die Einheit und die Ganzheit aus der Betrachtung, wie wenn ein Lebewesen eine Größe von zehntausend Stadien hätte« *Poetik* VII, 1450 b 37 bis 1451 a 5. Beide Extreme – das Übergroße und das Überkleine – kommen in »Das Schloss« zum Tragen.

den Sätzen: »Der Wirt begrüßte den Gast. Ein Zimmer im ersten Stockwerk war bereitgemacht. »Das Fürstenzimmer«, sagte der Wirt« (*Sb A* 115).

Ob die »Fürstenzimmer«-Passage zu »Das Schloss« voll und ganz gehört, ist nicht festzustellen. »Schloßheft I« gibt keine eindeutige Entscheidungshilfe an die Hand. Offenbar ist es nicht ausschließlich für die »Schlossgeschichte« reserviert. In dem Konvolut⁵⁰ finden sich Passagen,⁵¹ deren Kopfstand⁵² und Ausschluß von der Paginierung⁵³ sie als Fremdkörper erscheinen lassen. Man könnte versucht sein, das Strittige der »Fürstenzimmer«-Passage mit dem Verweis auf inhaltliche Kohärenz auszuräumen. In der Tat lassen sich Homonyme ausfindig machen, die auf beiden Seiten des Querstrichs verwendet werden: »Dorf«, »Schloss«, »Wirt«, »Gast«. Doch man braucht nicht einmal zu überlegen, ob von der Namensgleichheit auf dieselbe Sache geschlossen werden kann. Würde man, wie die *KKA*, inhaltliche Kohärenz als entscheidendes Kriterium anerkennen, so müßte der »Schlossgeschichte« eine schwer begrenzbar Reihe von verwandten Entwürfen zugeordnet werden, die in anderen als den »Schloßheften« notiert sind.

Ferner wäre *inhaltliche* Kohärenz nur zu rechtfertigen, wenn sie um strukturelle und prozessuale Hinsichten, über die der Inhalt vermittelt ist, erweitert wäre. Dann müßte man umgekehrt Entwürfe von der »Schlossgeschichte« absondern, welche ihr auf den ersten Blick zugehörig erscheinen. In struktureller Hinsicht ist die »Fürstenzimmer«-Passage zu »Das Schloss« ebenso inkohärent wie jene im sog. »Hungerkünstlerheft«, welche die *KKA* sogar als Variante deutet: »Auch Frieda wartet, aber nicht auf K; sie wartet sie beobachtet den Herrenhof und beobachtet K« (*Sb A* 57, 466) oder wie jener auf einem Extrablatt überlieferte Nebenentwurf zur Bürgel-Episode. Sie beweisen beide bereits eine grundlegend andere Erzählhaltung. Inhaltli-

50 Es stellt ein Konvolut von Blättern unterschiedlicher Provenienz dar. Sie stammen »aus mindestens sechs verschiedenen Heften.« (*Sb A* 33, 64).

51 Zum Beispiel: »Sie standen plötzlich da, in einer Reihe, zehn. Sie waren fast alle gleich, hagere, dunkle, kahlrasierte Gesichter mit Geierschnäbeln statt Nasen. Es sind gar keine Menschen fiel einem bald ein, [...]« Bl. 14^v, *Sb A* 36; *NuF* II, 363f.

52 Um diese Passagen lesen zu können, muß das Heft auf den Kopf gestellt werden.

53 Die Paginierung wird über die Heftgrenze fortgeführt und ist, abgesehen von Unregelmäßigkeiten, einigermaßen konsistent. Sie endet mit der Ziffer »320«, auf Blatt 20^r von »Schloßheft VI«. In »Schloßheft I« sind von der Zählung ausgeschlossen Blatt 21^v, wo sich eine gestrichene, und Blatt 23^v, wo sich eine offenbar unzugehörige Passage findet. In jedem Fall läßt sich die Paginierung als der Versuch deuten, mittels der Seitenzählung etwas als zusammengehörig auszuweisen.

che Kohärenz ist kein hinreichendes Kriterium, um Zugehöriges von Nichtzugehörigem zu scheiden und die Stelle des Anfangs definitiv festzulegen.⁵⁴

Bleiben als Entscheidungshilfe die materiellen Indizien, die sich im Schriftträger finden lassen, doch auch diese bestätigen nur den ambivalenten Status der ›Fürstenzimmer‹-Passage. Querstriche verwendet Kafka, auch innerhalb von »Das Schloss«, zur Abgrenzung divergenter Entwürfe⁵⁵ und zur Markierung von möglichen Kapitelgrenzen.⁵⁶ Die Seitenpaginierung provoziert Zuordnungskonflikte. Sie setzt auf Blatt 2^v mit der »1« am linken oberen Rand über dem Wort »Hand« (*Sb A 34*) ein, also dem Blatt, auf dessen unterem Drittel sich der Querstrich und der Anfang »Es war spät abend« findet. Gemäß topologischer Konvention gilt die Seitenzahl jedoch für die gesamte Seite, und nicht für ein Segment daraus. Folglich erfaßt die »1« immerhin ein Teilstück der ›Fürstenzimmer‹-Passage. Die römische Heftziffer »I«, mit der die *verso*-Seite des vorderen Schutzblattes versehen ist, scheint die ›Fürstenzimmer‹-Passage an »Das Schloss« zu binden. Allerdings integriert sie auch jene kopfstehenden Passagen, die dem Entwurf eben unzugehörig erscheinen.

Der verwendete Bleistift⁵⁷ könnte dazu veranlassen, die ›Fürstenzimmer‹-Passage als Vorentwurf aufzufassen, der sich von der vornehmlich mit Tinte geschriebenen »Schlossgeschichte« absetzt. Doch diese These entkräftet der Wechsel von Bleistift zu Tinte, der bereits auf Blatt 2^r, also innerhalb der ›Fürstenzimmer‹-Passage, einsetzt. Bleibt noch zu bedenken, daß sie als gesamte ungestrichen ist.⁵⁸ Wenn sie zweifelsfrei zu »Das Schloss« gehörte, hätte sie ihre Streichung provozieren müssen, sobald ihre Tauglichkeit in Zweifel stand.⁵⁹ Oder sie ist gerade als ein problematischer Vorentwurf auf-

54 Ein Ganzes enthält aber nur ihm zugehörige Elemente.

55 Die drei kopfstehenden Entwürfe sind mit Querstrichen voneinander getrennt (*Sb A 36*).

56 Vgl. die Übersicht *Sb A 85-87*.

57 Die *KKA* kommentiert: »nur in Ausnahmefällen – wie zum Beispiel auf Reisen oder bei einem Ortswechsel – verwendete er [s. c. Kafka] Bleistift« (*Sb A 63*).

58 Unverständlich ist, weshalb die *KKA* die ›Fürstenzimmer‹-Passage als »erst[e]n (verworfenen) Ansatz zum ›Schloß-Roman« (*Sb A 63*; Hervorhebung von mir, M. K.) bezeichnet. Folgt man dem Schriftträger, so findet man kein Zeichen für deren Verwerfung. Die mißliche Präsentation von

etwas Ungestrichenem als quasi Gestrichenem provoziert dann vermeidbare Fehleinschätzungen wie die von Gerhard Neumann, *Franz Kafkas »Schloß«-Roman*. Das parasitäre Spiel der Zeichen, in: ders., Wolf Kittler (Hrsg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr* (Freiburg 1990), 199-221; hier: 206: »Nach wenigen Seiten wurde dieser Ansatz dann gestrichen und ein Neuanfang erprobt.«

59 Kafka verfährt entsprechend in dem Abschnitt, den die *KKA* mit »Kampf gegen Verhör« betitelt hat: Hier werden Passagen gestrichen und, indem einiges daraus wieder aufgegriffen wird, erneut niedergeschrieben.