

Kafkas *Betrachtung* Band 1

Kafka interkulturell Band 2

Herausgegeben von
Harald Neumeyer und Wilko Steffens

Unter Mitarbeit von
Kristina Jobst und Christina-Marie Steffens

Kári Driscoll

Copia Nostrī

Das Echo eines literarischen Ich im *Ausflug ins Gebirge*

The echo is, to some extent, an original sound,
and therein is the magic and charm of it.

Thoreau *Walden*

Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.

Kafka *Die Bäume*

Es beginnt mit einem Echo. Oder besser: es beginnt mit einer Nymphe namens Echo, die den schönen Jüngling Narziss erblickt und sich auf der Stelle in ihn verliebt. Die Geschichte, wie sie Ovid in den *Metamorphosen* erzählt, sollte den meisten bekannt sein. Eigentlich handelt es sich um zwei ältere Mythen, die der römische Dichter vereint hat. So wird Narziss' verhängnisvolle Verliebtheit ins eigene Spiegelbild in der Episode vorweggenommen, in der seine eigenen Worte von Echo zurückgeworfen werden. Ihr Fluch ist es, immer nur das wiederholen zu können, was andere gerade zuvor gesagt haben. Infolgedessen bleibt ihr Annäherungsversuch an Narziss die bloße Widerspiegelung seines Annäherungsversuches an sich selbst, denn was ihn an Echo anzieht, sind seine eigenen Worte. In beiden Fällen ist der Gegenstand von Narziss' Begehren flüchtig und ungreifbar, und so muss es sein, wenn die Geschichte ein glückliches Ende haben soll: Sobald der Gegenstand sich eindeutig als eine andere Person oder mit Narziss selbst identifizieren lässt, mündet das Begehren in Verzweiflung. Als Echo dann aus dem Versteck hervortritt und versucht, den schönen Jüngling zu umarmen, verschmäht er sie und schwört, dass er lieber sterben will, als ihr Zugang zu seinem ‚Reichtum‘ zu gewähren. Sie muss natürlich seine Worte als Antwort benutzen, und schenkt ihm genau das, was er ihr gerade abgesprochen hat.

Ille fugit fugiensque ,manus complexibus aufer:

Ante ait

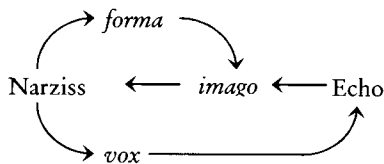
emoriar, quam sit tibi copia nostrī.¹

Rettulit illa nihil nisi ‚sit tibi copia nostrī.‘¹

¹ P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Aus dem Lateinischen und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, S. 150, Buch III, Vers 390ff.: ‚er aber flieht; und während er flüchtet, ruft er: ‚Hände weg, lass die Umarmungen! Eher will ich sterben als dir gehören.‘ Sie antwortet nichts als ‚dir gehören.‘.‘ Im Folgenden wird die Geschichte von Narziss und Echo mit der Sigle O und den Versangaben zitiert.

Bemerkenswert ist hier das Wort ‚Copia‘, denn es verrät einen zentralen Aspekt des Echos, nämlich dass eine wortwörtliche Wiederholung immerhin eine verschiedene Bedeutung haben kann, was schließlich auf die oft fatale Mehrdeutigkeit aller Aussagen zurückweist. ‚Copia‘ ist aus den Partikeln ‚con‘- und ‚ops‘ geformt und bedeutet soviel wie ‚Mittel‘, ‚Fülle‘ oder ‚Überfluss‘, d.h. eine Sammlung (‚con‘) von Reichtum (‚ops‘). Miteinbezogen ist aber auch die Möglichkeit (Macht, Erlaubnis), über diesen Reichtum zu verfügen. Es handelt sich hier also um mehr als bloß einen Austausch an Worten: Narziss‘ rhetorische Beschwörung des Todes wird am Ende wortwörtlich in seinem tatsächlichen Tode wiederholt. Gleichzeitig signalisiert der Bedeutungswandel des Wortes ‚Copia‘ in Echos Antwort den eigentlichen Austausch, der dabei stattgefunden hat: und zwar der impliziten Macht, die im Worte steckt. Indem sie Narziss die Herrschaft über sich selbst zuspricht, erhält sie wechselseitig die Herrschaft über ihn.

Bei der ersten Begegnung mit Echo ist Narziss „*alternae deceptus imagine vocis*“, d.h. er wird vom Ebenbild einer antwortenden Stimme getäuscht. Das ‚*imago vocis*‘ nimmt also die zweite Täuschung durch das ‚*imago formae*‘ in der Bergquelle vorweg – oder andersherum: das eine ist das textuelle Echo vom anderen. Das Echo und das Spiegelbild sind beide Ebenbilder seines Selbst. Dieses Schema zeigt ungefähr die Bahn, die Narziss‘ Stimme und Form beschreiben, um als Scheinbilder zu ihm zurückzukehren:



Narziss‘ *Imago* ist gleichzeitig der Gegenstand seiner Begierde: er ist Subjekt und Objekt zugleich. Der Augenblick des Erkennens, in dem Narziss plötzlich ausruft „*iste ego sum*“ (O, 463) [das bin ich!] beschreibt den Selbstverlust, der der Selbstverdopplung inhärent ist. Das Subjekt *rettet* sich gleichsam in das Verbum, indem es in der 1. Person Singular erscheint – ‚*sum*‘ anstatt ‚*est*‘ –, doch die Äquivalenz der Fälle von Subjekt und Prädikat verbirgt eine Äquivalenz des Handelns: ‚ich bin du‘ könnte ebenso gut ‚du bist ich‘ sein. Bloß die Sprache erlaubt diese Zweideutigkeit nicht.

Als Narziss dies eingesehen hat, ersehnt er, sich von seinem Körper zu trennen: „*o utinam a nostro secedere corpore possem!*“ (O, 467). Das heißt, er will die Kopie behalten und das Original entfernen. „*Quod cupio mecum est*“, sagt er, „*inopem me copia fecit*“ (O, 466). Was er begehrt, ist schon sein Eigentum, und deshalb ist sein Begehrt jetzt gegenstandslos. ‚Copia‘ (‚Con-ops‘) hat ihn ‚inops‘ gemacht: arm (und folglich machtlos).

Der Verlust der Herrschaft über das Objekt entspricht dem Verlust der Selbstherrschaft. Nur indem er das Selbst eliminiert, kann er die Macht über das Objekt bewahren: Echos List kehrt nun zurück und wird Narziss zum Schicksal.²

Etymologisch ist ‚Copia‘ auch die Wurzel des Wortes ‚Kopie‘. Es ist also verlockend (wenn auch anachronistisch), Narziss‘ Beteuerung der Armut und Machtlosigkeit umzuwerten, und diese nicht Narziss‘ übermäßiger Schönheit, sondern ihrer Kopie zuzuschreiben. Ungeachtet ob wir ‚Copia‘ gleichzeitig als ‚Kopie‘ lesen wollen, gilt immerhin: Genauso wie Narziss der Ursprung des Spiegelbildes in der Quelle ist, so ist sein Spiegelbild zugleich die Quelle seiner Not. Narziss kommentiert selber seinen Wunsch, und sagt: „votum in amante novum: vellem quod amamus abesset!“ (O, 466) – ein außergewöhnlicher Wunsch: dass das, was *wir* lieben, verschwände. Bloß ein abwesender Liebesgegenstand kann den Liebhaber erhalten. Doch angesichts seiner ‚Copia‘ in der Quelle ist er machtlos: also muss er sterben, damit sein Geliebter weiterleben kann.

Eine solche Selbstausslöschung wird in der Lacanschen Psychoanalyse als ‚Aphanisis‘ bezeichnet: „lorsque le sujet apparaît quelque part comme sens“, so Lacan „ailleurs il se manifeste comme *fading*, comme disparition. Il y a donc, si l’on peut dire, affaire de vie et de mort entre le signifiant unaire, et le sujet en tant que signifiant binaire, cause de sa disparition“.³ Das Subjekt wird zu einem binären Zeichen – einem Zeichen also, das in Signifikat und Signifikant gespalten ist. Das ist für Lacan eine Grundstufe der Subjektbildung, die der Eintritt in die sprachliche Welt bewirkt.

‚Aphanisis‘ ist in diesem Sinne ein recht treffender Ausdruck für Narziss‘ aktuelle Notlage: sein *Imago* verwandelt ihn in ein binäres Zeichen, und folglich muss er als unäres Subjekt verschwinden. Er ist außerstande, beide Positionen gleichzeitig innezuhaben. Davon ist die prekäre Äquivalenz des „iste ego sum“ ein weiteres Beispiel.

² Außerdem sollte bemerkt werden, dass Narziss an dieser Stelle von „nostro [...] corpore“ (unserem [...] Körper) redet. Zwar ist es gebräuchlich auf Lateinisch die 1. Person Plural zu benutzen, um von sich selbst zu sprechen – in einem Text, in dem die Verdoppelung eine dermaßen große Rolle spielt, nimmt es aber einen besonderen Stellenwert ein. Sowohl „iste ego sum“ als auch „inopem me copia fecit“ deuten explizit auf einen singulären Sprecher, der vom „puer unicus“ (O, 452) im Wasser deutlich verschieden ist, wohingegen „nostro [...] corpore“ die Pluralform benutzt, so als solle betont werden, dass die beiden einen gemeinsamen Körper teilen. In ähnlicher Weise unterstreichen die letzten Worte Echos – „sit tibi copia nostri“ – diese Pluralform, wodurch die grammatische Mehrzahl sich in eine semantische verwandelt.

³ Jacques Lacan: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire de Jacques Lacan Livre XI. Hrsg. von Jacques-Alain Miller. Paris 1973, S. 243.

I.

Ein ähnlich prekäres Verhältnis des Subjekts zur Sprache finden wir auch bei Franz Kafka, freilich etwas enger formuliert mit Bezug auf eine bestimmte Form von Sprache, nämlich Literatur. Kafkas berühmter Satz, „Der Roman bin ich, meine Geschichten sind ich“,⁴ beruht auf einer grammatischen List, die mit Narziss' oben erwähnter *Anagnorisis* fast identisch ist. Rainer Nägele hat dazu folgendes beobachtet:

Der manifeste Parallelismus – Roman : ich / Geschichten : ich – ist gleichzeitig ein latenter Chiasmus, in dem das Ich und die Literatur (Roman, Geschichten) jeweils in umgekehrter Position stehen. Das Ich ist Schaltstelle nach beiden Seiten: Es wird Literatur und die Literatur wird Ich.⁵

Das *Fading* des Subjekts mündet also hier in ein entsprechendes ‚Fade-in‘ des Objekts. Eins von den beiden muss dominant sein, d.h. es muss ‚Copia‘ (Macht) dem anderen gegenüber haben, auch wenn es in Wirklichkeit nur eine Kopie des anderen ist. Um einen Ausweg aus diesem Teufelskreis zu finden, muss man eine Situation erdenken, in der die beiden ‚Egos‘ sich in einem einzigen ‚Nos‘ vereinigen können, wie es bei Narziss der Fall war: „Nunc duo concordēs anima moriemur in una“ (O, 471). „[M]oriemur“ – wir werden sterben: der Tod wird die Geliebten vereinigen, und dadurch das gesplante Subjekt heilen.

Wo sich diese Spaltung für Narziss als unerträglich und schließlich selbstvernichtend erweist, wird sie für Kafka vielmehr zu einem produktiven Spannungsfeld, in dem versucht wird, diese schwebende Zweideutigkeit längstmöglich aufrecht zu erhalten, oder sie gar ins Unendliche zu steigern. Der latente Chiasmus, der von Nägele identifiziert wurde, ist Ausdruck einer absichtlichen Unauflösbarkeit: „Das Ich ist Schaltstelle nach beiden Seiten“ und vermag dadurch gleichzeitig beides und nichts zu sein. Schon beim frühen Kafka ist das der Fall, was wir anhand einer genauen Lektüre des fünften Prosastücks der *Betrachtung* – dem *Ausflug ins Gebirge* – gleich sehen werden:

‚Ich weiß nicht‘, rief ich ohne Klang, ‚ich weiß ja nicht. Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand. Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen. Lauter niemand. Aber so ist es doch nicht. Nur dass mir niemand hilft –, sonst wäre lauter niemand hübsch. Ich würde ganz gern – warum denn nicht – einen Ausflug mit einer

⁴ Brief an Felice, 2./3. Januar 1913. In: Franz Kafka: Briefe. 1913-1914. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 1999, S. 15.

⁵ Rainer Nägele: Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur. Eggingen 2001, S. 12.

Gesellschaft von lauter Niemand machen. Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst? Wie sich diese Niemand aneinander drängen, diese vielen quer gestreckten und eingehängten Arme, diese vielen Füße, durch winzige Schritte getrennt! Versteht sich, dass alle in Frack sind. Wir gehen so lala, der Wind fährt durch die Lücken, die wir und unsere Gliedmaßen offen lassen. Die Hälse werden im Gebirge frei! Es ist ein Wunder, dass wir nicht singen.“⁶

Kennzeichnend für den Text ist ein durchgängiges Spiel der Bestätigungen und der Negierungen: „Ich weiß nicht“, rief ich ohne Klang, „ich weiß ja nicht[“]. Zunächst wird man bemerken, ein ‚Ruf ohne Klang‘ sei wohl eigentlich soviel wie kein Ruf. Doch ein lautloser Ruf ist etwas anderes als die pure Stille: sein Fehlen ist in der Tat ein negativ geladenes Vorhandensein, eine Begebenheit, die sich gerade im Ausbleiben behauptet. Die Anführungszeichen, in denen das Ganze außer „rief ich ohne Klang“ steht, weisen auf eine zweite Erzählebene. Da es sich hier um direkte Rede handelt, spricht das Ich des Rufs im Präsens, und wird dadurch quasi präsent, obwohl der Ruf, wenn er überhaupt stattgefunden hätte, „jetzt“ in der Vergangenheit ist. Ein nie-geäußelter Ruf wird also schriftlich zitiert und erhält dadurch gleichsam die Stimme, die ihm ursprünglich fehlte. „Klanglose Sprache ist aber die *Schrift*“ –⁷ die Schrift aber ist auch gleichzeitig die Kopie, und deshalb das Echo, der Rede. Dass in diesem Falle das Original sozusagen nie *eigentlich* existiert hat, spielt keine Rolle: die Kopie verbleibt.

In der Rhetorik nennt man die Leihgabe einer Stimme an eine Person oder einen Gegenstand, der keine eigene Stimme hat, die *Prosopopöie* – d.i. „the fiction of the apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech“.⁸ Normalerweise müssten der Spender und der Empfänger der Stimme zwei verschiedene Gestalten sein; hier aber wird das „Ich ohne Klang“ von sich selbst zitiert, damit es zu Wort kommen kann.

Die Nebeneinanderstellung dieser beiden ‚Ichs‘ wird durch die phonetische Ähnlichkeit zwischen ‚nicht‘ und ‚ich‘ weiter betont. Oder, wie es Silvia Beier formuliert hat: es gelingt diesem ersten Satz „auf der mate-

⁶ Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994 S. 20. Vgl. die fast identische Version in der *Beschreibung eines Kampfes*. In: Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1993, S. 141f.

⁷ Hans-Thies Lehmann: Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka. In: Gerhard Kurz (Hrsg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M. 1984, S. 213-241, hier S. 216.

⁸ Paul de Man: Autobiography as De-facement. In: *Modern Language Notes* 94 (1979), S. 919-930, hier S. 926.

riellen Ebene der Sprache“, das Wort ‚ich‘ fünfmal zu wiederholen, denn das Pronomen ist mitten in der Negation ‚nicht‘ enthalten.⁹ Ich möchte aber so weit gehen, zu behaupten, dass das Wort ‚ich‘ nicht bloß im Wort ‚nicht‘ enthalten ist, sondern dass es hier gleichsam das Echo dieser Negation ist. Das zitierte Ich ist also das Produkt des zitierten ‚nicht‘: das klanglose Subjekt gestaltet sprachlich ein sprechendes Alter-Ego, muss aber dahinschwinden, um dieses vollbringen zu können. Wie bei Echo bleibt die Stimme, während der Körper verschwindet. Danach wird diese verbliebene Stimme an die Lücke gleichsam ‚zurückverliehen‘ mittels eines Echos, das das ursprüngliche ‚nicht‘ auf den Kern reduziert und daraus – *ex nihilo*, sozusagen – das sprechende Subjekt kreiert.

Dieser Prozess wird im Text dann dramatisiert, indem das Ich sich allmählich zur Gesellschaft von lauter Niemand stößt. Wie es in der Forschungsliteratur schon öfter bemerkt worden ist, ist das Wort ‚lauter‘ hier mehrdeutig: es kann sowohl ‚nichts als‘ bedeuten als auch eine Form des Adjektivs ‚laut‘ sein.¹⁰ In der Tat wird der Übergang von der einen Bedeutung zur anderen im Text orthographisch markiert: „Lauter niemand“ wird „lauter Niemand“. Gleichzeitig spiegelt sich dieser Übergang in der Verwandlung des Subjekts wider: ein lauter Niemand ist ziemlich genau das Gegenteil eines Ichs ohne Klang.

Eine körperlose Stimme und ein stimmloser Körper: Vox und Forma – Echo und Narziss. Während dieses Verhältnis bei Ovid ein binäres war, bleibt es hier bei Kafka eigentlich unär: die zwei Ichs sind eigentlich das eine Ich zweimal. Weil sich diese Ursplattung des Ich als unzutreffend – oder vielleicht besser: unüberwindlich – erweist, wird sie von weiteren Unterteilungen gefolgt bis eine unheimliche Menge fast singender Niemand das einzelne Ich in die Illusion, oder vielmehr das Imago, einer Vielfalt aufnimmt.¹¹

⁹ Meine Übersetzung von Silvia Beier: *Nobody's Voice: Constructions of Poetic Identity in Celan, Rilke and Bachmann*. Ann Arbor 2006, S. 55.

¹⁰ Vgl. Lehmann: *Der buchstäbliche Körper* (Anm. 7), S. 217; Beier: *Nobody's Voice* (Anm. 9), S. 56f.; und Elisabeth Strowick: ‚Lauter Niemand‘. Zur List des Namens bei Homer und Kafka. In: *Modern Language Notes* 119 (2004), S. 564-579, hier S. 573f.

¹¹ Und hier erfährt das „Copia nostri“ eine letzte Wendung. Vom ursprünglichen Sinne ‚mein Reichum‘ und der impliziten ‚Herrschaft über mich‘, via ‚eine Kopie von mir‘ und weiter durch ‚eine Kopie von uns‘, gelangen wir jetzt zu einer ‚Schar‘ (von Kopien) ‚von uns‘. – Es soll hier natürlich keinesfalls behauptet werden, eine solche Lektüre der *Metamorphosen* sei die einzig legitime, oder gar, dass Kafka eine bewusste Anspielung an Ovid habe machen wollen. Von Interesse sind hier lediglich die Beiklänge, die Worte auf sich nehmen, ‚nachdem‘ sie ihren Ausgangspunkt verlassen haben – d.h. um ihren Nachhall. Oder, um das lateinische Wort zu nehmen, um die ‚Reverberation‘. Wenn wir von der eigentlichen Etymologie dieses Wortes absehen und es stattdessen auf ein ursprüngliches (aber fehlendes) ‚Ver-

Am Anfang ist das Verhältnis zwischen Ich und Niemand jedoch eher antagonistisch. „Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan.“ Bekanntlich kann bei Kafka „etwas Böses“ den stärksten Einfluss haben, gerade wenn es ‚nicht‘ getan worden ist: „Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“¹² Der berühmte erste Satz des *Prozesses* deutet an, dass ein Dritter an dieser Verhaftung schuld sein müsse. Es wird jedoch immer wahrscheinlicher, als dieser verleumdende Jemand immer noch ausbleibt, dass ‚niemand‘ in der Tat daran schuld ist. Niemand hat also „etwas Böses“ getan, und es scheint gerade diese Tatsache zu sein, die Josef K.s Notlage herbeigeführt hat.

Beim *Ausflug* gelingt es dem Erzähler, eine zweite Verwandlung zu vollbringen, die seine Einsamkeit beseitigt. Er „würde ganz gern [...] einen Ausflug ins Gebirge“ machen. Sein Wunsch wird zum Befehl, und dieser Ausflug findet jetzt tatsächlich statt und verläuft indikativisch.¹³ Der veränderte Modus bewirkt eine Veränderung in der Stimmung. Sobald er mit dieser Gesellschaft von lauter Niemand draußen in der frischen Luft ist, wandelt den Text eine gewisse Leichtigkeit an. „Wir gehen so lala.“ Das Ich ist jetzt ein Mitglied dieser Gesellschaft. Die Einordnung des Ich in dieses nichtige Wir bedeutet jedoch keinen Rückfall in das ursprüngliche Nichts, denn es ist ein verkörperter und großgeschriebener Niemand, ausgestattet sowohl mit Stimme als auch mit Gliedmaßen. Anders gesagt kann sich das Ich in dieser Menge verlieren und dadurch eine früher ausgeschlossene Einheit erreichen. Es konnte es nur nicht von selbst schaffen; niemand musste ihm helfen. Warum einen Ausflug ausgerechnet ins Gebirge? „Wohin denn sonst?“ Bei Ovid erfahren wir, dass Echos Körper in Felsen verwandelt wird, und dass ihre Stimme jetzt einsame Gebirgspässe bewohnt, wo keiner sie sieht doch jeder sie hört – „sonus est, qui vivit in illa“ (O, 401). „[S]onus“ oder Klang ist ja gerade das, was dem Erzähler fehlt. Der Klang wohnt jetzt in den Bergen, also dorthin!

Das Ich und die Niemand erreichen fast ihr Ziel, aber nicht ganz. Der Satz „Wir gehen so lala“ stellt den Höhepunkt des Ausflugs dar, denn mit dieser onomatopoetischen Zweisilbe gelingt es den Worten beinahe, sich vom Anspruch des Sinns zu befreien und bloße Töne zu werden. Diese

bum‘ zurückleiten, so würde der Nachhall seinen Ursprung wirklich *ex nihilo* geschaffen haben, was in diesem Falle durchaus angemessen wäre. *In principio erat verbum*.

¹² Franz Kafka: Der Proceß. Hrsg. von Malcolm Pasley. Kritische Ausgabe. Frankfurt a.M. 1990, S. 7.

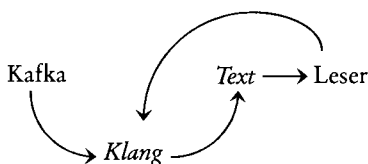
¹³ Vgl. Lehmann: Der buchstäbliche Körper (Anm. 7), S. 126: „Nach dieser Exposition der Elemente Negation und Konjunktiv, die Grundzüge von Kafkas Texten beschreiben, bleibt ein winziger Rest indikativisch formulierter Vorstellung“.

Möglichkeit steckt schon im „lauter Niemand“, wo die dritte Bedeutung von ‚lauter‘, nämlich im Sinne von ‚rein‘ oder ‚ungetrübt‘ in den Vordergrund tritt. Hiermit erreichen wir eine ganz andere Deutung des Textes als jene, die Lehmann vertritt. „Die Bewegung im *Ausflug ins Gebirge* ist nicht von den einzelnen Buchstaben bis zu Sätzen und Sinn, sondern vom einzelnen Buchstaben zu einer Sprache, die keine Sprache mehr ist, sondern Musik“.¹⁴ „Die Hälse werden im Gebirge frei!“ ruft der Text aus, wobei nicht nur „das Wort ‚lauthals‘ herbeizitiert“¹⁵ wird, sondern auch der „Notenhals“.¹⁶ Egal ob Buchstaben oder Noten gemeint sind – und freilich kann es sich hier gleichzeitig um beides handeln – so ist die ange-deutete Freiheit eindeutig die Befreiung des Textes vom Papier mittels der menschlichen Stimme.

Dabei ist eine Bemerkung Malcolm Pasleys bemerkenswert:

[Kafkas] Handschriften haben fast den Charakter einer Partitur. Er hat gleichsam horchend geschrieben und seine Geschichten bekanntlich nach deren Wirkung beim mündlichen Vortrag beurteilt. Diese Probe des Vorlesens mussten sie bestehen. „Der Leser wird gut daran tun“, schreibt Richard Thieberger mit Bezug auf Kafka, „der Sprache möglichst wieder den Klang zu verleihen, in dem sie konzipiert worden ist, und sich nie mit dem traurigen Surrogat des stillen Lesens zufriedenzugeben.“¹⁷

Der Leser muss also Echo spielen und die Worte des Narziss-Kafkas mit *demselben Klang* wieder beleben, mit dem sie ursprünglich konzipiert worden sind. Es wird jetzt also im Text eine zweite Bewegung klar: er ist völlig klanglos aber wo der ursprüngliche Ruf keinen Klang hatte, so hat er trotzdem eine Spur hintergelassen, die beim Vorlesen sozusagen ‚ver-tont‘ werden kann. Wenn wir das als Diagramm darstellen wollten, könnte es etwa so aussehen:



Man wird sofort bemerken, dass Kafka hier völlig aus dem Kreis ausgeschlossen ist, im Unterschied zu Narziss im entsprechenden Diagramm

¹⁴ Meine Übersetzung von Beier: *Nobody's Voice* (Anm. 9), S. 59.

¹⁵ Lehmann: *Der buchstäbliche Körper* (Anm. 7), S. 217.

¹⁶ Beier: *Nobody's Voice* (Anm. 9), S. 59.

¹⁷ Malcolm Pasley: *Nachbemerkung*. In: *Franz Kafka: Das Schloß*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 1994, S. 390.

von früher. Der wichtigste Grund dafür ist, dass die beiden Diagramme nicht ganz komplementär sind, da jenes bloß die intradiegetischen Verhältnisse der Figuren darstellt, wohingegen dieses eine metatextuelle Ebene mit einbezieht, in der sowohl der ‚Autor‘ als auch der ‚Leser‘ figurieren. Andererseits sind die beiden Texte auch von der Struktur her nicht völlig vergleichbar. Hauptsache ist also, dass in beiden Fällen eine zweite Figur (Echo oder ‚der Leser‘) nötig ist, um die Verwandlung zu vollbringen.

Im *Ausflug* fehlt diese zweite Figur eben, und obwohl „lala“ immerhin auch Gesang konnotiert, bleibt es beim stummen Zeichen – und schließlich bleibt es auch „ein Wunder, dass wir nicht singen“. Dieses letzte ‚nicht‘ hat eine andere Funktion als die Negierungen, die ihm vorausgehen, denn es hat keinen positiven Ausgang, und am Ende singen sie doch nicht. Darauf folgt das letzte Anführungszeichen, das den Diskurs verschließt und uns zurück zum lautlosen Gebiet des „Ich ohne Klang“ zurückführt. Das war alles unvermeidlich. Der Leser weiß schon am Anfang, dass dieser Ruf bloß nacherzählt wird, und wenn die Hälse im Gebirge tatsächlich so frei geworden wären, dass der Text sich in reinen Klang aufgelöst hätte, so wäre der Text auch nie zu Stande gekommen. Nur die Schrift, d.h. die lautlose Wiedergabe oder Kopie des Rufes, kann ihn greif- und mitteilbar machen.

II.

Werfen wir kurz einen Blick auf die Genealogie des *Ausflugs*: Wie etliche der Texte aus der *Betrachtung* stammt der *Ausflug ins Gebirge* ursprünglich aus der *Beschreibung eines Kampfes* – also einem der frühesten Texten Kafkas überhaupt – und zwar der Fassung B, die wesentlich kürzer ist als die Fassung A. Hier geht es anscheinend um den Kampf des Erzählers mit sich selbst, oder zumindest mit Aspekten seines Selbst. Im Laufe des Textes wird eine Reihe von verschiedenen Figuren eingeführt, die sich schließlich alle als Variationen dieses ersten binären Verhältnisses erweisen. Der *Ausflug ins Gebirge* befindet sich am Anfang der zweiten Hälfte der Fassung B, d.h. in dem Teil, der in der Fassung A den Untertitel *Bestigungen* trägt. Der Erzähler ist seinem Gegner auf den Rücken gesprungen und lässt sich jetzt einen steilen Hügel hinauftragen:

Die Landstraße, auf der ich ritt, war steinig und stieg bedeutend, aber gerade das gefiel mir und ich ließ sie noch steiniger und steiler werden.¹⁸

¹⁸ Kafka: Nachgelassene Schriften I (Anm. 6), S. 73, 140.

In diesem Zusammenhang möchte ich bloß die bewusste Zweideutigkeit des Wortes ‚bedeutend‘ betonen. Die Fähigkeit des Erzählers, diese Landschaft nach eigenen Wünschen zu formen, wird eindeutig mit Bedeutungskonstruktion verbunden. Die lockere Zusammenstellung von Steigen („die Landstraße [...] stieg“) und Fallen („das gefiel mir“) unterstreicht die Wichtigkeit der *Sprache* an diesem Ort. Das ist eine literarische Landschaft.

Wie erwähnt, bildet sie in der Fassung B den Rahmen für den ‚Ruf ohne Klang‘. In der früheren Fassung grummelt der Erzähler an dieser Stelle bloß etwas von „verliebte[m] Gerede“, verlässt seinen Gefährten auf dem Hügel und steigt in ein großes Tal hinunter, dessen Architekt er überdies auch ist. Hier schläft er ein, zumindest in der späteren Fassung:

Ich schlief und fuhr mit meinem ganzen Wesen in den ersten Traum hinein. Ich warf mich in ihm so in Angst und Schmerz herum, dass er es nicht ertrug, mich aber auch nicht wecken durfte, denn ich schlief doch nur, weil die Welt um mich zuende war.¹⁹

In der früheren Fassung schläft der Erzähler aber nicht ein, es sei denn, man zieht eine ziemlich lange, aus dem Manuskript gelöschte Passage in Erwägung. Hier ist sein Schlaf jedoch „traumlos [...] aber doch nicht ohne eine fortwährende leise Störung. Die ganze Nacht durch hörte ich jemanden neben mir reden“.²⁰ Der Erzähler kann die Worte dieser Stimme meistens nicht verstehen, sondern vernimmt lediglich die „Art ihrer Betonung“. Es erweist sich jedoch, dass die Worte, die den Erzähler nicht ruhen lassen in der Tat Bruchstücke der „Liebesgeschichten“ sind, mit denen der Erzähler ganz am Anfang versucht hatte, seinen Bekannten zu unterhalten.²¹ Sogar in der absolut frühesten Fassung dieses Textes also

¹⁹ Ebd., S. 145.

²⁰ Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente. Apparatband. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1994, S. 158.

²¹ Vgl. Walter H. Sokel: Narzissmus, Magie und die Funktion des Erzählens in Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“. Zur Figurenkonzeption, Geschehensstruktur und Poetologie in Kafkas Erstlingswerk. In: Gerhard Kurz (Hrsg.): Der junge Kafka. Frankfurt a.M. 1984, S. 133-153, hier S. 147: „[D]ie Störungsquelle scheint im Ich selbst zu liegen. Die Worte, die das Ich hört, sind nämlich seine eigenen. Die geheimnisvolle Stimme zitiert Bruchstücke jenes Erzählversuchs, den der Icherzähler unternommen hatte, als er mit ‚Liebesgeschichten‘ um den Bekannten geworben hatte. ‚Bank am Flussufer‘, ‚wolkenhafte Berge‘, [...] Züge mit erglänzendem Rauch‘ [...] sind wörtliche Zitate seines eigenen Erzählens, mit denen jetzt ‚die Stimme‘ das Ich am Ruhen hindert. Es ist also das Erzählen selbst, das an die Stelle des Bekannten getreten ist und das Ich in seinem Selbstgenuss nicht ruhen lässt. [...] Wie die Wiederholung der vom Ich einst selbst gebrauchten Worte zeigt, ist die störende Stimme buchstäbliches Echo jenes um den Anderen werbenden Aspekts des Ichs, den es zum Verschwinden zu bringen trachtete, als es sich in die magische Selbstbelustigung rettete.“

kehren die Worte zum Sprecher zurück. Wenn wir die Entwicklung dieser Figur von den Anfängen bis zur *Betrachtung* verfolgen, werden wir einer ausgeprägten Einschränkung und Destillation gewahr: der Schlaf, der von außen gestört wird, entwickelt sich zu einem Schlaf, der sich nicht stören lässt, weil es nichts außer ihm gibt („weil die Welt um mich zuende war“). Die Figur des Zweiten wird zur Figur des verdoppelten Ich. Insofern wird die Wiederholung der eigenen Worte zu ihrer *ersten* Äußerung. Die „unfertige Gegend“, in der der erste Ruf stattfand, wird allmählich verfertigt und von Anführungszeichen eingegrenzt. Die erzählerische Umgebung verschwindet und zurück bleibt lediglich das einsame Ich, das den Ruf berichtet. Außer ihm gibt es nichts; alles muss von ihm ausgehen.

III.

Einer der wenigen Bezüge zur ‚wirklichen Welt‘ in der *Beschreibung eines Kampfes* ist der Laurenziberg in Prag. Dieser wird später in einem Tagebucheintrag vom 15. Februar 1920 von Kafka als der eigentliche Ausgangspunkt seiner Schriftstellerkarriere bezeichnet. In diesem Abschnitt treten viele der Hauptpunkte, die ich versucht habe durch meine Lektüre des *Ausflugs ins Gebirge* hervorzuheben, ganz deutlich in den Vordergrund:

Es handelt sich um folgendes: Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiss traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die andern von ihr überzeugen zu können) in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwa als Wunsch einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so dass man sagen könne: ‚ihm ist das Hämmern ein Nichts‘ sondern ‚ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts‘, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und wenn Du willst noch irrsinniger geworden wäre. Aber er konnte gar nicht so wünschen, denn sein Wunsch war kein Wunsch, er war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte, in das er zwar damals

kaum die ersten bewussten Schritte tat, das er aber schon als sein Element fühle.²²

Dieser Text gehört zu einer Gruppe, die zusammen die „Er“-Aphorismen genannt werden. Insofern ist es bemerkenswert, dass er trotzdem in der ersten Person anfängt: „Ich saß einmal“. Am Ende ist dieses Ich jedoch zu einem Er verwandelt worden. Scheinbar ist das das Resultat der Reaktion des ‚Man‘ auf das Hämmern. Scheinbar: in Wirklichkeit erfolgt diese Verwandlung, weil es überhaupt keine Reaktion gegeben hat – weil der Wunsch doch kein Wunsch war. „Das natürliche schwere Fallen und Steigen“ des Lebens erinnert unbestreitbar an die Landstraße aus der *Beschreibung eines Kampfes*, die wie bemerkt keineswegs natürlich sondern gänzlich vom Erzähler geschaffen war. Die zweite Hälfte des Wunsches, nämlich dass das Leben als „ein Nichts, ein Traum, ein Schweben“ erscheinen soll, wird dem Leser des *Ausflugs ins Gebirge* gleichfalls bekannt vorkommen. Das Ziel des Wunsches war es jedoch, diese unvereinbaren Eindrücke im Gleichgewicht zu erhalten und darüber hinaus „den anderen“ „schriftlich“ davon zu überzeugen.

Kafkas Wunsch ist also identisch mit Narziss' „votum [...] novum“ und gleichzeitig das genaue Gegenteil: Identisch sind die Wünsche, indem sie beide einen unverträglichen Unterschied festlegen; entgegengesetzt sind sie, weil Kafka dieses Missverhältnis gar nicht auflösen, sondern beibehalten und verständlich machen möchte. „[E]ine Verbürgerlichung des Nichts“ ist tatsächlich eine treffende Beschreibung von der Verkörperung des Niemand im *Ausflug ins Gebirge*. Die erdrückende Einsamkeit des Ichs wird überwunden, indem sie in eine feierlich gekleidete Gesellschaft verwandelt wird. „[E]in Hauch von Munterkeit“ bezeichnet also sowohl den belebenden Hauch des literarischen Weltbaumeisters als auch die Fröhlichkeit, mit der die Wanderer (fast) singend durch die Berglandschaft schreiten. Dieser Hauch ist also auch das Echo, das einen Klang im Verklingen wiedergibt und aus dem Nichts rettet. So wird der ‚Ruf ohne Klang‘ durch Selbst-Wiederholung bewahrt. Um ihn völlig lebendig zu machen ist jedoch ein Zweiter nötig, der eben *nicht* vom Ich geliefert oder geschaffen werden kann.

Der Text des *Ausflugs ins Gebirge* ist mit der obenerwähnten Stelle in der *Beschreibung eines Kampfes* fast identisch, aber nicht ganz – dort heißt es: „Ich würde ganz gerne, (was sagen Sie dazu?) einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter niemand machen“.²³ In *Betrachtung* ist diese Frage gestrichen worden.²⁴ Es ist schließlich keiner mehr da, um sie zu hören; es

²² Franz Kafka: Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990, S. 854f.

²³ Kafka: Nachgelassene Schriften I (Anm. 6), S. 141.

²⁴ An ihrer Stelle steht jetzt „warum denn nicht“ – wohlgermerkt ohne Fragezeichen.

gibt nur lauter niemand. Dieser solipsistische Gestus ist es, der den Wunsch untauglich macht, zumindest wenn wir dem späteren Kafka glauben. Auch wenn man das „Ich ohne Klang“ in ein Er verwandelte, wäre das keine Lösung, obwohl es uns Echo (,ich‘) und Narziss (,er‘) einen Schritt näher brächte. Eben wie Narziss Echos Annäherungsversuche ablehnen muss, so muss das Ich des *Ausflugs* allein und selbstbezogen bleiben.

Aber auch Narziss' Not stammt von außen: er wird von der Göttin Nemesis dazu verflucht, auf das verzichten zu müssen, was er am meisten begehrt. Dieser Fluch folgt einem Gebet einer der zahlreichen anderen Nymphen, die von Narziss verschmäht worden sind. Offenbar hat Ovid diese anderen Unglücklichen hier eingeführt, weil Echo das Gebet selbst nicht hätte aussprechen können, ohne dass es jemand anders vor ihr gesagt hätte. Andererseits wird sie auch nicht explizit ausgeschlossen. Narziss' unglückliche Liebe ist das Spiegelbild von Echos Verliebtheit, die für ihn ja auch dasselbe wie eine Verliebtheit in sich selbst war, da es seine eigene Stimme war, die zu ihm zurückkehrte, oder vielmehr die Kopie seiner Stimme – ‚imago vocis‘ – genauso wie es die Kopie seiner Form – ‚imago formae‘ – war, die ihn am Ufer in Bann hielt. Grundsätzlich also *ist* dieses Gebet die Antwort auf etwas, das nie geäußert wurde, oder das zumindest ‚ohne Klang‘ zum Ausdruck kam. In diesem Sinne ist das Gebet die Echo, die Echo endgültig die Macht über Narziss gewährt.

Und hier mögen wir den eigentlichen Grund gefunden haben, warum Kafkas plötzlich zur dritten Person verwandeltes Alter-Ego „gar nicht so wünschen“ konnte. Hinter dem Wunsch, eine schwebende Zweideutigkeit von Wirklichkeit und Nichts erstellen und aufrechterhalten zu können, steckt der ursprünglichere, unaussprechliche Wunsch, dass der begehrte Gegenstand für immer unerreichbar bleibe. Deshalb beschreibt Kafka den Inhaber des unmöglichen Wunsches als ‚Er‘: er nimmt den ursprünglichen Wunsch und liefert ihn in der Nichterfüllung zurück an jemand anders. So kann das Ich vermeintlich die Nichterfüllung des eigenen Wunsches auf immer aufschieben, indem es vorgibt, sein Wunsch habe jemand anderem gehört. Es ist die Illusion der ersten Rede – d.h. der Verschiedenheit von *Ego* und *Imago* – die die gewünschte Zweideutigkeit endgültig ausschließt.

– Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.