

Kári Driscoll

„Ohne Ergebnis wurde die Kralle  
wohl niemals angesetzt“  
Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik

Hier gilt auch nicht daß man in seinem Haus  
ist, vielmehr ist man in ihrem Haus.

Franz Kafka, „Der Bau“

I.

Im Spätsommer 1917 erlitt Franz Kafka einen Lungenblutsturz und wurde anschließend mit Tuberkulose diagnostiziert. Einen Monat darauf, am 12. September, fuhr er zur Erholung nach Zürau und wohnte eine Zeitlang bei seiner Schwester Ottla. Wie aus seinen Tagebüchern und Briefen hervorgeht, trat Kafka hier anscheinend zum ersten Mal in intensiven Kontakt mit Tieren; sowohl mit Nutztieren wie z.B. Schweinen und Ziegen als auch mit Haustieren wie z.B. Ottlas Katze, die für ihn eine besonders große Rolle spielte aufgrund einer dritten Kategorie von Tieren, nämlich den Horden von Mäusen, die ihm durch ihr ständiges Trippeln, Nagen und Graben den Schlaf raubten. In seinen Briefen aus dieser Zeit beschreibt er das Gefühl, von diesem „schreckliche[n] stumme[n] lärmende[n] Volk“ umringt zu sein, „dem die Nacht gehört“.<sup>1</sup> So heißt es an einer Stelle in einem Brief an Max Brod:

Das was ich gegenüber den Mäusen habe, ist platte Angst. Auszuforschen woher sie kommt, ist Sache der Psychoanalytiker, ich bin es nicht. Gewiß hängt sie wie auch die Ungezieferangst mit dem unerwarteten, ungebetenen, unvermeidbaren, gewissermaßen stummen, verbissenen, geheimabsichtlichen Erscheinen dieser Tiere zusammen, mit dem Gefühl, daß sie die Mauern ringsherum hundertfach durchgraben haben und dort lauern, daß sie sowohl durch die ihnen gehörige Nachtzeit als auch durch ihre Winzigkeit so fern uns und damit noch weniger angreifbar sind.<sup>2</sup>

Kafka beschreibt wie sein Gehör sich „tausendmal verfeinert“<sup>3</sup> habe, bis er schließlich glaubte, die arbeitsamen Mäuse ständig und überall zu hören, und wie er nachts im Bett versucht habe, „Katzenaugen in das Mäusedun-

<sup>1</sup> Franz Kafka: Brief an Felix Weltsch, 15. Nov. 1917. In: Ders.: Briefe. April 1914–1917. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2005, S. 365.

<sup>2</sup> Brief an Max Brod, 3. Dez. 1917. Ebd., S. 373.

<sup>3</sup> Brief an Max Brod, 24. Nov. 1917. Ebd., S. 369.

kel hinein zu machen“<sup>4</sup> – allerdings ohne Erfolg. Allmählich hat er sich mit Ottlas Katze verständigt und konnte es ihr überlassen, die Mäuse zu jagen, aber seine Angst vor den kleinen Tieren hat er nie wirklich überwunden, trotz seiner Bemühungen, sich tagsüber „auf Spaziergängen durch Betrachtung der Feldmäuse abzuhärten“.<sup>5</sup>

Die Erlebnisse, die Kafka in den Zürauer Mäusebriefen schildert, weisen besonders stark auf zwei seiner spätesten Erzählungen hin, und zwar *Josephine die Sängerin, oder das Volk der Mäuse* und den „Bau“. Beide sind im Winter 1923/24, etwa sechs Jahre nach dem Aufenthalt in Zürau, kurz vor seinem Tode, entstanden. Vor allem im „Bau“ sind Aspekte von Kafkas Musophobie wiedererkennbar, insbesondere das Gefühl von Wehrlosigkeit der Winzigkeit des Feindes gegenüber. Der Erzähler arbeitet unermüdlich daran, seinen unterirdischen Bau zu verfertigen und gegen Angriffe von außen zu sichern. Eines Nachts wird er aber von einem „an sich kaum hörbare[n] Zischen“<sup>6</sup> geweckt, dessen Ursprung er zumindest anfangs dem „kleinen Volk“<sup>7</sup> zuschreibt, das nachts die Struktur des Baus verändert, indem es eigene Zwischengänge gräbt, die mit dem übergeordneten Bauplan des Erzählers nicht übereinstimmen. „Was für ein unaufhörlich tätiges Volk das ist und wie lästig sein Fleiß.“<sup>8</sup> Aber diese fleißigen kleinen Tiere sind bloß eine harmlose Belästigung im Vergleich zu den „im Innern der Erde“ lauernden Feinden, auf die das Zischen vielleicht auch zurückzuführen ist.

ich habe sie noch nie gesehen, aber die Sagen erzählen von ihnen und ich glaube fest an sie. Es sind Wesen der innern Erde, nicht einmal die Sage kann sie beschreiben, selbst wer ihr Opfer geworden ist hat sie kaum gesehen, sie kommen, man hört das Kratzen ihrer Krallen knapp unter sich in der Erde, die ihr Element ist, und schon ist man verloren. Hier gilt auch nicht daß man in seinem Haus ist, vielmehr ist man in ihrem Haus.<sup>9</sup>

Das Gefühl von Ausgeliefertsein und Wehrlosigkeit wird also vom nagenden Verdacht erschwert, dass dieser Bau in Wirklichkeit gar nicht ihm gehört, dass er gar kein richtiges Zuhause sein kann, und dass er eigentlich ein ungebetener Eindringling im Territorium eines anderen Tieres ist. Dadurch wird die Dichotomie zwischen Innen und Außen, die der Erzähler so unermüdlich aufrechtzuerhalten versucht, von Innen untergraben, von einheimischen Tieren, die ihn zum Außenseiter machen. Dieser Bau, den er „durch Kratzen und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspensti-

<sup>4</sup> Brief an Max Brod, 10. Dez. 1917. Ebd., S. 378.

<sup>5</sup> Brief an Felix Weltsch, ca. 30. Nov. 1917. Ebd., S. 372.

<sup>6</sup> Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1992, S. 606.

<sup>7</sup> Ebd., S. 608.

<sup>8</sup> Ebd., S. 606.

<sup>9</sup> Ebd., S. 578.

gen Boden abgewonnen“<sup>10</sup> hat und den der Erzähler implizit als eine Erweiterung des eigenen Körpers betrachtet, wird also von diesen „Wesen der innern Erde“ enteignet. Oder, was noch schrecklicher ist: durch ihr bloßes Erscheinen wird einem klar, dass das eigene Haus – und der eigene Körper – einem noch *nie* wirklich gehört hat.

In seinem Aufsatz zum zehnten Todestag Kafkas bemerkt Walter Benjamin, wie das Vergessene eine wichtige Rolle in Kafkas Poetik spielt, und dass die Wiederentdeckung des Vergessenen eng mit der Figur des Tieres verbunden ist. Tiere seien bei Kafka „Behältnisse des Vergessenen“, und Kafka habe unermüdlich versucht, „den Tieren das Vergessene abzulauschen. Sie sind wohl nicht das Ziel; aber ohne sie geht es nicht“.<sup>11</sup> Prägnanter lässt sich Kafkas Zoopoetik wohl kaum zusammenfassen: das Tier dient als notwendiges und unabdingbares Medium, um ein besonderes poetisches Ziel zu erreichen. Gleichzeitig führt dieses Ablauschen unvermeidlich zu einer ‚Animalisation‘ der Sprache. Seit jeher strebt die westliche Tradition des Logozentrismus danach, die Sprache vom Körper zu lösen und den physisch-tierischen Teil des Menschen zu überwinden bzw. zu unterdrücken. Laut Benjamin stellt der eigene, tierische Körper also „die vergessenste Fremde“ in der Sprache dar, und so kann man verstehen, „daß Kafka den Husten, der aus seinem Innern brach, ‚das Tier‘ genannt hat“.<sup>12</sup> Benjamin weist hier auf eine Dreiecksbeziehung hin – zwischen Sprache, Körper, und Tier – die Kafkas Poetik maßgeblich prägt.

Somit kann „*Der Bau*“ sowohl als eine Allegorie des menschlichen Körpers als auch als eine des Textkörpers gelesen werden, als Allegorie der Schrift.<sup>13</sup> Dabei schließt die eine Lesart die andere keineswegs aus: die Körperlichkeit der Sprache ist von zentraler Bedeutung für Kafkas Begriff des Schreibens und für sein Verhältnis zu seinen eigenen Texten.<sup>14</sup> Das Erzähler-Tier, das dieses labyrinthische Netzwerk von Gängen gräbt, wird dadurch zu einer metaphorischen Anspielung auf den Autor, der den Text schreibend gleichsam baut. Diese Deutung liegt sozusagen auf der Hand:

<sup>10</sup> Ebd., S. 601.

<sup>11</sup> Walter Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a.M. 1991, S. 409-438, hier S. 430.

<sup>12</sup> Ebd., S. 431.

<sup>13</sup> Gerhard Kurz hat eine ausführlichere Liste solcher Interpretationsversuche versammelt in seinem Aufsatz: Das Rauschen der Stille. Annäherungen an Kafkas „*Der Bau*“. In: Beatrice Sandberg und Jakob Lothe (Hrsg.): Franz Kafka. Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung. Freiburg i.Br. 2002, S. 151-174, hier S. 156.

<sup>14</sup> Vgl. Walter H. Sokel: Kafka's poetics of the inner self. In: Modern Austrian Literature 11.3-4 (1978), S. 37-58, und 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.

der Bau habe z.B. als „ein kleines tolles Zickzackwerk von Gängen“ angefangen, das das Tier „halb spielerisch an diesem Eckchen“<sup>15</sup> angefertigt habe, was natürlich an die ersten Federstriche in der oberen Ecke des Papiers erinnert. Der Erzähler bezeichnet diese ersten Gänge als sein „Erstlingswerk“,<sup>16</sup> was ferner die Annahme nahelegt, dass es in diesem „Bau“ nicht nur um eine allegorische Auslegung des Entstehens eines einzelnen Textes geht, sondern vielmehr um einen Rückblick auf das Lebenswerk des Erzählers. Und dieses noch unvollkommene und lückenhafte Lebenswerk versucht das Tier gegen den ständig drohenden Angriff von außen zu verteidigen. Aber wie ist es mit dem ‚inneren Feind‘, der diesen unterirdischen Bau auch bewohnt, und der möglicherweise sogar dessen eigentlicher Besitzer ist? Was ist das für ein Tier, das da „im Innern der Erde“ wohnt, und die Kraft besitzt, alles, was der Erzähler sein Leben lang so mühselig erbaut hat, zu zerstören? Und wenn es sich bei diesem „Bau“ um Kafkas Gesamtwerk handelt, hat es diesen inneren Feind dann vielleicht schon immer gegeben?

Um diesen Fragen nachzugehen möchte ich mich jetzt einem früheren Text zuwenden, der auch, und auf quasi unheimliche Weise, an Kafkas Mäusenächte erinnert – ja, unheimlich weil der Text aus dem Jahr 1914 stammt, also drei Jahre *vor* diesem Erlebnis. Die Geschichte wird in der ersten Person erzählt von einem unbenannten Erzähler, der auf eine Zeit zurückblickt in der er als Stationswächter in der Nähe der Stadt Kalda gearbeitet hat, irgendwo in einem abgelegenen Ort in der russischen Steppe. Die Bahnlinie ist aber wegen mangelnden Kapitals nie fertiggestellt worden, sondern endet geradezu mitten in der Einöde. Für den Erzähler bot diese Stelle eine perfekte Gelegenheit, alleine zu sein. Er berichtet wie er vergeblich versucht hat, sich unabhängig zu machen in Vorbereitung auf den harten Winter. Dieses Unternehmen wird sowohl von der unwirklichen Umgebung als auch von der lokalen Bevölkerung unmöglich gemacht, zu der der Erzähler in einem mehr oder weniger antagonistischen Verhältnis steht. Außerdem steht die Hütte des Erzählers unter ständigem Angriff von Unmengen „eigentümliche[r] große[r] Ratten“, die in der Nacht unaufhörlich versuchen, die Außenwände zu untergraben. Schließlich erkrankt der Erzähler an einem zehrenden und gefährlichen Husten, von den Einheimischen „Wolfshusten“ genannt, der offenbar eine unmittelbare Folge seines Aufenthaltes in dieser ungastlichen Gegend ist. Dieser Husten wird von einem ihm unerträglichen wilden Heulen begleitet – das äußere Indiz seines beginnenden Tier-Werdens. Von dieser Krankheit geschwächt, muss der Erzähler seine Bemühungen aufgeben, seine Hütte gegen die Riesen-Ratten zu sichern. Der Text bricht ab, nachdem der Er-

<sup>15</sup> Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II (Anm. 6), S. 586.

<sup>16</sup> Ebd., S. 587.

zähler sich entschieden hat, aus seinem Exil zurückzukehren und ärztliche Betreuung aufzusuchen.

Dieser „russische[n] Geschichte“, die zwischen Mitte August und Ende November 1914 entstand, hat Kafka den Titel *Erinnerungen an die Kaldabahn* verliehen.<sup>17</sup> Sie gehört zu den unbekannteren Erzählungen Kafkas, und ist weder in den *Sämtlichen Erzählungen* noch in der kritischen Ausgabe der *Nachgelassenen Schriften und Fragmente* zu finden. Diese Tatsache geht auf Max Brod zurück, der den Text ebenfalls nicht als eigenständige Erzählung herausgab, sondern lediglich als Teil der Tagebücher, was dazu führte, dass das *Kaldabahn*-Fragment erst 1951 veröffentlicht wurde.<sup>18</sup> Seitdem ist der Text von der Kafka-Forschung weitgehend ignoriert worden. Wenn überhaupt, ist der Text überwiegend als Annäherung an den „Process“, an dem Kafka zur gleichen Zeit arbeitete, oder als schlichter Hinweis auf das Scheitern seiner Verlobung mit Felice Bauer gelesen worden.<sup>19</sup> Zwar ist der Kampf des Erzählers mit den Ratten von

<sup>17</sup> Franz Kafka: Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990, S. 549-553, 684-694.

<sup>18</sup> Es ist zwar nicht eindeutig festzustellen, warum Max Brod die Erzählung, die verhältnismäßig lang ist und außerdem mit einem von Kafka selbst stammenden Titel versehen ist, nicht als eigenständige Erzählung hat veröffentlichen wollen, aber es ist nicht undenkbar, dass er sie aufgrund der ausgeprägt homoerotischen Beziehung zwischen dem Erzähler und dem Inspektor, der ihn jeden Monat kontrolliert, zurückgehalten hat. Zur heteronormativen „Zensur“, die Brod an Kafkas Werk verübt hat, vgl. Mark M. Anderson: Kafka, Homosexualität und die Ästhetik der „männlichen Kultur“. In: Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte 8 (1997), S. 255-279.

<sup>19</sup> Sowohl Peter-André Alt als auch Reiner Stach erwähnen kurz den Text in ihren jeweiligen Kafka-Biographien, dieser mit Bezug auf den fragmentarischen Charakter der Mehrheit von Kafkas Schriften, jener mit Bezug auf Kafkas Onkel Josef Löwy, der zwölf Jahre lang am Bau einer Eisenbahn im belgischen Kongo beteiligt war und dessen Abenteuer als Inspirationsquelle für Kafkas Erzählung gelten. Vgl. Reiner Stach: Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt a.M. 2008, S. 44 und 496, und Peter André Alt: Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München 2005, S. 28. Hartmut Binder: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1975, S. 173, „deutet die Entscheidung des Erzählers, sich in der russischen Einöde vollkommen zu isolieren, als eine Reaktion auf das Scheitern von Kafkas erster Verlobung mit Felice Bauer, eine Lektüre, die von Michael Müller: *Wohin gehst du kleines Kind im Walde? Über Erinnerungen an die Kaldabahn*. In: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Process“*. Würzburg 1992, S. 75-84, hier S. 75f., unterstützt wird. Außer Müller hat sich bisher nur Bernd Neumann mit dem *Kaldabahn*-Fragment gründlich auseinandergesetzt, in seinem Aufsatz: *Franz Kafkas „Erinnerung an die Kaldabahn“ als Annäherung an den „Proceß“*. In: Ders., Dietmar Albrecht, Andreas Degen und Andrzej Talarczyk (Hrsg.): *Provinz als Zentrum. Regionalität in Literatur und Sprache*. Ein polnisch-deutsch-nordisches Symposium. Aachen 2007, S. 37-49. Neumann bemängelt zurecht den überwiegend biographischen Zugang zur Erzählung in der

etlichen Kafka-Forschern erwähnt worden, aber die Bedeutung des *Kaldabahn*-Fragments als ein Dokument von Kafkas Zoopoetik ist kaum erkannt worden.<sup>20</sup> Diese Bedeutung gilt es im Folgenden zu erläutern, und zwar wird die Untersuchung zur Rolle der Tiere in diesem rätselhaften und eher unbekanntem Text dazu dienen, einige Aspekte der Beziehung Tier-Schrift in Kafkas Werken zu erhellen. Ich werde mich auf zwei Hauptthematiken konzentrieren, erstens auf die Vorstellung vom Text selber als eine Art Tier – die „Animalität des Textes“ also –, und zweitens auf den Versuch, den Text zu bewohnen oder gar zu verkörpern, indem man selber zum Tier wird.

Über die ‚unheimlichen‘ Parallelen hinaus, die zwischen den *Erinnerungen an die Kaldabahn* und Kafkas Erlebnissen in Zürau vier Jahre später bestehen (das abgelegene Exil, das Gefühl, von grabenden Nagetieren belagert zu sein, die schwere Lungenkrankheit, usw.), enthält die Erzählung außerdem eine unwahrscheinlich große Vielfalt an typisch ‚kafkaes-

---

Kafka-Forschung, aber leider erscheint sein Versuch, die Verortung der Erzählung in Russland als expliziten Hinweis auf die unmittelbar nach Ausbruch des ersten Weltkrieges laufende Debatte über die prekäre Situation der dortigen Juden zu deuten, unglaubwürdig und ziemlich weit hergeholt. Zudem insistiert Neumann unerklärlicherweise, dass der *Kaldabahn*-Text als ein Teil einer Trilogie von „Russischen“ Geschichten zu lesen sei – die anderen wären „*Der Process*“ und *In der Strafkolonie*. Dies ist höchstwahrscheinlich auf eine Fehllektüre eines Tagebucheintrages vom 21. August 1914 zurückzuführen, in dem Kafka bedauert, „von allen drei Geschichten zurückgeworfen“ worden zu sein, worauf er sich fragt ob es vielleicht richtig wäre, „daß die russische Geschichte nur immer nach dem *Process* gearbeitet werden durfte“ (vgl. Kafka: Tagebücher [Anm. 17], S. 675). Zweifelsohne sind hier die *Erinnerungen an die Kaldabahn* gemeint, aber ebenso deutlich handelt es sich hier lediglich um eine „russische Geschichte“, und es bleibt völlig unklar, warum „*Der Process*“ (geschweige denn die *Strafkolonie*) als „russisch“ zu betrachten wäre.

<sup>20</sup> Weder für Müller noch für Neumann spielen die Tiere bzw. das Tierische im Text eine Rolle. Karl-Heinz Fingerhut hingegen widmet der Erzählung mehrere Seiten seiner enzyklopädischen Untersuchung zur „Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas“ (Bonn 1969, S. 69-74), aber seine Herangehensweise ist eher auf das Thematische beschränkt und außerdem ist seine Lektüre teilweise fehlerhaft (z.B. vermutet er, dass der Erzähler „zum Schluß von den unheimlichen Ratten umgebracht“ wird, was nur schwer mit der Erzählperspektive vereinbar ist). Andere kürzere Kommentare zum *Kaldabahn*-Fragment findet man bei Elias Canetti: *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*. München 1969, S. 99; Cornelia Ortlieb: *Kafkas Tiere*. In: Norbert Otto Eke und Eva Geulen (Hrsg.): *Tiere, Texte, Spuren*. ZfdPh 126, Sonderheft (2007), S. 339-366, hier S. 353f.; Jacques Berchtold: *L'Étreinte abhorrée. Peur et phobie des rats dans la littérature et le cinéma*. La Rochelle 1995, S. 62-68; sowie bei Isolde Schiffermüller: *Kleine Zoopoetik der Moderne. Robert Musils Tierbilder im Vergleich mit Franz Kafka*. In: Elmar Locher (Hrsg.): *Die kleinen Formen in der Moderne*. Bozen 2001, S. 197-218, hier S. 204f.; und Pierre Pachet: *Musil, Kafka et la souffrance animale*. In: Françoise Héritier (Hrsg.): *De la violence II*. Paris 2005, S. 63-74.

ken' Topoi: die soziale Entfremdung des Protagonisten und das ambivalente Verhältnis zu seinem Übergeordneten; die absurd sinnlose Aufgabe, Stationswächter bei einer Eisenbahnlinie zu sein, die unfertig ist und nirgendwo hinführt; der scheinbar altersschwache Bauer, der „in Wirklichkeit einen erwachsenen Mann hätte erdrücken können“<sup>21</sup>; das totale Ausgeliefertsein; das unvermeidbare Scheitern; die Unmöglichkeit, sich eine Privatsphäre zu erschaffen; die ständig lauernde physische Gewalt; usw.<sup>22</sup> Ich will die These wagen, dass es gerade die Präsenz des Tierischen ist, das den Text am ‚kafkaesksten‘ wirken lässt, v.a. da diese in direkter Verbindung zur Materialität des Textes und zum Schreib-Prozess selbst steht.

## II.

Wie Cornelia Ortlieb bemerkt sind Kafkas Texte „von Tieren nicht nur gelegentlich belebt, sondern außerordentlich dicht besiedelt“.<sup>23</sup> Insgesamt sind Kafkas Werke von einer fortwährenden Auseinandersetzung mit dem Tier und dem Tierischen geprägt. Die Präsenz der Tiere bei Kafka nimmt verschiedene Formen und Funktionen an, aber in der Regel – so wie im *Kaldabahn*-Fragment als auch im „*Bau*“ – stellt sie eine Störung der herrschenden Ordnung dar, ein unheimlicher Einbruch von Alterität, die gleichermaßen beunruhigend und unüberwindbar ist, und nicht nur die Leben der Protagonisten zu zerstören droht, sondern auch den Text selber.

Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari gesprochen dient das Tierische zunächst dazu, etablierte Diskurse und Machtverhältnisse zu „deteritorialisieren“, indem es scheinbar festgelegte Grenzen überschreitet bzw.

<sup>21</sup> Kafka: Tagebücher (Anm. 17), S. 692.

<sup>22</sup> Kurzum, sowohl inhaltlich als auch sprachlich und förmlich ist dieser Text dermaßen ‚kafkaesk‘, dass man fast glauben könnte, es handle sich hier um eine Selbst-Parodie. Es mag freilich etwas tautologisch bzw. überflüssig erscheinen, einen Text von Kafka als ‚kafkaesk‘ zu bezeichnen. Wenn ich das hier trotzdem tue, dann eben weil das ‚Kafkaeske‘ in erster Linie ein Ensemble von Themen, Situationen und Eindrücken umfasst, die als besonders kennzeichnend für den ‚Kafka-Kosmos‘ gelten. Folglich kann man sehr wohl behaupten, dass selbst unter den von Franz Kafka verfassten Texten einige mehr ‚kafkaeske‘ Elemente aufweisen werden als andere. In den *Erinnerungen an die Kaldabahn* sind außerordentlich viele solcher Elemente vorhanden, was den Eindruck erwecken kann, dass Kafka den Leser gewissermaßen ‚zum Narren hält‘ indem er bewusst ‚kafkaesk‘ schreibt. Zwar ist der Text auch teilweise durchaus selbstironisch, aber wahrscheinlich sollte man diesen Text eher als ein ‚Versuchsgelände‘ betrachten, auf dem Kafka gewisse Motive ausprobiert hat, die in Nachhinein als Hauptmerkmale seines Text-Universums erkannt wurden, und die er in den späteren Erzählungen und Romanen weiter ausarbeitet hat.

<sup>23</sup> Ortlieb: Kafkas Tiere (Anm. 20), S. 339.

aufhebt und somit neue, enthierarchisierte Relationsdynamiken ermöglicht, die sich durch Ansteckungen, Bündnisse, und verschiedene Arten des Werdens propagieren und aufeinander einwirken. Wenn das „Tier-Werden“ bei Kafka eine wichtige Rolle spielt, dann, so Deleuze und Guattari, weil solches Werden einen „Ausweg“ oder eine „Fluchtlinie“ aus der ödipalen Struktur der Dominanz und des verneinten Begehrens bietet, die bei Kafka so bekannt ist, und in der ihn die überwiegend biographisch-psychoanalytischen Lektüren der fünfziger und sechziger Jahre verankern wollten. Kritiker von Deleuze und Guattari haben darauf hingewiesen, dass es an sich paradox ist, das Tier-Werden als Inbegriff der Deterritorialisierung zu nehmen, da Tiere ja recht territorial zu sein pflegen.<sup>24</sup> Jedoch geht es Deleuze und Guattari nicht um ‚wirkliche‘ Tiere, sondern um ‚das Tier‘ und ‚das Tierische‘ – Begriffe, die hier den eigentlichen Prozess der Deterritorialisierung verkörpern, wobei die Figur des Tieres gerade deswegen die vorherrschenden Ordnungen und Grenzen bedroht, weil diese von vornherein anthropo- und logozentrisch konzipiert sind.

Das eigentliche Problem mit Deleuze und Guattaris Kafka-Lektüre liegt weniger in dieser engen Definition des Tierischen, als in der Tatsache, dass das „Tier-Werden“ für sie *immer* einen Ausweg aus einer ödipalen Wirklichkeit darstellt und ferner dass die „Fluchtlinien“, die dieses Tier-Werden eröffnet, in erster Linie für die Person Franz Kafka gelten, und nicht für die Figuren in seinen Erzählungen, es sei denn man liest diese schlichtweg als kaum verhüllte Stellvertreter des Autors. Und da im Prinzip *jedes* Tier als Mittel zu einem solchen deterritorialisierenden, anti-ödipalen Werden dienen kann, ist es meistens egal, um welches Tier es sich im einzelnen Fall handelt. Mit anderen Worten: trotz der Betonung auf „Mannigfaltigkeiten“ und heterogenen „Gefügen“, die Deleuze und Guattaris Theorie des „Tier-Werdens“ zugrunde liegen, bleibt es damit äußerst schwierig, den Stellenwert *verschiedener* Arten von Animalität im Text zu erklären oder gar zu erkennen. Wie sich im Folgenden zeigen wird, strebt Kafka in seinen Texten einerseits einer besonderen Art des Tier-Werdens zu, welche als eine Symbiose von Autor und Text begriffen wird, und diese Art von Tier-Werden bildet einen Grundstein seiner Zoopoetik. Aber gleichzeitig gibt es auch andere Arten des Tier-Werdens, die höchst unfreiwillig und bedrohlich sind. Während erstere v.a. mit der Figur des Pferdes und der Dressur in Verbindung steht, kreisen letztere um unzählbare und unbändige Tiere, besonders Ratten, Mäuse und anderes Ungeziefer. Natürlich führen beide Arten eine Deterritorialisierung mit sich, aber ihr Stellenwert innerhalb von Kafkas Zoopoetik ist diametral entgegengesetzt, oder besser: Kafkas Zoopoetik entspringt gerade dem Spannungsfeld zwischen diesen beiden Formen des Tierischen im Text. Wie oben erwähnt, wimmelt es geradezu von Tieren in Kafkas Texten, und

<sup>24</sup> Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Paris 1981, S. 199.



häufig scheinen diese Tiere dort eher „zu Hause“ zu sein als die Protagonisten, die sich üblicherweise ausgegrenzt fühlen, und immer wieder darauf warten, hineingelassen zu werden, oder sich fürchten müssen, bald hinausgeworfen zu werden. Gleichzeitig erscheinen oft der Text und die Sprache selber als tierisch, und dies ist es, was Kafkas Poetik zu einer Zoopoetik macht.

Auffällig ist v.a. auch, wie oft sich Kafkas Text-Tiere einer genauen Beschreibung entziehen. Forscher, die z.B. das Tier im „*Bau*“ als ‚Dachs‘ bezeichnen,<sup>25</sup> oder die spezifische Art „Ungeziefer“, in die sich Gregor Samsa verwandelt, definitiv zu bestimmen suchen,<sup>26</sup> übersehen die absichtliche Unbestimmtheit dieser Tiere, die auch von Kafka bewusst unterstrichen wurde, z.B. indem er dem Kurt Wolff Verlag ausdrücklich untersagte, „das Insekt“ auf dem Titelblatt der *Verwandlung* abzubilden.<sup>27</sup> Diese Unbestimmtheit gilt nicht nur für Tiere, die selber erzählen, sondern auch für Tiere, die der Gegenstand wissenschaftlicher Beobachtung sind, wie etwa der Riesenmaulwurf in der Erzählung „*Der Dorfschullehrer*“, dessen Existenz nicht eindeutig festgestellt werden kann, und den vielleicht niemand jemals gesehen hat – eine irreduzible Ambiguität, die bis in den Titel des Werkes spürbar ist, das die Existenz dieses Tieres endgültig beweisen soll: „Ein Maulwurf, so groß, wie ihn noch *niemand* gesehen hat“.<sup>28</sup>

Ähnlich verhält es sich mit dem sonderbaren Marder-ähnlichen „Synagogentier“, das viele behaupten, gesehen zu haben, und das scheinbar auch „oft sehr gut zu sehn“<sup>29</sup> ist, aber gleichwohl ins Unbeschreibliche schwindet, sobald der Erzähler es näher zu bestimmen sucht: ein blaugrünes Fell müsste es haben, aber niemand habe es berührt, und „es läßt sich also darüber nichts sagen, fast möchte man behaupten, daß auch die wirkliche Farbe des Felles unbekannt ist“.<sup>30</sup> Jedenfalls ähnele die sichtbare Farbe sehr der des Verputzes im Synagogeninnern, also könnte die eigentliche Farbe eine ganz andere sein. Die farbliche Ähnlichkeit könnte aber auch so gelesen werden, dass das Tier nicht nur optisch schwer von seiner Umgebung zu unterscheiden ist, sondern eigentlich ein untrennbarer Teil davon ist. Ebenso wie das Tier nicht aus der Synagoge zu vertreiben ist, ist seine Präsenz auch ein wesentlicher Bestandteil des Diskurses, der um die

<sup>25</sup> Vgl. z.B. Alt: *Der ewige Sohn* (Anm. 19), S. 653.

<sup>26</sup> Vgl. Vladimir Nabokov: *Lectures on Literature*. Hrsg. von Fredson Bowers. New York 1980, S. 259.

<sup>27</sup> „Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden.“ Franz Kafka: Brief an den Kurt Wolff Verlag, 25. Oktober 1915. In: Ders.: *Briefe*. April 1914–1917 (Anm. 1), S. 145.

<sup>28</sup> Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Malcom Pasley. Frankfurt a.M. 1993, S. 199 [Hervorh. von K.D.].

<sup>29</sup> Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (Anm. 6), S. 405.

<sup>30</sup> Ebd., S. 406.

Synagoge herum gewachsen ist. Die Geschichte der Synagoge ist die Geschichte des Tieres, das dort wohnt, und – wie auch bei den Leoparden im Tempel, deren Unterbrechungen allmählich zum Teil der Zeremonie werden<sup>31</sup> – ist in Wirklichkeit der scheinbare Antagonismus zwischen den Thamühlern und dem Tier eine eigenartige Symbiose. Die wiederholten Versuche, das Tier zu vertreiben, gehören zur Geschichte und können deshalb nie gelingen. Verschiedene berühmte Rabbiner hätten „vom religionsgesetzlichen Standpunkt aus die Frage untersucht [...], ob man ein solches Tier im Gotteshause dulden darf“, wonach die Mehrheit für die Vertreibung war, „aber es war leicht von der Ferne zu dekretieren, in Wirklichkeit war es ja unmöglich, das Tier zu vertreiben“.<sup>32</sup> Aus diesem Schlusssatz, den Kafka mehrmals umschrieb,<sup>33</sup> kann man erahnen, warum es so schwierig ist, das Tier zu vertreiben: der Binnenreim zwischen „dekretieren“ und „das Tier“, der ab der dritten Verbesserung vorhanden ist, deutet an, dass das Tier buchstäblich Teil der Sprache ist, in dem das Dekret formuliert ist. Das Tier ist also immer schon Teil des Diskurses, der es ausgrenzen soll. Wie die „Wesen der innern Erde“, die nicht einmal „die Sage“, geschweige denn die Wissenschaft, beschreiben kann, lassen sich das „Synagogentier“ und die anderen unbeschreiblichen Tiere in Kafkas Texten nicht von der Sprache bestimmen. Sie üben jedoch gleichzeitig einen unvermeidbaren Einfluss auf die sie umschreibenden Diskurse aus.

Sie sind, um einen Begriff von Akira Lippit heranzuziehen: „Animetaphern“. Für Lippit bezeichnet die Animetapher den Schnittpunkt, an dem sich das Tierische und das Metaphorische in der Sprache treffen, vor allem in poetischer oder rhetorischer Sprache. Es bestehe eine „fantastische Transversalität“ zwischen dem Tier und der Metapher:

Das Tier bringt etwas zur Sprache, das nicht Teil der Sprache ist und als fremde Präsenz in der Sprache bleibt. D.h. da dem Tier die Sprachfähigkeit abgesprochen wird, kann seine Funktion innerhalb der Sprache nur als ein anderer Ausdruck erscheinen, als eine Metapher, die ihren Ursprung woanders hat, die von woanders her übertragen wird.<sup>34</sup>

Das Tier existiert in der menschlichen Sprache nur metaphorisch, und gleichzeitig ist das Metaphorische in der Sprache von Grund auf mit dem Tierischen verbunden. Weiterhin droht diese inhärente Metaphorizität des Tieres – also die Animetapher – die zusätzlichen metaphorischen Bedeutungen ins Schwanken zu bringen, die der Tierfigur in einem Text zugesprochen werden. Mit anderen Worten: es besteht eine grundsätzliche

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 117, den 20. Zürauer Aphorismus ebd.

<sup>32</sup> Ebd., S. 411.

<sup>33</sup> Vgl. ebd. Apparatband, S. 336-338.

<sup>34</sup> Akira Mizuta Lippit: *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis 2000, S. 165-166 [Übers. von K.D.].

Spannung oder Diskrepanz zwischen dem, was das Tier *ist* und dem, was das Tier *bedeutet*. Die ‚Animetapher‘ ist also zugleich eine Metapher und eine Antimetapher. Indem sie beide Positionen gleichzeitig innehat, vertritt die ‚Animetapher‘ gleichzeitig sowohl die Erzeugung von Bedeutung als auch deren Auflösung. In dem allegorisch aufgeladenen Universum, in dem Kafkas Erzählungen sich abspielen, scheint alles eine metaphorische Bedeutung zu haben, die jedoch meistens schwer oder gar nicht genau festzulegen ist. Dies ist vielleicht besonders der Fall bei Kafkas Text-Tieren. Wie wir gleich sehen werden, entwickelt sich das ständige Graben der Riesen-Ratten im *Kaldabahn*-Text rasch zu einer Metapher für das Schreiben, und diese metaphorische Verbindung wird umso stärker betont nachdem der Erzähler eine von diesen Ratten auf sein Messer spießt und sie in aller Ruhe sachlich „in Augenhöhe“ betrachtet. Aber gerade in diesem Text ist die „Arbeit“, die diese Ratten mit ihren „sehr zum graben geeignet[en]“ Krallen leisten, an sich eher zerstörerisch, und wird vom Erzähler als eine Bedrohung von außen wahrgenommen, als etwas, das er um jeden Preis verhindern muss. Ähnlich wie im „*Bau*“ ist der Erzähler der *Erinnerungen an die Kaldabahn* ununterbrochen damit beschäftigt, die von ihm erstellte Grenze zwischen Innen und Außen aufrechtzuerhalten, während die Ratten ihrerseits unermüdlich daran arbeiten, diese Grenze auszulöschen. Diese Wechselwirkung gehört auch zur Funktion der Animetapher: sie kommt ursprünglich von außerhalb der Sprache; steht aber gleichzeitig im Mittelpunkt poetischer Äußerungen. Insofern hat sie die Fähigkeit, die Sprache ‚fremd‘ zu machen und ihrem Benutzer die Herrschaft abzuspochen.

Für Kafka ist der Text selbst häufig ein Tier. So werden bestimmte Geschichten z.B. ‚Pferde‘ genannt, die der Autor bändigen und zureiten muss, d.h. sie seinem Willen unterordnen und in eine bestimmte Richtung zwingen. Mit Bezug auf das „Elberfeld“-Fragment – welches auch Ende 1914 entstanden ist – beschreibt Malcolm Pasley wie „die Metapher ‚Pferd‘ für ‚Erzählung‘, bzw. ‚Reiter‘, ‚Pferdedresseur‘ usw. für ‚Erzähler‘ sich durch Kafkas ganzes Schaffen hindurchzieht“.<sup>35</sup> Nach Pasleys Lektüre zeugt die Erzählung von Kafkas anwachsender Verzweiflung über seine ins Stocken geratene Arbeit am „*Process*“ und das Scheitern der neuen ‚Dressurmethode‘, die er an seiner Arbeit zur Geltung bringen wollen. In der Erzählung überlegt sich ein junger ehrgeiziger Student, der sich für den Fall der Pferde von Elberfeld sehr interessiert“, selber ein Pferd anzuschaffen und es nach einer neuen, von ihm entwickelten Methode zu dressieren, welche „wahrscheinlich jede Starrköpfigkeit überwinden wer-

<sup>35</sup> Malcolm Pasley: Wie der Roman entstand. In: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Process“. Würzburg 1992, S. 11-34, hier S. 26.

den konnte“.<sup>36</sup> Da seine Mittel beschränkt sind, gedenkt er, sein Studium aufzugeben und stattdessen tagsüber Privatunterricht zu geben, damit er die Nächte seiner eigentlichen Aufgabe, dem Unterricht der Pferde, widmen kann. Dieser Unterricht fordert die totale Aufmerksamkeit, und nur die „kürzeste Ablenkung“ würde für den Unterricht „einen unheilbaren Schaden“ bedeuten. Das beste Mittel, um solche Ablenkungen zu vermeiden, ist nachts zu arbeiten: „Nur die Nacht ist die Zeit der eindringenden Dressur.“<sup>37</sup>

Die Parallelen zu Kafkas eigener Gewohnheit, in der Nacht zu schreiben, dürften offensichtlich sein. Interessanter ist, dass dieser nächtliche Unterricht nicht als ein Domestikationsverfahren konzipiert wird, sondern als Förderung und Kultivierung der *Wildheit* des Tieres:

Die Reizbarkeit, von der Mensch und Tier, wenn sie in der Nacht wachen und arbeiten, ergriffen werden, war in seinem Plan ausdrücklich verlangt. Er fürchtete nicht wie andere Sachverständige die Wildheit des Pferdes, er forderte sie vielmehr, ja er wollte sie erzeugen, zwar nicht durch die Peitsche aber durch das Reizmittel seiner unablässigen Anwesenheit und des unablässigen Unterrichts.<sup>38</sup>

Näher ist Kafka einer Definition seiner Zoopoetik wohl nie gekommen. Die Hauptsache beim Unterrichtsplan des Studenten ist, dass es außerordentliche Aufmerksamkeit und Reizbarkeit sowohl vom Menschen als auch vom Tier verlangt. Es ist ein gegenseitiger Prozess – der junge Mann ist ja zugleich Lehrer und Student, und er ist nur an einem „allgemeinen Fortschritt“ interessiert, und gibt sich keineswegs mit den peinlich mickrigen „einzelne[n] Fortschritte[n]“ seiner Vorgänger zufrieden.<sup>39</sup>

Das Interesse des Studenten an den Elberfelder Pferden entstammt seiner Überzeugung, dass mit der richtigen Methode und genügend Geduld eine wahre Symbiose von Reiter und Pferd realisiert werden kann, wie sie in Kafkas „Wunsch, Indianer zu werden“ am prägnantesten zum Ausdruck kommt, in dem es schließlich zu einer „kentaaurische[n] Verschmelzung von Mann und Pferd als Emblem des literarischen Schreibens“<sup>40</sup> kommt – ein Ideal, das auch z.B. aus dem Namen „Karl Roßmann“ herauszulesen ist.

An dieser Stelle sollte man sich an Walter Benjamins Bemerkung bzgl. der Tiere in Kafkas Texten erinnern: „Sie [die Tiere] sind wohl nicht

<sup>36</sup> Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I (Anm. 28), S. 225.

<sup>37</sup> Ebd., S. 416.

<sup>38</sup> Ebd., S. 227.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Detlef Kremer: Verschollen. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman „Der Verschollene“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Franz Kafka*. Zweite, gründlich überarb. Auflage. Sonderband von Text + Kritik (2006), S. 238-253, hier S. 247.

das Ziel; aber ohne sie geht es nicht.“<sup>41</sup> Wenn Kafkas Poetik eine Zoopoetik ist, dann gerade weil ein Tier notwendig ist, um ihr Ziel zu erreichen. Aber was ist eigentlich das Ziel? Eine mögliche Antwort bietet die kurze Erzählung „Der Aufbruch“ aus dem Jahre 1921, die damit anfängt, dass ein Reiter eine zoopoetische Reise unternehmen will: „Ich befahl mein Pferd aus dem Stall zu holen. Der Diener verstand mich nicht. Ich ging selbst in den Stall, sattelte mein Pferd und bestieg es.“ Als der Diener ihn fragt, wohin er denn reite, lautet die Antwort: „nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.“ „Du kennst also dein Ziel?“, fragte er. „Ja“, antwortete ich, „ich sagte es doch: „Weg-von-hier“, das ist mein Ziel.“<sup>42</sup> Das Ziel dieser „wahrhaft ungeheuer[n] Reise“ ist also einfach „Weg-von-hier“ – sie ist, wenn man so will, eine unendliche „Fluchtlinie“, die kein Ziel oder Ende haben kann. Dieter Hasselblatt hat Kafkas Prosa als „initiofugal“ bezeichnet – sie sei „anfangsflüchtig, nicht endstrebig“ und folglich „unvollendbar“.<sup>43</sup> Ein Reiter, der eine solche Reise unternimmt, sollte nicht erwarten, das nächste Dorf erreichen zu können – es gibt nur den Ritt.

Solche zoopoetischen Experimente sind jedoch nicht ohne Risiko, und in der Regel erweist sich die „kentaaurische Verschmelzung“ von Mensch und Pferd als unerreichbar – selbst der „Wunsch, Indianer zu werden“ ist eben nur ein Wunsch, der wahrscheinlich nie in Erfüllung gehen kann. Am Ende des „Elberfeld“-Textes zweifelt der Student an seiner Fähigkeit, die ununterbrochene Aufmerksamkeit aufzubringen, die seine Dressurmethode verlangt. Ein Augenblick der Unaufmerksamkeit reicht, um das ganze Unterfangen zum Scheitern zu bringen.<sup>44</sup> Davon gibt es in den Tagebüchern und Oktavheften zahlreiche Beispiele: „Ein Pferd stolperte, fiel auf die Vorderbeine nieder, der Reiter wurde abgeworfen“.<sup>45</sup> Manchmal bilden solche Unfälle scheinbar den Anfang einer neuen Erzählung, aber meistens brechen diese Texte nach ein paar Sätzen ab. In dieser Hinsicht ist „Der Aufbruch“ ein Ausnahmefall, da der Reiter das Glück hat, sein eigenes Pferd finden und satteln zu können, trotz der Unfähigkeit und des Unverständnisses seiner Diener. In der Regel ist jedoch der Reiter entweder zu schwach zum Reiten,<sup>46</sup> oder das Pferd ist das falsche,<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Benjamin: Franz Kafka (Anm. 11), S. 430.

<sup>42</sup> Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II (Anm. 6), S. 374-375.

<sup>43</sup> Dieter Hasselblatt: *Zauber und Logik. Eine Kafka-Studie*. Köln 1964, S. 61. Vgl. Stanley Corngold: *Kafka's Die Verwandlung: Metamorphosis of the Metaphor*. In: *Mosaic* 3.4 (1970), S. 91-106.

<sup>44</sup> Zum Kafka'schen Leitmotiv der „Augenblicke der Unaufmerksamkeit“ vgl. Rainer Nägele: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Versuch einer Interpretation zu Kafkas „der Jäger Gracchus“*. In: *The German Quarterly* 47.1 (1974), S. 60-72.

<sup>45</sup> Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II (Anm. 6), S. 298.

<sup>46</sup> Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I (Anm. 36), S. 417: „Ich wurde zu meinem Pferd geführt, ich war aber noch sehr schwach.“

oder gar plötzlich in der Nacht verendet,<sup>48</sup> wie am Anfang von *Ein Landarzt*, wo der Protagonist dann auf zwei unheimliche, dämonische Pferde angewiesen ist, die er nicht bändigen kann, und die ihn ziellos durch die eisige Winterlandschaft führen.

Kleine Szenen von schwieriger oder gescheiterer Dressur kommen wiederholt vor, besonders in den späten Schriften. Im „Konvolut 1920“ findet man z.B. die Geschichte vom berühmten Dresseur Burson, der die „Dressurfähigkeit“ eines Tigers beurteilen soll. Der Tiger ist jedoch eben „reichlich gefüttert worden“, und nachdem er zum großen Burson hineingeführt worden ist, schaut er gelangweilt den „Dressurkäfing“ an, gähnt ein bisschen und schläft prompt ein. Damit ist der Text zu Ende.<sup>49</sup> Etwas beunruhigender ist das seltsame, „känguruhartig[e]“ Tier mit dem „viele Meter langen fuchsartigen Schweif“, den der Erzähler eines etwas späteren Fragments gern „einmal in die Hand“ bekäme, dies aber nicht schafft, weil das Tier sich ständig bewegt. „Manchmal habe ich das Gefühl daß mich das Tier dressieren will; was hätte es sonst für einen Zweck mir den Schwanz zu entziehen, wenn ich nach ihm greife, dann wieder ruhig zu warten, bis es mich wieder verlockt und dann von neuem weiterzuspringen.“<sup>50</sup> In dieser komischen Szene sind die Rollen vertauscht: statt das Tier zu dressieren wird der Erzähler selber dressiert. Der lange Schweif des Tieres hat eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Schreibfeder, und wenn der Erzähler ihn bloß mit der Hand greifen könnte, könnte er sich womöglich auch die Wildheit des Tieres für seine eigenen künstlerischen Zwecke zunutze machen. Gleichzeitig erinnert die Fixierung des Erzählers auf diesen Schwanz auch implizit an die Redewendung „das Pferd beim Schwanz aufzäumen“, und legt damit die Vermutung nahe, dass der Erzähler die Sache völlig verkehrt angeht. Die idealisierte, herbeigesehnte Form des Tier-Werdens bezieht sich bei Kafka immer auf potentiell „dressierfähige“ Tiere (Pferde, Hunde, Affen, usw.), und wenn der Versuch, diese Tiere zu bändigen, letztendlich scheitert, ist der Effekt fast immer komisch. Dagegen sind die unfreiwilligen Formen des Tier-Werdens, die mit unbändigen, unreinen Tieren (Wölfen, Ratten, Insekten, usw.) verbunden sind, meistens erschreckend erfolgreich.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.: „Das ist nicht mein Pferd, sagte ich als mir der Knecht des Gasthofes am Morgen ein Pferd vorführte“.

<sup>48</sup> Vgl. Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994, S. 252f.: „[I]n den Pelz gepackt, die Instrumententasche in der Hand, stand ich reisefertig schon auf dem Hofe; aber das Pferd fehlte, das Pferd. Mein eigenes Pferd war in der letzten Nacht, in Folge der Überanstrengung in diesem eisigen Winter, verendet“.

<sup>49</sup> Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II (Anm. 6), S. 269.

<sup>50</sup> Ebd., S. 335.

## III.

Wenn die *Erinnerungen an die Kaldabahn* hauptsächlich biographisch bzw. allegorisch als eine selbstreflexive Betrachtung des eigenen Schriftsteller-daseins gelesen worden sind, dann eben weil dieser Text, wie so viele andere von Kafkas Texten, eine solche Interpretation geradezu herauszufordern scheint. Zum Schluss muss der Erzähler sich gegenüber der lebensfeindlichen Umgebung und der einheimischen Fauna geschlagen geben, woraufhin er die Stelle bei der Bahn aufgibt und Zuflucht in der Zivilisation sucht. Damit bricht der Text dann auch ab. In dieser Hinsicht scheint das Schicksal des Erzählers den Schreibprozess des Autors widerzuspiegeln. Michael Müller bemerkt, dass der letzte Satz, in dem der Erzähler sich entscheidet, einen Arzt in der Stadt Kalda aufzusuchen, im Manuskript durchgestrichen ist. Kafka habe wohl diesen Satz gestrichen, so Müller, „weil es sich um das endgültige und definitive Eingeständnis gehandelt hätte, daß das Lebensexperiment gescheitert ist: es bleibt ihm nur die Flucht aus der Einöde heraus zurück zu den Menschen“.<sup>51</sup> Ausgehend vom Duktus dieser letzten Zeilen vermutet Müller das Kafkas eigenes Kalda-„Experiment“ im November 1914 zu Ende war, oder etwa drei Monate nachdem er anfang, die *Erinnerungen* zu schreiben.<sup>52</sup> Kurz danach, am 30. November schreibt Kafka in seinem Tagebuch, dass er „nicht mehr weiterschreiben“ könne, dass er „an der endgültigen Grenze“ sei, „[u]nd wie irgendein gänzlich von Menschen losgetrenntes Tier schaukele ich schon wieder den Hals und möchte versuchen für die Zwischenzeit wieder F zu bekommen“.<sup>53</sup> Müller zieht daraus den durchaus plausiblen Schluss, dass das selbst auferlegte russische Exil des Erzählers metapho-

<sup>51</sup> Müller: *Wohin gehst du?* (Anm. 19), S. 82f.

<sup>52</sup> Ebd., S. 76. Auch hier spiegelt sich der Schreibprozess scheinbar in der Handlung wider: Mitte August hat Kafka mit der Geschichte begonnen – als der Erzähler in Kalda ankommt ist es noch Sommer, aber er spricht dauernd davon, dass er sich auf den kommenden Winter vorbereiten muss. Kafka scheint die Geschichte Mitte-Ende November abgebrochen zu haben, etwa drei Monate später – als der Erzähler am „Wolfshusten“ erkrankt und seinen Posten als Bahnwächter aufgeben muss, sind ebenfalls etwa drei Monate vergangen. Diesen ziemlich genauen zeitlichen Angaben zum Trotz wirkt die Chronologie des Textes aber auch oft ausgedehnt bzw. unzuverlässig. So kommt z.B. der Inspektor angeblich einmal im Monat, um das Vormerkbuch zu überprüfen, also kann er in diesem Zeitraum höchstens zwei- oder dreimal gekommen sein, bevor der Erzähler krank wird, aber die Beschreibung seiner Besuche zeugt von einer Kontinuität und einer Routine, die sich in so wenigen Besuchen kaum hätte entwickeln können. Also sind solche Parallelen mit Vorsicht zu genießen.

<sup>53</sup> Kafka: *Tagebücher* (Anm. 17), S. 702.

risch für Kafkas Wunsch, sich nach dem Scheitern der Verlobung mit Felice Bauer von der Außenwelt abzutrennen, steht.

Aber wie kann man Kafkas Vergleich – „wie irgendein gänzlich von Menschen losgetrenntes Tier“ – in diesem Zusammenhang verstehen? Vielleicht könnte man ihn als Parallele zum „Wolfshusten“ lesen, an dem der Erzähler schließlich erkrankt und der das Ende seines „Lebensexperimentes“ bedeutet. Nachdem er (wie) ein Tier geworden ist, gibt Kafka also die Erzählung auf, ebenso wie der Erzähler seinen Posten bei der Kaldabahn aufgibt, als sein eigenes Tier-Werden zum Ausdruck kommt. Dem „Gesetz“ zufolge, das Deleuze und Guattari in ihrer Kafka-Studie entworfen haben, war das ohnehin unvermeidbar: „Wenn ein Text hauptsächlich von einem Tier-Werden handelt, kann er nicht zum Roman entfaltet werden“, wohingegen, „[e]in Text, der vielleicht die Keimzelle eines Romans sein könnte, [...] aufgegeben [wird], wenn Kafka einen Tier-Ausweg sieht, durch den er zu einem Ende gelangen kann“.<sup>54</sup> In diesem Falle bildet das Wolf-Werden des Erzählers den „Tier-Ausweg“ (für Kafka, natürlich), der es Kafka erlaubt, den Text abubrechen. Allerdings ist der Erzähler überhaupt erst nach Kalda gezogen, um seinem Alltag zu entkommen, aus „verschiedenen Gründen, die nicht hierhergehören“ – was heißt, dass es sich eigentlich zum Schluss um einen ‚Ausweg aus dem Ausweg‘ handeln würde.<sup>55</sup> In diesem Zusammenhang könnte man auf eine Parallelstelle im „Schloss“-Roman verweisen, und zwar auf das Gespräch zwischen K. und Pepi, in dem K. zugibt, dass er seine Verlobte Frieda vernachlässigt hat, und dass sie ihn wahrscheinlich deswegen verlassen hat: „Das ist leider wahr, ich habe sie vernachlässigt, aber das hatte besondere Gründe, *die nicht hierher gehören*; ich wäre glücklich, wenn sie zu mir zurückkäme, aber ich würde gleich wieder anfangen, sie zu vernachlässigen“.<sup>56</sup> Dieser Satz tritt in mehreren Texten Kafkas auf, fast ausschließlich im Zusammenhang von unaufgeklärten Scham- bzw. Schuldgefühlen familiärer Art, die unausgesprochen bleiben, aber den Text fortwährend heimsuchen. Im *Urteil*, z.B., als Georgs Vater ihm vorwirft, nicht die volle Wahrheit zu sagen (über den russischen Freund? Oder über etwas ganz anderes?), fügt dieser hinzu: „Ich will nicht Dinge aufrühren, *die nicht hierher gehören*. Seit dem Tode unserer teuren Mutter sind gewisse un-schöne Dinge vorgegangen“<sup>57</sup> – darunter vermutlich auch Georgs Verlobung mit Frieda Brandenfeld (noch eine Frieda, die die gleichen Anfangsbuchstaben hat wie Felice Bauer, was Kafka selbst hervorgehoben hat).<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Gilles Deleuze und Felix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen von Burkhardt Kroeber. Frankfurt a.M. 2012, S. 54.

<sup>55</sup> Kafka: Tagebücher (Anm. 17), S. 549.

<sup>56</sup> Franz Kafka: Das Schloß. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1982, S. 480 [Hervorh. von K.D.].

<sup>57</sup> Kafka: Drucke zu Lebzeiten (Anm. 48), S. 52 [Hervorh. von K.D.].

<sup>58</sup> Kafka: Tagebücher (Anm. 17), S. 492.



Der Satz kehrt auch im ersten Kapitel des „Amerika“-Romans (das Ende September 1912, also unmittelbar nach dem *Urteil*, geschrieben wurde) wieder: Karl Roßmanns Onkel Jakob erzählt, dass er seit Jahren von seinen europäischen Verwandten abgetrennt lebt, „aus Gründen, die erstens *nicht hierher gehören*, und die zweitens zu erzählen mich wirklich zu sehr hernehmen würde“.<sup>59</sup> Außerdem fürchte er sich davor, seinem Neffen diese Gründe mitteilen zu müssen, weil sich dabei „leider ein offenes Wort über seine Eltern und ihren Anhang nicht vermeiden lassen wird“.<sup>60</sup> Diese Gründe, die „nicht hierhergehören“ und die unausgesprochen bleiben sollen, beziehen sich also anscheinend in erster Linie auf ödipale Zusammenhänge, die paraliptisch vom Sprecher aufgerufen werden, indem er vorgibt, sie übergehen zu wollen. Sie stehen mit anderen Worten *sous rature*. Wenn das Tier-Werden zunächst eine „Fluchlinie“ aus solchen ödipalen Strukturen von Schuld und frustriertem Begehren bietet, lässt sich die Notwendigkeit eines zusätzlichen „Tier-Auswegs“ eventuell dadurch erklären, dass die *Kaldabahn*-Geschichte, indem sie mit diesem paraliptischen Gestus anfängt, eigentlich von vornherein die Unfähigkeit darstellt, aus diesen verschwiegenen „Gründen“ einen realen Ausweg zu finden.

Ein anderer Grund, warum der Erzähler die Arbeitsstelle in diesem abgelegenen Ort angenommen habe, sei die Aussicht auf Jagd gewesen:

Man hatte mir gesagt, es sei eine außerordentlich wildreiche Gegend und ich hatte mir schon ein Gewehr gesichert, das ich mir, wenn ich einiges Geld erspart habe würde, nachschicken lassen wollte. Nun zeigte sich daß von jagdbarem Wild hier keine Spur war, nur Wölfe und Bären sollten hier vorkommen, in den ersten Monaten sah ich keine, und außerdem waren eigentümliche große Ratten hier, die ich gleich beobachten konnte, wie sie in Mengen wie vom Wind geweht über die Steppe liefen. Aber das Wild, auf das ich mich gefreut hatte gab es nicht.<sup>61</sup>

Die Ambitionen des Erzählers, in dieser Wildnis Jäger zu werden, hängen mit seinen allgemeineren Bemühungen zusammen, sich „möglichst unabhängig von allen“<sup>62</sup> zu machen. Die Abwesenheit jagdbaren Wildes bringt diese ersehnte Unabhängigkeit jedoch in Gefahr, genauso wie er seine Pläne, einen kleinen Gemüsegarten anzulegen, aufgeben muss, weil es die harte, festgefrorene Erde nicht zulässt: „ich war zu schwach um diesen Boden zu bezwingen. Ein widerspenstiger Boden, der bis ins Frühjahr festgefroren war und selbst meiner neuen scharfen Hacke widerstand“.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Franz Kafka: *Der Verschollene*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1983, S. 38 [Hervorh. von K.D.].

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Kafka: *Tagebücher* (Anm. 17), S. 688f.

<sup>62</sup> Ebd., S. 552.

<sup>63</sup> Ebd.

Bei dieser entmutigenden und anstrengenden Arbeit bekommt der Erzähler „Verzweiflungsanfälle“, wonach er tagelang auf seiner Pritsche liegt und nicht einmal seine Hütte verlässt, um die vorbeifahrenden Züge zu begrüßen.

Die umliegende Landschaft wird als eine eisige Einöde beschrieben, die sich „in einer einzigen Fläche“ ausdehnt, „ohne die geringste Erhöhung soweit das Auge reichte“. <sup>64</sup> Diese große weiße Fläche lässt sich als eine Anspielung an das weiße unbeschriebene Blatt lesen, auf dem der Autor vergeblich versucht, seinen Text zu gestalten – so hat Michael Müller auch z.B. anhand einer genauen Analyse der Handschrift überzeugend nachgewiesen, dass die „neue scharfe Hacke“ des Erzählers sehr wohl ein Hinweis auf den Ersatz der stark abgenutzten Feder, mit der die ersten beiden Abschnitte des Textes geschrieben sind, hinweisen könnte, was am Duktuswechsel an genau dieser Stelle deutlich wird. <sup>65</sup> Dieser Boden ist ebenso „widerspenstig“ wie derjenige, in dem das Tier seinen labyrinthischen „Bau“ konstruiert. Aber der Erzähler des *Kaldabahn*-Fragments ist in jeder Hinsicht schlecht ausgerüstet, um die Kultivierung dieser Wildnis vorzunehmen, und schließlich muss er erkennen, dass er unfähig ist, sich in dieser Umgebung einen Lebensraum zu schaffen.

Zu den Aufgaben des Bahnwärters zählt die Verpflichtung, die Gleise täglich zu reinigen und zu untersuchen. Bei dieser Arbeit sieht er dann manchmal aus der Ferne eine Schar schwarzer Punkte – „ganze Gesellschaften, ganze Trupps“, <sup>66</sup> die sich über die weiße Ebene hin zu seiner Hütte bewegen. Zunächst betrachtet er diese Erscheinungen als eine bloße Augentäuschung, aber wahrscheinlich handelt es sich eher um das erste Anzeichen der riesigen Ratten, die in dieser Landschaft heimisch sind. Diese Ratten werden also an dieser Stelle sowohl sozial als auch militärisch kodiert – „ganze Gesellschaften, ganze Trupps“ – und sind dadurch dem Erzähler in doppelter Hinsicht entgegengesetzt: er ist vereinzelt und allein, während sie Teil einer Gesellschaft und somit also, wie die Mäuse, als ein ‚Volk‘ zu betrachten sind; und zudem sind sie augenscheinlich ein kriegerisches Volk, von dem die wehrlose Hütte des Erzählers unerbittlich belagert wird. Wie die „Fußspur der kleinen arktischen Hunde“, denen der Kübelreiter über die „Weißgefrorene Eisfläche“ <sup>67</sup> folgt, erinnern diese schwarzen Punkte auf dem weißen Boden stark an Buchstaben oder Worte auf dem weißen Blatt. Und es sind Worte, die er Erzähler außerstande ist zu lesen oder richtig zu deuten.

---

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Müller: *Wohin gehst du?* (Anm. 19), S. 80.

<sup>66</sup> Kafka: *Tagebücher* (Anm. 17), S. 686.

<sup>67</sup> Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I* (Anm. 28, [Apparatband] S. 275). Vgl. Detlef Kremer: *Kafka, die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*. Frankfurt a.M. 1989, S. 26-29.

Seine nächste Begegnung mit den Ratten findet in unmittelbarer Nähe statt. Da der Erzähler immer noch ohne Gewehr ist, versucht er, sich und seine Vorräte mit einem langen Messer vor den Ratten zu verteidigen. Eines Abends spießt er eine in seine Hütte eindringende Ratte mit diesem Messer auf und hält sie vor sich „in Augenhöhe an die Wand“: „Man sieht kleinere Tiere erst dann genau, wenn man sie vor sich in Augenhöhe hat; wenn man sich zu ihnen zur Erde beugt und sie dort ansieht, bekommt man eine falsche unvollständige Vorstellung von ihnen.“<sup>68</sup> Der sachlich objektivierende Blick des Erzählers und sein pseudowissenschaftliches Interesse, die physischen Eigenschaften dieses Tieres zu dokumentieren, basieren auf einer beiläufigen Gewalt und Quälerei. Sein Beharren darauf, kleinere Tiere nur „in Augenhöhe“ zu betrachten, hat nichts damit zu tun, eine ebenbürtige oder enthierarchisierte transspezifische Begegnung zu ermöglichen, sondern ist vielmehr darauf ausgerichtet, das in der Mensch-Tier-Beziehung vorbestehende Machtverhältnis aufrechtzuerhalten.

Aber diese Szene ist in gewisser Hinsicht doch auch eine Spiegelszene, denn sobald der Beobachter und die Beobachtete sich auf Augenhöhe begegnen, wird ein Weg der möglichen Identifikation und des Austausches eröffnet; dieser wird aber sofort wieder aufgegeben, und scheinbar kehrt alles zu seiner normalen Ordnung zurück. Doch es ist etwas zwischen diesen beiden passiert in diesem Moment, wenn nicht eine regelrechte Übertragung von Handlungskraft oder ‚Agency‘, dann zumindest eine Zurkenntnisnahme der spezifischen Individualität dieses Tieres, die tiefgreifende Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Geschichte haben wird. „Das Auffallendste an diesen Ratten“, stellt der Erzähler fest,

waren die Krallen, groß, ein wenig gehöhlt und am Ende doch zugespitzt, sie waren sehr zum Graben geeignet. Im letzten Krampf, in dem die Ratte vor mir an der Wand hing, spannte sie dann die Krallen scheinbar gegen ihre lebendige Natur straff aus, sie waren einem Händchen ähnlich, das sich einem entgegenstreckt.<sup>69</sup>

In dieser Beschreibung erinnern diese Krallen eher an eine Schreibfeder, was die Vermutung nahelegt, das es sich hier beim ‚Graben‘ ebenfalls um eine metaleptische Anspielung an das ‚Schreiben‘ handelt.<sup>70</sup> Im Sterben

<sup>68</sup> Kafka: Tagebücher (Anm. 17), S. 689.

<sup>69</sup> Ebd., S. 690.

<sup>70</sup> Zahlreiche Forscher haben auf diese Verbindung zwischen Graben und Schreiben bei Kafka hingewiesen, besonders mit Bezug auf den „Bau“. So z.B. Bettine Menke: Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000, S. 32: „Das im Text verschwiegene, metaleptisch ausgesparte *graphein* stiftete den literalen Zusammenhang des Baus und des Textes, das heißt auch zwischen dem, *was* oder *worüber* das Tier erzählt, und dem, *wie* das Tier erzählt oder dem Erzählen selbst. Das Schreiben-Graben gibt also vor, daß Bestimmungen des Baus quasi-allegorisch als solche für den Text-Bau gelesen werden

wird die Ratte dann anschließend anthropomorphisiert, indem ihre Kralle mit einem „Händchen“ verglichen wird, das sich pathetisch ihrem Mitgeschöpf entgegenstreckt. Dieser Gestus geschieht zudem anscheinend „gegen ihre Natur“, genauso wie dieses flüchtige transspezifische Verständnis gegen die gleichsam „natürliche“, gewaltsame Ordnung der Dinge verstößt. Aber diese Ordnung, in der der Erzähler und die Ratte strikt entgegengesetzt sind, basiert nicht nur auf den beiläufig gewalttätigen Selbsterhaltungsmaßnahmen des Erzählers, sondern auch auf der überlegenen Grabfähigkeit der Ratten. Anders gesagt, die Tatsache, dass die Krallen der Ratten „sehr zum Graben geeignet“ sind, steht in scharfem Kontrast zu den vergeblichen Bemühungen des Erzählers, den fremden, widerständigen Boden mit seiner Hacke zu bearbeiten. Dieses Graben liegt sozusagen *in ihrer Natur*, und wie der Erzähler bald erfährt, äußert sich dieses Graben in den unaufhörlichen und zerstörerischen nächtlichen Angriffen auf seine Hütte und seinen Lebensunterhalt.

Die Beteuerung des Erzählers, einer „falsche[n] unvollständige[n] Vorstellung“ vom Tier vorbeugen zu wollen, weist auf seinen Willen hin, den Gegenstand *als Ganzes*, zu sehen, aus der Perspektive der Vernunft und der Objektivität. Aber gerade diese Perspektive ist verfehlt: einen Gegenstand kann man nicht rein objektiv in seiner Ganzheit kennen, schon gar nicht wenn man ihn nur als etwas grundsätzlich fremdes, vollkommen anderes betrachten will. Als der Erzähler die Ähnlichkeit zwischen der Kralle und (s)einer menschlichen Hand erkennt, unterminiert das seinen rational-anthropozentrischen Standpunkt und etabliert eine metaphorische Verbindung zwischen Mensch und Tier. Als er die Ratte aufspießt, wird sie in ein Exemplar verwandelt, in einen Gegenstand der teilnahmslosen, rationalen Betrachtung. Indem er die Ratte in „Augenhöhe“ bringt, fixiert er sozusagen etwas nicht-sprachliches in der Sprache und hält es mit einem vordefinierten Begriff fest. So wird die tote, anthropomorphisierte Ratte plötzlich auf einem menschlichen Maßstab begreiflich. Doch unten, „im Innern der Erde“, hört das Graben nicht auf – und diese unsichtbare, unterirdische Arbeit ist nicht nur unentrinnbar, sie gehört zur Struktur des Textes, ja der Sprache überhaupt.

In einem kurzen Fragment aus dem Jahre 1922 schreibt Kafka: „Der allerunterste Raum des Oceandampfers, der das ganze Schiff durchgeht, ist völlig leer, allerdings ist er kaum ein Meter hoch. Die Konstruktion des Schiffes verlangt diesen leeren Raum. Ganz leer ist er freilich nicht, er gehört den Ratten“.<sup>71</sup> Dieser Oceandampfer steht metaphorisch für den Text und somit für die Sprache überhaupt. Es ist vielleicht nicht ganz klar, warum dieser Hohlraum vonnöten ist – womöglich um den Dampfer

---

können“. Vgl. Kremer: *Erotik des Schreibens* (Anm. 67), S. 151, und Hansjörg Bay: *Kafkas Tinnitus*. In: Ders. und Christof Hamann (Hrsg.): *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Freiburg i.Br. 2006, S. 41–68, hier S. 60.

<sup>71</sup> Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (Anm. 6), S. 421.

flottzuhalten. Aber es wäre ein Irrtum, diesen Raum als leer zu betrachten, bloß weil er für Menschen zu klein ist. Dieser allerunterste Raum, der unbenutzt und inkompatibel ist mit menschlichen Maßen, ist unentbehrlich für das Funktionieren des Überbaus. Jeder Versuch, diesen Raum zu eliminieren, würde das ganze Schiff in Gefahr bringen. Man muss also versuchen, Platz für diesen leeren Raum zu lassen, und somit die unvermeidbaren Tiere in den Bauplan integrieren. Sonst wird das Schiff von diesen „unerwarteten, ungebetenen, unvermeidbaren“ Tieren mit ihren stummen, verbissenen, geheimen Absichten überrannt.

#### IV.

Die Hütte des Erzählers im *Kaldabahn*-Fragment ist eigentlich eher ein Holzverschlag, ein Überbleibsel aus der Zeit, in der die Eisenbahn noch gebaut wurde. Sie besteht aus einem einzigen Raum mit einer Pritsche und einem „Pult für mögliche Schreibearbeiten“.<sup>72</sup> Zum Schreiben kommt es jedoch beim Erzähler nicht, abgesehen von den amtlichen Einträgen in das Logbuch der Bahn. Und ohnehin handelt es sich da um eine völlig verschiedene Art des Schreibens als das ‚Graben‘, zu dem die Ratten von Natur aus geneigt sind, oder die ‚Gartenarbeit‘, die der Erzähler hat aufgeben müssen. Die Fähigkeit, durch diesen festgefrorenen, widerspenstigen Boden zu graben – anstatt bloß Gleise auf der Oberfläche anzulegen, Gleise die zudem nirgendwo hinführen und keinem Zweck dienen, die aber trotzdem sorgfältig und unaufhörlich gepflegt werden müssen – das ist das wahre, transformative Schreiben, nach dem sich Kafka und viele seiner Protagonisten sehnen. Wie die Ratten schrieb Kafka nachts, immer in der Hoffnung zu „einem solchen Zusammenhang“ und einer solchen „vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele“<sup>73</sup> zu gelangen, wie er es zwei Jahre früher bei der fieberhaften Niederschrift des *Urteils* erlebt hatte. Wie die oben erwähnte „kentaurische Verschmelzung“ war das für ihn das Ideal des Schreibens.

Anfang Oktober 1917, ungefähr einen Monat vor der schrecklichen Mäusenacht, schrieb Kafka einen Brief an Max Brod, in dem er seinem Freunde davon erzählte, dass er viel lese aber nichts schreibe. „Mein Wille geht auch nicht geradezu aufs Schreiben. Könnte ich mich wie die Feldmaus durch Graben von Löchern retten, würde ich Löcher graben“.<sup>74</sup> Augenscheinlich fiel es Kafka nicht so leicht, zu schreiben, wie es der Feld-

<sup>72</sup> Kafka: Tagebücher (Anm. 17), S. 550.

<sup>73</sup> Ebd., S. 416.

<sup>74</sup> Franz Kafka: Brief an Max Brod. Anfang Okt. 1917. In: Ders.: Briefe. April 1914–1917 (Anm. 1), S. 343.

maus fällt, Löcher zu graben. Beides sind aber existentielle Notwendigkeiten, eine „Rettung“ oder vielleicht um mit Deleuze und Guattari zu sprechen, eine „Fluchtlinie“. Auch für die russischen Ratten ist dieses naturgemäße Graben schwere Arbeit. „Es war ganz nutzlose Arbeit“, stellt der Erzähler eines Abends fest, indem er eine Ratte beim Graben beobachtet:

denn um für sich ein genügend großes Loch zu graben, hätte sie tagelang arbeiten müssen und sie entfloh doch schon, sobald der Tag nur ein wenig sich aufhellte, trotzdem arbeitete sie, wie ein Arbeiter, der sein Ziel kennt. Und sie leistete gute Arbeit, es waren zwar unmerkliche Teilchen, die unter ihrem Graben aufflogen, aber ohne Ergebnis wurde die Kralle wohl niemals angesetzt.<sup>75</sup>

Die Wechselwirkung von Affirmation und Negation, oder hier vielleicht eher Negation und Re-Affirmation, kennzeichnet den ganzen Text – und insgesamt dürfte man diese Wechselwirkung als ein Hauptmerkmal von Kafkas Prosa überhaupt betrachten. Hier wird die Arbeit der Ratte zunächst als sinnlos und unnütz bezeichnet, wird dann allmählich wegen der puren Hartnäckigkeit der Ratte doch als „gute Arbeit“ bewertet. Schließlich scheint die Ratte ihr Ziel genau zu kennen, und obwohl die Arbeit mit einer gletscherartigen Langsamkeit voranschreitet, wird dennoch die Kralle wohl niemals ohne Ergebnis angesetzt. Dieser unermessliche Fleiß verweist sowohl auf das „unaufhörlich tätige[] Volk“, das dem Tier den Bau zerstört während es schläft, als auch auf das „geheimabsichtliche Erscheinen“ der Zürauer Mäuse, die die „Mauern ringsherum hundertfach durchgraben haben“.

Aber diese Beschreibung ist auch interessant wenn man sie als den Inbegriff einer bestimmten Art Schreiben liest, die zunächst scheinbar nutzlos scheint, die sich aber dann doch als zielbewusst und produktiv erweist. Und es ist nicht nur eine Art Schreiben, sondern vielmehr eine Art, einen Text zu *bewohnen*, die hier beschrieben wird. Wie bereits angedeutet, kann das Verhältnis zwischen dem Erzähler und den Ratten (und der tiefgefrorenen Landschaft überhaupt) auch quasi allegorisch als das Verhältnis zwischen dem Autor und dem Text gelesen werden, und bei Kafka wird dieses Verhältnis häufig als ein Akt der Zähmung oder des Anbauens konzipiert. Der Autor muss den Text gleichsam „dressieren“ oder „kultivieren“, aber solange er das noch nicht geschafft hat, bleibt der Text „widerspenstig“ und das Verhältnis zwischen den beiden gegnerisch oder feindselig. Darüber hinaus wird der widerspenstige Text sogar versuchen, den Einfällen des Autors in sein Territorium entgegenzuwirken, genauso wie die Ratten die Hütte des Erzählers zu untergraben versuchen. Der Erzähler stopft jeden Morgen alle im Laufe der Nacht entstandenen Lücken mit Stroh und Werg und schlägt so viele Ratten tot wie er kann. Das ständige Oszillieren zwischen dem Graben der Ratten und den Repa-

<sup>75</sup> Kafka: Tagebücher (Anm. 17), S. 690.

raturen des Erzählers spiegelt das Hin und Her von Negation und Affirmation wider, das die Sprache des Textes kennzeichnet. In diesem Sinne ist der Text, im „geheimabsichtlichen Erscheinen“ dieser Ratten verkörpert, ständig damit beschäftigt, jeden Fortschritt rückgängig zu machen, den der Erzähler als Autor hinsichtlich seiner „Dressur“ gemacht hat. Gleichzeitig muss aber auch erkannt werden, dass dieses Graben, das die Ratten veranstalten, auch an sich ein kreativer Akt ist, dessen Ziel und Bedeutung dem Erzähler jedoch rätselhaft bleibt, weil dieser eben mit seinen eigenen Bemühungen und Ambitionen unvereinbar ist.

Im Gegensatz zum Erzähler der *Erinnerungen an die Kaldabahn* hat der tierische Erzähler im „Bau“ gelernt, wie man den widerspenstigen Boden bezwingt, und obwohl die anderen Bewohner dieser Gegend nicht aufgehört haben, nachts fleißig sein Werk zu zerstören, so sind die strukturellen Schäden, die diese kleineren Tiere verursachen, viel harmloser und der Erzähler vermag ihre Ausbesserungen und Änderungen besser in seinen Bauplan einzuordnen. Er „bewohnt“ jetzt den Text auf eine Art und Weise, die für den *Kaldabahn*-Erzähler völlig ausgeschlossen war. Aber auch im „Bau“ gibt es Bedenken bezüglich des Verhältnisses des Erzählers zu seinem Textboden. Er hat gelernt, wie man dieses „kleine Volk“ duldet, und obwohl ihre Zwischengänge vielleicht die übergeordnete Struktur seines „Baus“ minimal ändern, sind sie immer noch ein Teil davon und lassen sich ohne weiteres in den Bauplan eingliedern. Eine viel größere Gefahr stellen die sagenhaften „Wesen der inneren Erde“ dar, die dazu fähig sind, den gesamten Textbau zu enteignen und den Erzähler gänzlich hinauszuerwerfen – plötzlich ist es gar nicht *sein* Bau, den die kleineren Tiere durch ihre Tätigkeit zerstören, sondern vielmehr *ihr* Bau, den der Erzähler unzulässig besetzt hat. Sobald die Verhältnisse von Besitz und Eindringen, Innen und Außen umgekehrt worden sind, gibt es kein Entrinnen, und keine Möglichkeit, die Herrschaft wieder zu gewinnen: „man hört das Kratzen ihrer Krallen knapp unter sich in der Erde, die ihr Element ist, und schon ist man verloren“.

Die unheimlichen Ratten im *Kaldabahn*-Text scheinen auch in ihrem Element zu sein: ihre Krallen sind besonders zum Graben geeignet, und sie scheinen fest entschlossen, diese Hütte zu zerstören. Einstweilen steht sie noch, und dadurch wird die Grenze zwischen Innen und Außen beibehalten, die das Leben des Erzählers in dieser ungastlichen Gegend ermöglicht. Es sollen jedoch keine drei Monate vergehen nach seiner Anreise bis dieser Unterschied praktisch aufgehoben wird, indem sein Körper einem Einfall der feindlichen Umgebung anheimfällt, und zwar in Form einer schweren Erkrankung begleitet von einem furchtbaren Husten. Als das Zuggespann diesen Husten hört, erweist es sich, dass sie ihn kennen: „Wolfshusten“ nennen sie ihn. „Seitdem begann ich das Heulen aus dem

Husten herauszuhören. Ich saß auf dem Bänkchen vor der Hütte und begrüßte heulend den Zug, heulend begleitete ich seine Abfahrt<sup>76</sup>. Es ist bemerkenswert, dass der Erzähler erst dann dieses Heulens gewahr wird, *nachdem* sein Husten mit einem tierischen Namen versehen worden ist. Diese unartikulierten Laute, die der Erzähler jetzt gezwungenermaßen hervorbringt, sind scheinbar sprachlich hervorgerufen. Seine Krankheit ist also sprachlich bestimmt, d.h. grundsätzlich ist sie durch Kontakt mit einer bestimmten Form von Sprache entstanden, die in der Landschaft verkörpert ist.

Gleichzeitig stellt diese lykanthropische Verwandlung eine weitere Stufe desselben Prozesses dar, der mit der Anthropomorphisierung der Rattenkralle angefangen hat. Das Übergleiten von menschlichen und tierischen Kennzeichen, dem der Erzähler damals widerstand, wird jetzt unumgänglich. Während er sich damals weigerte, wie eine Ratte zu schreiben,<sup>77</sup> fängt er jetzt stattdessen an, wie ein Wolf zu heulen, und ist gezwungen, seine Verteidigungsmaßnahmen einzustellen. Er kann nur noch auf der Pritsche knien, das Gesicht „in die Felle“ gedrückt um sich „wenigstens das Anhören dieses Heulens zu ersparen“. Er ist also völlig vom Tierischen umgeben. Das eigene Gesicht im Tierfell zu verbergen dämpft vielleicht den Laut, aber es rettet ihn nicht von dem Tier, das jetzt in seinem Körper wohnt.

Dieser Wolfshusten ist jedoch nicht mit der tiefersehten „kentauren Verschmelzung“ zu identifizieren, ebenso wenig wie die Ermahnung des Erzählers, kleinere Tiere immer in Augenhöhe zu betrachten. Während der ganzen Geschichte hat der Erzähler versucht, diese Landschaft zu bezwingen und die einheimischen Tiere zu vertreiben. Der Wolfshusten bereitet seinen Ambitionen in dieser Hinsicht ein definitives Ende und er muss sich geschlagen geben. Er kann seine Hütte nicht mehr verteidigen, und es ist bloß eine Frage der Zeit bis sie endgültig zusammenfällt, wonach es keine Wände mehr geben wird, die ihn von der umliegenden Landschaft trennen und beschützen. Schlimmer noch, sein eigener Körper ist ihm jetzt fremd geworden, bewohnt von einer tierischen Präsenz, die ihn zwingt, sich in einer nicht-menschlichen Sprache zu äußern, die er weder aushalten noch verstehen kann.

Was ist diese tierische Präsenz, dieser ‚innere Feind‘, wenn nicht die Animetapher? Die Sprache ist herkömmlicherweise als ein Haus gesehen worden, das von Menschen gebaut ist, während das Tier konsequent draußen bleiben muss. Jedoch ist diese Grenze schwierig aufrechtzuerhalten, denn die Tiere finden immer Eingang in Form von Metaphern, Gleichnissen, Redewendungen. Und dort lauern sie dann und hinterlassen

<sup>76</sup> Ebd., S. 693.

<sup>77</sup> Vgl. Gilles Deleuze und Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 2005, S. 327.



eine Spur, die gleichzeitig fremd *und auch* grundsätzlich und konstitutiv ist. Die Animetapher droht also ständig, die menschliche Sprache zu entterritorialisieren, eröffnet dann aber wiederum neue Ausdruckswege und -möglichkeiten. Gerade Kafkas Zoopoetik hängt davon ab, dem Tier Zugang zu gewähren, und ihm die Freiheit zu lassen, die eigenen Verbindungsgänge im Sprachnetzwerk zu erzeugen und die eigenen Spuren zu hinterlassen. Aber es ist auch ein inhärentes Risiko damit verbunden: die drohende Gefahr, dass man eines Morgens aus unruhigen Träumen erwacht und merkt, dass man nicht mehr im eigenen Haus ist. Vielmehr ist man in *ihrem* Haus.