



Franz Kafka: Der Bau. Die Architektur einer Erzählung

«Franz Kafka: Der Bau. Die Architektur einer Erzählung»

by Ivana Perica

Source:

Zagreb Studies of German Philology (Zagreber Germanistische Beiträge), issue: 15 / 2006, pages: 115-135, on www.ceeol.com.

FRANZ KAFKA: *DER BAU* DIE ARCHITEKTUR EINER ERZÄHLUNG

Mit einem literarischen Text in der Hand geht man unbewusst wie mit einem Gerüst um: Auf den Stamm des Textes haftet man sozusagen eigene Konfigurationen an und erweitert somit seine Bedeutungsspannweite. Jeder Text birgt nämlich Unbestimmtheitsstellen, die nie völlig konkretisiert werden können. Kein Schriftsteller wird sich vornehmen, eine belanglose Nebengasse detailliert zu beschreiben, die der Hauptheld rasch betritt auf seiner Flucht vor der Polizei zum Beispiel. An solchen Stellen setzt die Erfindungskraft des Lesers ein, und das Kunstwerk entsteht als ein Dialog zwischen dem Text und dem Leser. Manchmal wird die Imagination des Lesers unterschätzt, wie es beispielsweise bei modernen Bestsellern der Fall ist, insofern dort mit Details übertrieben wird. Andere Texte verlangen eben das Gegenteil – sie bedienen sich der sprachlichen Vielfalt und spielen mit Konnotationen der Wörter, mit ihrer Figürlichkeit und mit impliziten klanglichen Verbindungen zwischen einzelnen Wörtern.

Um die Mehrdeutigkeit von Texten Franz Kafkas zu erhellen, wird hier eine seiner späten Erzählungen unter die interpretatorische Lupe genommen. Das Augenmerk

Ivana PERICA
(Zagreb)

Zusammenfassung

Nach dem Interpretationsschlüssel der werkspezifischen Autoreferenz wird Kafkas Erzählung *Der Bau* (1923/1924) unter dem Gesichtspunkt seiner Mehrdeutigkeit beobachtet. Man sieht von den unterschiedlichen Referenzmöglichkeiten ab und versucht den Text in letzter Konsequenz als einen Text über sich selbst bzw. als ein Schreiben über Schreiben zu verstehen.

wird vor allem auf die formale Seite des Textes gerichtet, weil darin jede Lesart ihre Verankerung findet. Die Form wird nicht gelesen, sie ist vielmehr ein Gerüst, *worin* gelesen wird.

Man soll also in den *Bau* / Bau einsteigen: »Es ist eine neue Welt, die neue Kräfte gibt und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche.«¹

1. Das Rhizommorphe als eine Eigenschaft der literarischen Moderne – Rhizom vs. Genealogie²

Das Buch ist nicht das Bild der Welt, wie uns ein eingewurzelter Glaube weismachen will. Es »macht« Rhizom mit der Welt; es gibt eine aparallele Evolution von Buch und Welt: das Buch bewirkt die Deterritorialisierung der Welt, die Welt jedoch eine Reterritorialisierung des Buches, das sich seinerseits selbst in die Welt deterritorialisiert (wenn es dazu in der Lage ist). »Mimesis« ist ein sehr schlechter Begriff, der einer binären Logik folgt, um Phänomene zu erfassen, die ganz andersartig sind.³

Mit dem *Bau* durchbricht Kafka die althergebrachte kausal aufgebaute Struktur des Erzähltextes und überwindet zugleich den Strukturaufbau seiner früheren Texte, die auch einer kausalen Logik folgen, wenn auch einer sehr eigenartigen. So wie sich die literarische Moderne in einer negierenden Opposition zu ihren historischen Wurzeln etablierte, lehnt auch *Der Bau* die gewohnten Erzählweisen ab und stellt dem Kausalitätsprinzip das Kontiguitätsprinzip entgegen. Nicht zufällig wird der *Rhizombegriff* am Anfang der Arbeit erwähnt: Im Gegensatz zu dem traditionellen genealogischen Interpretationsprinzip soll er das Verstehen des Textes ermöglichen, der sich unter jedem neuen Aspekt, bei jeder neuen Lektüre, unter jedem weiteren Licht einem Kaleidoskop ähnlich verwandelt. Mit einem genealogischen Konzept darf man und kann man an diesen Text nämlich nicht herangehen, sondern man muss – so wie es die moderne Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts vielfach verlangte – den Richtlinien des Textes folgen, versuchen, möglichst mehr vom Text zu bekommen, um so wenig wie möglich den brüchigen Boden unter den Beinen zu verlieren.

¹ Franz Kafka: *Der Bau*. In: F. K. *Die Erzählungen*. Hg. v. Roger Hermes, Frankfurt am Main 1996, S. 485 (im Weiteren kurz zitiert als *Bau* mit Seitenangabe).

² Zur Geschichte genealogischer Systeme vgl. Thomas Macho: *Stammbäume, Freiheitsbäume und Geniereligion. Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme*. In: *Genealogie und Genetik. Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte*. Hg. v. Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 15–43.

³ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 19 (im Weiteren kurz zitiert als Deleuze/Guattari mit Seitenangabe).

Kafkas ist ein Text ohne Wurzeln, in dem ein Bauwerk ohne Wurzeln beschrieben wird, in dem ein Wesen ohne Geschichte haust, das den Eintritt des Feindes ohne Geschichte befürchtet. Welchen Eingang in den *Bau* man wählen soll, ist ein Problem, das Deleuze und Guattari in ihrer Abhandlung *Kafka* zu lösen versuchen:

Wie findet man Zugang zu Kafkas Werk? Es ist ein Rhizom, ein Bau. [...] Der Bau in der gleichnamigen Erzählung scheint zwar nur einen Eingang zu haben; allenfalls denkt das Tier an die Möglichkeit eines zweiten, bloß zur Überwachung. Aber das ist eine Falle, aufgestellt vom Tier und von Kafka selbst; die ganze Beschreibung des Baus dient nur zur Täuschung des Feindes. Also steigen wir irgendwo ein, kein Einstieg ist besser als ein anderer, keiner hat Vorrang, jeder ist uns recht, auch wenn er eine Sackgasse, ein enger Schlauch, ein Flaschenhals ist. Wir müssen nur darauf achten, wohin er uns führt, über welche Verzweigungen und durch welche Gänge wir von einem Punkt zum nächsten gelangen, wie die Karte des Rhizoms aussieht und wie sie sich ändert, sobald man anderswo einsteigt. Das Prinzip der vielen Eingänge behindert ja nur das Eindringen des Feindes, des Signifikanten; es verwirrt allenfalls jene, die ein Werk zu »deuten« versuchen, das in Wahrheit nur experimentell erprobt sein will.⁴

In welchem Maß eine antigenealogische Interpretationsweise dem modernen Kunstverständnis angemessen ist, kann man folgendem Zitat aus Max Imdahls Deutung von Cézannes Bild *Mont Sainte-Victoire* (1904/06) abgewinnen:

Cézannes Bild ist ein Gebilde aus Farbflecken, aus bloßen »sensations colorantes«, die als solche nichts außer sich bedeuten und deren Zusammenschluß ein autonom geregeltes koloristisches System ergibt. Das koloristische System bewirkt die Erscheinung von Landschaft, es bringt aus sich Landschaft hervor. Als jenes koloristische System ist Cézannes Bild das Phänomen eines sehenden Sehens, nämlich eines Sehens, das von allem gegenständlichen Vorwissen und Wiedererkennen absieht. Als die Erscheinung von Landschaft ist das Bild das Phänomen eines wiedererkennenden Sehens, insofern Landschaft ein Gegenstand des wiedererkennenden Sehens ist. Man kann sprechen von einer Bildlichkeit, in der das sehende Sehen das wiedererkennende Sehen beherrscht und ermöglicht – aber auch von einer Weltgesehenheit, in der das Bewirkte unter dem Horizont des Bewirkenden oder die *natura naturata* unter dem Horizont der *natura naturans* sichtbar wird.⁵

⁴ Gilles Deleuze / Félix Guattari. *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main 1976, S. 7.

⁵ Max Imdahl: *Bildautonomie und Wirklichkeit*, Mittenwald 1981, Abb.1.

Wenn man von der Annahme ausgeht, dass der Text seine Komplexität auf Grund der Mehrdeutigkeit seiner Form steigert, muss man die mimetische Wiedergabe der textexternen Wirklichkeit beiseite lassen. Allein die Interpretation, die die Mimesis als eine Möglichkeit und nicht als eine Notwendigkeit auffasst, kann eine breite Palette von eventuellen Lesarten bereitstellen.

Nach diesem Prinzip gelesen ist Kafkas *Bau* ein Bau ohne Zentrum, ohne Stammbaum und Wurzel. Er verfügt über keine Genealogie im Sinne einer Verankerung in der Biografie des Künstlers.⁶ Jede ausschließliche Anlehnung an den wirklichen, gesellschaftlichen oder sonst welchen Kontext wäre eine interpretatorische Sackgasse – denn der Text wird darin nie zu Ende erschlossen. Andererseits hieße jede Ablehnung solcher Kontexte eine Vereinfachung seiner Komplexität: Die Biografie des Künstlers ist nicht die Basis für die Interpretation, aber keine Interpretation kann leugnen, dass Einzelnes im Text auf das Leben des Künstlers hindeutet. Deswegen wird hier ein Versuch gemacht, den *Bau* in seiner sprachlichen und selbstbezüglichen, figürlichen Beschaffenheit zu lesen, die erst die farbige Palette von Lesarten ermöglicht, die auch anderen Texten Kafkas unterstellt werden. In diesem Sinne ist *Der Bau* die Steigerung der kafkaesken Schreibweise, die dem Leser Strukturen anbietet, aber keine eindeutige Referenz oder Einwurzelung in der Erfahrungsrealität erscheinen lässt. Martin Walser nennt solchen Erzählvorgang eine »Verknöcherung des Formvermögens«⁷ und meint, dass die dichterische »forma formans, das System, nur noch Skelette hervorbringt«.⁸ So ist *Der Bau* eine Struktur ohne Eindeutigkeit und reich an Überraschungseffekten. Er will nicht *ab*interpretiert werden und entzieht sich dem Signifikanten, entzieht sich dem Titel. Vielleicht sollte er sogar unbenannt bleiben.⁹ Es heißt aber nicht, dass er keine Bedeutung hat, vielmehr: »Die Mannigfaltigkeit des Baus gibt uns doch auch mannigfaltigere Möglichkeiten ...«¹⁰

Offensichtlich muss man zwischen einzelnen Interpretationsebenen pendeln, um möglichst mehr vom Text erfassen und vielleicht verstehen

⁶ Kafka selbst hat die Genealogie-Problematik in eine Kunstform verwandelt: »Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.« *Die Bäume*. In: F. K. *Die Erzählungen*. Hg. v. Roger Hermes, Frankfurt am Main 1996, S. 9.

⁷ Martin Walser: *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. Hg. v. Walter Höllerer, München 1961, S. 13 (im Weiteren kurz zitiert als Walser mit Seitenangabe).

⁸ Ebd., S. 13.

⁹ »Denn wie soll man ein Kind zur Taufe geben, bevor es geboren ist?« Vgl. Malcolm Pasley: *Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten*. In: *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Hg. v. Claude David, Göttingen 1980, S. 21 (im Weiteren kurz zitiert als Pasley mit Seitenangabe).

¹⁰ Verändert nach: Bau, S. 469–470.

zu können. Die Kluft zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten wird nämlich bewusst vergrößert, so dass der Text mit Unbestimmtheitsstellen angereichert wird, die dann, abhängig von der Lesesituation, vom Kontext im weitesten Sinne, unterschiedlich gefüllt werden. Dem formgerichteten Interpretationsprinzip folgt Martin Walser in seinem Buch *Beschreibung einer Form* und behauptet gleich zu Anfang:

Je vollkommener die Dichtung ist, desto weniger verweist sie auf den Dichter. Bei der nicht vollkommenen Dichtung ist der Dichter zum Verständnis nötig; dann ist das Werk nicht unabhängig geworden von der Biographie des Dichters. Leben und Werk bedürfen der Vergleichen, weil das eine auf das andere verweist.

Franz Kafka ist ein Dichter, der seine Erfahrung so vollkommen bewältigt hat, dass der Rückgriff auf das Biographische überflüssig ist. Er hat die Verwandlung der Wirklichkeit schon vor dem Werk vollzogen, indem er seine bürgerlich-biographische Persönlichkeit reduziert, ja zerstört, um einer Ausbildung willen, die die Persönlichkeit als Dichter zum Ziel hat; diese dichterische Persönlichkeit, die »poetica personalità« fundiert die Form.¹¹

Da der Rückgriff auf das Biografische bei Kafka überflüssig und die Verwandlung der Wirklichkeit schon vor dem Werk vollzogen ist, wäre es verfehlt, von einer literaturspezifischen Kodierung¹² auszugehen. Die Kodierung ist vor allem künstlerspezifisch, Kafka-spezifisch. So wie Walser Kafkas Werk mit der Person und Phantasie Franz Kafkas gleichstellt, so stellt auch Malcolm Pasley fest, dass man diesen Autor mit vollem Recht einen Konzipisten¹³ nennen kann: Denn im österreichischen Sinne des Wortes heißt Konzipist sowohl einer, der das Vorschriftsmäßige protokollierend zu Papier bringen weiß als auch einer, der etwas (künstlerisch) konzipiert, ein Gerüst entwirft und einen Sinn dazu erdenkt, im weiteren Sinne – einer, der etwas *erbaut*. Beide Dimensionen voneinander zu trennen hieße das aber »auseinanderreißen, was zusammengehört«¹⁴ – den Beamten vom Künstler, den Protokollanten vom Schöpfer. So wie diese zwei Bedeutungen in einem Ausdruck verankert sind, so sind auch zwei Lebensformen in einer Person vereint.

¹¹ Walser, S. 9.

¹² Vgl. dazu das Stichwort *Code*. In: Detlef Krause: *Luhmann-Lexikon*, Stuttgart 1996, S. 85 (im Weiteren kurz zitiert als Krause mit Seitenangabe). Zur Problematik einer einheitlichen Kodierung im Kunstsystem vgl. Aufsätze von Niklas Luhmann: *Ist Kunst codierbar?* und *Das Medium der Kunst*. Beide in: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart 2004; vgl. auch: Niklas Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Wabern – Bern 1994 (im Weiteren kurz zitiert als Luhmann 1994 mit Seitenangabe).

¹³ Pasley, S. 13.

¹⁴ Ebd.

Es mag verwundern, dass hier zunächst von einer Biografie Abstand genommen wird, ehe man Kafkas Literatur mit seinem Denken vergleicht. Diese These bedarf einer Erläuterung. Kafka gehört zu jenen Künstlern, für die das Schreiben eine Notwendigkeit ist. Seine Werke wurden vollendet in seinem Bewusstsein; beinahe alle sind in ihrer Endfassung gleich der ursprünglichen Niederschrift. Einen solchen Arbeitsprozess nennt Malcom Pasley »das Modell des Eierlegens«:¹⁵ Es ist fraglich, »inwiefern man das Zustandekommen des Werkes vom Zustandekommen des handschriftlichen Textes überhaupt trennen kann«.¹⁶ Diese Gleichwertigkeit des Erdachten und des Geschriebenen ist ein Punkt, von dem im Weiteren noch die Rede sein wird.

Die Reduktion der Komplexität der Umwelt (*Komplexitätsgefälle* an der Systemgrenze)¹⁷ kommt also nicht an der Grenze des literarischen Werkes zustande, sondern bereits an der Grenze des psychischen Systems des Schriftstellers. Solches Komplexitätsgefälle ist allerdings keine Eigenschaft, die in allen Werken Franz Kafkas im gleichen Maße vorkommt. Martin Walser nennt dieses künstlerische Verfahren eine »Doppelbewegung«, die zugleich »Reduktion« (der Komplexität der bürgerlichen Umwelt) und »Vervollkommnung« (der inneren Komplexität des Werkes) mitversteht. Denn:

Die Balance zwischen den aufgezeigten Extremen [Reduktion und Vervollkommnung] ist nicht immer gleich gut zu bewahren; insbesondere in den späteren Lebensjahren macht sich eine Verschiebung zugunsten der poetischen Persönlichkeit bemerkbar. Dabei zeigt es sich aber, daß ohne den Ausgleich zwischen beiden Kräften, die wir schematisch einmal Reduktion und Vervollkommnung genannt haben, auch das Werk nicht vollkommen sein kann. Die poetische Persönlichkeit kann in ihrer Entwicklung einen Umschlag erfahren, so daß die forma formans, das System, nur noch Skellette hervorbringt.¹⁸

2. Ich-Erzählform

Signifikant ist es, dass der Text mit einem *Ich* beginnt.¹⁹ Bereits im ersten Satz werden zwei wichtige Aspekte des *Baus* angedeutet: Ich als eine im

¹⁵ Ebd., S. 13.

¹⁶ Ebd., S. 13.

¹⁷ Vgl. Kapitel *Komplexität*. In: Niklas Luhmann. *Einführung in die Systemtheorie*. Hg. v. Dirk Baecker, Heidelberg 2004, S. 167–182 (im Weiteren kurz zitiert als Luhmann 2004 mit Seitenangabe); Stichwort *Komplexitätsgefälle*. In: Krause, S. 121.

¹⁸ Walser, S. 13.

¹⁹ »Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.« (Bau, S. 465)

weitesten Sinne schaffende (konstruierende) Instanz (ein Höhlentier, das gräbt, oder der implizite Autor, der schreibt); eine vollendete, auf einem Objekt ausgeübte Tätigkeit (»eingrichtet«); und das Urteil des Ich darüber (»scheint wohl gelungen«). Außerdem ist schon hier sichtbar, dass das Ich in seiner Meinungsäußerung die Scheinbarkeit ausdrückt bzw. pseudoobjektiv den Tatbestand motiviert. Es heißt nicht »[...] er scheint *mir* wohl gelungen«, sondern »[...] er scheint wohl gelungen«. Somit wird die subjektive Perspektive mit der objektiven verschränkt: Persönliche Meinung und Eindrücke werden dem Leser als objektiv vorgelegt. Die Objektivität ist fraglich, und die Pseudoobjektivität des Ausgesagten ergibt sich daraus, dass die Behauptung über das Gelingen des Baus mehrmals geändert wird, so dass die Behauptung über den Erfolg entweder nur einem bestimmten Zeitpunkt als vorläufige Einstellung zugeschrieben werden kann, oder vielmehr als absichtliche Verheimlichung zwecks der Täuschung des Feindes (oder sich selbst sogar) gemeint ist. Wie auch immer, der erste Satz wird mehrmals widerlegt und bestätigt:

Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.²⁰

≠ Zugeben aber will ich, daß darin ein Fehler des Baues liegt, wie überhaupt dort immer ein Fehler ist wo man von irgendetwas nur ein Exemplar besitzt.²¹

≠ Der Bau hat so viele von der Natur ihm aufgezwungene Schwächen [...].²²

Da das Ich sowohl das bauende-hausende Wesen als auch die Erzählerinstanz impliziert, stellt die Inkonsequenz von Aussagen des Wesens auch die Zuverlässigkeit des Erzählten in Frage: Wenn die Meinung des Wesens über die Qualität und Sicherheit seines Baus fortwährend geändert wird, werden auch die Metaaussagen der Erzählerinstanz in Frage gestellt. Fraglich ist der Zweck solcher Meinungsänderungen: Will das Ich autoreferentiell seine Schlussfolgerungen nur nachprüfen oder auch damit den Feind / den Leser, falls er zuhört / liest, täuschen? Dieser Frage wird in dieser Arbeit nicht nachgegangen. – Es wird lediglich darauf hingewiesen, dass eine befriedigende Antwort dem Leser folgerichtig verweigert wird.

Bei Kafka im Allgemeinen fehlt *der* Erzähler, der von einem zeitlich fixierten Punkt berichtet, und der eine zeitliche und räumliche Distanz und

²⁰ Bau, S. 465.

²¹ Ebd., S. 471.

²² Ebd., S. 474.

folglich einen Überblick über das Erzählte hat.²³ Der Erzähler bei Kafka ist kein epischer Erzähler, der des Geschehenen gedenkt, sondern er nähert sich nach einigen Merkmalen eher dem lyrischen, personalen Erzähltypus, der sich in das Erzählte vertieft.²⁴ Der Vorgang im Text *Der Bau* ist dermaßen verallgemeinert, dass er sich von jeder vorstellbaren historischen Präsenz abhebt, er verliert seine zeitliche Bestimmtheit und – wie oft bei Kafka – erlangt eine parabolische Allgemeinheit.

3. Erzählzeit und erzählte Zeit – Scheitern des Erzählens?

Die Überlegungen des kleinen Wesens, wie oben angedeutet, bilden einen der zwei Hauptaspekte des Textes. (Der andere Aspekt betrifft seine äußere Tätigkeit, das Bauen und Sich-im-Raum-Bewegen.) Obwohl man hier von einer Gedankenwiedergabe spricht, kann man wegen der ungewöhnlichen Form diese Erzähltechnik nicht einfach als Bewusstseinsstrom auffassen. Die Gedankenwiedergabe ist nämlich schon im Satzbau deutlich anders von jener bei Schnitzler und Joyce. Jeder Satz (außer dem letzten) hat seinen Anfang und sein Ende, die Interpunktion ist klar, es gibt keine Leerstellen (wo nichts gedacht wird) oder Ellipsen. Auf den ersten Blick ist es also kein innerer Monolog im klassischen Sinne, aber auf den zweiten Blick bemerkt man, dass die Satzstruktur an vielen Stellen (besonders nach dem Einsatz des Zischens) unüberschaubar und hypotaktisch ist. Außerdem ist sie von auffälliger Paradoxie gekennzeichnet:

Es hat immer eine gewisse Feierlichkeit, wenn ich mich dem Ausgang nähere. In den Zeiten des häuslichen Lebens weiche ich ihm aus, vermeide sogar den Gang, der zu ihm führt in seinen letzten Ausläufern zu begehnen, es ist auch gar nicht leicht dort herumzuwandern, denn ich habe dort ein kleines tolles Zickzackwerk von Gängen angelegt; dort fing mein Bau an, ich durfte damals noch nicht hoffen ihn je so beenden zu können, wie er in meinem Plane dastand, ich begann halb spielerisch an diesem Eckchen und so tobte sich dort die erste Arbeitsfreude in einem Labyrinthbau aus, der mir damals die Krone aller Bauten schien, den ich aber heute wahrscheinlich richtiger als allzu kleinliche, des Gesamtbaues nicht recht würdige Bastelei beurteile, die zwar theoretisch vielleicht köstlich ist – hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren

²³ Vgl. dazu Walser, S. 30: »Der Erzähler fehlt, das Medium ist die 'wichtigste' Person des Werkes, also geschieht alles ohne Brechung, in sich selbst, von sich selbst her, und alle Deutung bleibt uns überlassen.«

²⁴ Ähnliche Beobachtungen bringt Martin Walser in *Beschreibung einer Form* vor, S. 32–33.

Feinden und sah sie sämtlich schon in dem Eingangslabyrinth ersticken – in Wirklichkeit aber eine viel zu dünnwandige Spielerei darstellt, die einem ersten Angriff oder einem verzweifelt um sein Leben kämpfenden Feind kaum widerstehen wird.²⁵

Während seiner Mutmaßungen über sich und angebliche Feinde verlässt das Wesen sein Zuhause und beobachtet den Bau von außen her. Ähnliches findet man in der Erzählweise lediglich an einer Stelle, wo das erzählende Ich durch das unpersönliche *man* ersetzt wird. Die Hypotaxe wird beibehalten und eine Gleichzeitigkeit der Annahmen und Vermutungen des Wesens mit seinen Taten ist offensichtlich:

Man hütet sich die Entdeckung gleich nachzuprüfen, man sucht jemanden dem man sie vorher unangezweifelt anvertrauen könnte, man galoppiert deshalb zum Burgplatz, man erinnert sich, da man mit allem was man ist zu neuem Leben erwacht ist, daß man schon lange nicht gegessen hat, man reißt irgendetwas von den unter der Erde halb verschütteten Vorräten hervor und schlingt daran noch, während man zu dem Ort der unglaublichen Entdeckung zurückläuft, man will sich zuerst nur nebenbei, nur flüchtig während des Essens von der Sache nochmals überzeugen, man horcht, aber das flüchtige Hinhorchen zeigt sofort, daß man sich schmachlich geirrt hat, unerschütterter zischt es dort weiter in der Ferne.²⁶

Da beim Erzählen auf keine zeitliche noch räumliche Distanz hingewiesen wird, kann man auf eine Gleichzeitigkeit des Erzählenden und des Erzählten schließen. Wo das Erzählen aufhört, wird dem Leser der weitere Vorgang entzogen. Darüber hinaus kann nur spekuliert werden. Der Inhalt ist demzufolge der Form untergeordnet. Solange die Form (Erzählen) da ist, ist uns der Inhalt (Geschehen) einigermaßen zugänglich. Wenn Martin Walser über die Eigenschaften von drei Romanen Franz Kafkas (*Der Process*, entstanden 1914/15; *Das Schloß*, entstanden 1922; *Amerika / Der Verschollene*, entstanden 1912/14) schreibt und auf eine »Verabsolutierung des Eindrucks im Helden und damit für den Leser, das heißt, ein Überhandnehmen ungesicherter Deutungen, deren bevorzugter Modus der Konjunktiv ist [...]«²⁷ schließt, dann sind damit die wichtigsten Eigenschaften der späten Prosa Franz Kafkas überhaupt gekennzeichnet, die im *Bau* zum Äußersten getrieben werden.

²⁵ Bau, S. 473.

²⁶ Ebd., S. 497.

²⁷ Walser, S. 35.

Außerdem ist die Erzählstruktur disproportioniert – es gibt keinen zentralen Erzählstrang, keinen Stammbaum des Erzählens, sondern die einzelnen Ereignisse (Bewusstseinsvorgänge) werden aneinandergereiht, und zwar nach dem Prinzip der Assoziation und nicht der Kausalität, oder: rhizomatisch und nicht genealogisch-hierarchisch. Alle »Geschehnisse« sind beinahe gleichwertig, es gibt keine Rangordnung unter ihnen und keines kann den anderen als Hauptereignis vorgezogen werden.

Kafka hat sich mehrmals dahingehend geäußert, dass er nicht systematisch denken kann. Er sei ein Dichter gewesen – und kein Philosoph. Diese Vorstellung über Kafka wird in der Forschung häufig unterstrichen. Zu seiner Denkungsart schreibt Ingeborg C. Henel Folgendes:

Kafkas Denken ist selten objektiv; er sieht nicht von dem existierenden Menschen ab, sondern bezieht ihn als Ausgangspunkt seines Denkens oder als Prüfstein der gewonnenen Erkenntnis in den Denkprozeß ein. Vom objektiven Denken aus betrachtet bedeutet das sowohl eine Beschränkung, da der subjektive Denker der Gegenstand seines Denkens nur in einer gewissen Perspektive sieht, als auch eine Relativierung, da das Denkergebnis nur im Verhältnis zu dem Subjekt Wahrheit besitzt.²⁸

Wenn man bedenkt, was oben über das »Modell des Eierlegens« ausgeführt wurde, dann ist es einleuchtend, wie sehr der Erzählvorgang des *Baus* dem Denkprozess des Schrifttellers nahe kommt. Indem das Prinzip der Assoziation als ein Bindeglied zwischen einzelnen Überlegungen und Handlungen des Wesens verwendet wird, wird ihre kausale Verbindung untermauert. Sie enthüllt sich als eine Konstruktion und nicht als die Tatsache. Die Kausalität des Geschehens ist demzufolge keine Eigenschaft des ursprünglich Geschehenen, sondern des Gedachten und wird im Nachhinein zugetragen. Selbst dort, wo es scheint, dass ein Ereignis durch ein anderes hervorgerufen worden wäre, wird die angenommene Kausalität in Frage gestellt und zugleich umgekehrt gedacht:

Nun aber überkommt mich doch eine gewisse Lässigkeit [...] rolle ich mich ein wenig zusammen [...] ich will hier nicht schlafen, nur der Lockung gebe ich nach mich hier so einzurichten, wie wenn ich schlafen wollte [...]. Es gelingt, aber mir gelingt es nicht mich loszureißen, ich bleibe hier im tiefen Schlaf. Ich habe wohl sehr lange geschlafen, erst aus dem letzten von selbst schon sich auflösenden Schlaf werde ich aufgeweckt, der Schlaf muß nun schon sehr leicht sein, denn ein an sich kaum hörbares Zischen weckt mich.²⁹

²⁸ Ingeborg C. Henel: *Kafka als Denker*. In: *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Hg. v. Claude David, Göttingen 1980, S. 52 (im Weiteren kurz zitiert als Henel mit Seitenangabe).

²⁹ Bau, S. 487.

Es ist unklar, ob das Wesen wirklich vom Zischen geweckt wurde, von sich selbst erwachte, ob es vielleicht weiterschlafen oder sogar erst einschlafen würde. Dass das Geräusch angeblich hörbar geworden ist, ändert am Tatbestand nichts. Der Leser weiß nur, dass das Wesen das Geräusch vernommen hat, was aber keinesfalls als zuverlässig genommen werden kann.

Das Ende der Geschichte heißt das Ende der Handlung, und umgekehrt: Denn soweit der implizite Autor in der Lage ist zu erzählen, wird der Text geschrieben, und mit dem Scheitern des Erzählens wird auch die Geschichte abgebrochen. Der »außerordentlich[e] Mangel an Indizien für nachträgliche Bearbeitung«³⁰ lässt den Leser und Interpreten zur Schlussfolgerung kommen, dass der Text des *Baus* abgebrochen wurde. Das Erzählen ist gescheitert im Sinne seiner Unvollendetheit, aber das Erzählen ist mit dem Werk im Ganzen nicht gleichzusetzen. Der Text, so wie er dem Leser vorliegt, übt Wirkungen auf den Leser aus. Mag der Text auch manche Widersprüche beinhalten, so sind sie nur Herausforderungen an den Leser und erlangen im Kontext des Geschriebenen einen Sinn. »Der Dichter betet den Zufall an«,³¹ so Novalis, und eben der Zufall in der Entstehung macht den *Bau* noch interessanter.

4. Textaufbau. Der aufgelöste Textrahmen.

Man könnte also einfach sagen, dass der Text irgendwann angefangen, jedoch nicht zu Ende geschrieben worden ist.³² Trotzdem bekommt der Erzählabbruch eine Signifikanz, die innerhalb des Textes als Ganzes betrachtet werden muss. Während der Text also einen einleitenden Rahmen hat (Titel, der erste Satz), wird das Erzählen (und Handeln) am Ende (oder nicht am Ende) des Textes mitten im Satz einfach abgebrochen. Man könnte sagen, dass der Leser in ein Bauwerk im weitesten Sinne (Höhlengänge, Reflexion des Wesens, Schreiben) eingeleitet und ohne gewisses Ende, mit leeren Händen quasi alleine gelassen wird.

Was heißt aber der Textrahmen? Er verweist auf die wichtigen Aspekte des Textes, erleichtert das Textverständnis, indem er die Zahl von mög-

³⁰ Diese Behauptung gilt für die meisten Werke Kafkas. Siehe: Pasley, S. 19.

³¹ Vgl. *Aus dem 'Allgemeinen Brouillon'*. In: *Novalis Werke*. Hg. v. Gerhard Schulz, S. 493.

³² *Der Bau* ist in der Tat nicht zu Ende geschrieben worden. Darauf weist Dora Diamant hin: Kafka will die Vernichtung des Tieres durch den Feind als Ende der Erzählung geplant haben. Vgl. dazu Walter H. Sokel. *Franz Kafka: Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, München 1964, S. 432 (im Weiteren kurz zitiert als Sokel mit Seitenangabe).

lichen Implikationen reduziert. Der ursprüngliche Text war unbetitelt³³, d.h. man hätte ihm noch mehr entnehmen können als dem betitelten Text. Schon der Titel *Der Bau* als Textrahmen verweist auf zahlreiche Bedeutungsaspekte dieses Wortes: *Bau* heißt sowohl das *Bauen* als auch ein *Bauwerk*, aber auch eine *Höhle* (Unterschlupf bestimmter Säugetiere), *ausgebauter Stollen*, *Grube*.³⁴ Und alle diese Implikationen sind im Text beibehalten.

Da sich die Handlung im Text nicht in Haupt- und Nebenerzählstränge einteilen lässt und, wie oben ausgeführt, nicht episch wiedergegeben wird, kann man nicht sagen, dass die Textanalyse Roland Barthes' auf den *Bau* zutrifft.³⁵ Erstens kann man kein Ereignis als zentral aussondern, es gibt fast keine Handlungsentwicklung oder -steigerung. *Der Bau* ist nämlich kein Text, wo an die kausal organisierten Funktionenketten Indizien als Hinweise auf Stimmungen angebunden werden. Im Gegenteil, *Der Bau* ähnelt mehr einem aus mehreren gleichrangigen Handlungskernen zusammengeknüllten, unüberschaubaren Geflecht, das sich intuitiv und vom Standpunkt des Beobachtens abhängig in unterschiedliche Formen verwandelt. Die herauszubekommenden Zusammenhänge sind keine Folge kausaler Verbundenheit, sondern intuitiver Auswahl. Übrigens, so wie das Wesen herumschnüffelt und horcht, einem Plan folgt, der von Zeit zu Zeit geändert wird, und so wie der Bau selbst brüchig ist und mitunter zusammenzustürzen droht, so sieht auch die Textstruktur aus: Metonymisch, d.h. nach dem Kontiguitätsprinzip, verbindet das Wesen seine Gedanken, metonymisch verweisen Worte im Text aufeinander, immer mit einem Bedeutungsrest, so dass klare metaphorische Ersetzung durch ein Denotat blockiert wird. Die auf der zeitlichen, syntagmatischen Abfolge von Elementen im Text begründete Kausalität wird durch die paradigmatische Ähnlichkeit von Elementen und ihre assoziativ begründeten Verbindungen ersetzt, wobei es nie zur einer Gleichwertigkeit kommt.

Eine völlige Ersetzung des einen Elementes durch das andere kommt aber nie zustande. Als Beispiel dafür sind folgende Überlegungen des Wesens zu erwähnen:³⁶ Es befürchtet die Gefährdung seines Baues durch

³³ Der Titel *Der Bau* stammt von Max Brod.

³⁴ *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001.

³⁵ Nach Barthes sei der erste Schritt semiologischer Analyse eines Bedeutungssystems die Zerlegung in seine kleinsten Einheiten, die sinnstiftende Funktion haben. In seiner strukturalistisch-semiologischen Analyse des Erzähltextes unterscheidet Barthes zwischen den so genannten *Funktionen* und *Indizien*. Im Unterschied zu den *Funktionen* sind *Indizien* die Elemente, die nicht eine Handlung eröffnen (verlängern, abschließen), sondern punktuell für die Konstruktion einer Geschichte notwendig sind, indem sie beispielsweise einen Charakter näher bezeichnen. Vgl. dazu den Essay *Introduction à l'analyse structurale des récits*, »Communications« 8, Paris 1966.

³⁶ *Bau*, S. 480.

»eine kleine beliebige Unschuld, irgendein widerliches kleines Wesen«. Fortan wird dieses Wesen zum größten Feind verwandelt, das das Wesen »zerbeißen, zerfleischen, zerreißen und austrinken und seinen Kadaver gleich zur andern Beute stopfen möchte«. Das Feindbild verschwindet aber vorläufig, denn es kommt kein Feind, und das Wesen bleibt auf sich selbst angewiesen. Bald wird aber das Bild des Alleinseins durch das Bild »als sei ich der Feind« ersetzt, woraus wiederum der Bedarf nach einer vertrauten Person entsteht, was sich aber auch als illusionär zeigen würde, denn das Wesen kann keinem Vertrauen schenken. Auf Grund von Assoziationen ist demnach ein Bedeutungsgleiten sichtbar: kleine Unschuld > Blutgier > Alleinsein > Ich als Feind usw.

5. Paradoxie

Kafkas *Bau* ist im Wesentlichen von einer gleitenden Paradoxie gekennzeichnet. Die Äußerungen werden aneinandergereiht, womit das Entwickeln des Textes erzielt wird. Im Sinne einer Entwicklung entspricht das Paradoxon dem oben ausgeführten antigenealogischen Schreibkonzept.³⁷ Wenn man denkt, denkt man meistens dualistisch. Bei jeder Überlegung muss man einen Unterschied zwischen zwei Seiten machen können, und nur eine davon kann als möglich ausgewählt werden. Andernfalls spricht man von der Schizophrenie: gleichzeitiges Bezeichnen von zwei Seiten, die einander widerlegen.

Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können.³⁸

[...] und werfe mich mit Absicht in ein Dorngebüsch um mich zu strafen, zu strafen für eine Schuld die ich nicht kenne.³⁹

Ich bin infolgedessen glücklich noch nicht in den wirklichen Eingang hinabgestiegen zu sein und verzweifelt es doch tun zu müssen.⁴⁰

Paradox kommen auch erweiterte Gegensatzpaare vor, wo jedem Gedanken mehrere Satzteile zugeordnet werden, worauf der Gedanke abge-

³⁷ Zur Paradoxie vgl. Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*, München 1991.

³⁸ *Bau*, S. 476.

³⁹ *Ebd.*, S. 479.

⁴⁰ *Ebd.*

brochen und in seinen Gegensatz verwandelt wird. Am Ende wird nichts behauptet, weil keiner von ihnen Dominanz erreicht:

Wohl tausend Schritte von diesem Loch entfernt liegt von einer abheb-
baren Moosschicht verdeckt der eigentliche Zugang zum Bau, er ist so
gesichert, wie eben überhaupt auf der Welt etwas gesichert werden kann,
gewiß, es kann jemand auf das Moos treten oder hineinstoßen, dann liegt
mein Bau frei da und wer Lust hat – allerdings sind wohl gemerkt auch
gewisse nicht allzuhäufige Fähigkeiten dazu nötig – kann eindringen und
für immer alles zerstören.⁴¹

Ähnlich kommen die einzelnen Textabsätze vor – in sich einheitlich, aber
in der Abfolge höchst widersprüchlich: So wird an einem Ort die Stille als
etwas Schönes und Dauerhaftes, und bald darauf wieder als trügerisch
erwähnt:

Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille, freilich ist sie trüger-
isch, plötzlich einmal kann sie unterbrochen werden und alles ist zu ende,
vorläufig aber ist sie noch da [...]⁴²

≠ [...] lausche, lausche in die Stille, die hier unverändert herrscht bei Tag
und Nacht [...]⁴³

Und so kann ich diese Zeit hier ganz auskosten und sorgenlos verbringen,
vielmehr ich könnte es und kann es doch nicht.⁴⁴

Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf, vielmehr
bin ich es der schläft, während der Verderber wacht.⁴⁵

Das sind Paradebeispiele dafür, was in der Forschung eine »gleitende
Paradoxie« genannt wird. Der Begriff stammt von Gerhard Neumann und
will ein Paradoxon bezeichnen, das durch eine zirkelförmige Bewegung
von Meinungen und Behauptungen zustande kommt. Die eine Behauptung
negiert die ihr hervorgehende nur teilweise, sie modifiziert sie insofern,
dass eine neue Bedeutung entsteht, aber die Äußerung im Ganzen hat
keinen relevanten Sinn mehr.⁴⁶

⁴¹ Ebd., S. 465.

⁴² Ebd., S. 467.

⁴³ Ebd., S. 468.

⁴⁴ Ebd., S. 476.

⁴⁵ Ebd., S. 478.

⁴⁶ »Mit dem 'Gleiten' meinte Neumann Kafkas Art, sein Denken innerhalb einer einzi-
gen Aussage von einer Ebene auf eine andere zu verschieben, von einem Bereich in einen
anderen zu überführen, das Gesagte einzuschränken, zu widerrufen oder umzukehren

6. Selbstreferentialität

Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, wie es gemacht ist. Ein Buch ist also kein Objekt mehr.⁴⁷

So wie sich die einzelnen Paradoxa dadurch auflösen lassen, indem man zwischen der Objekt- und Metaebene unterscheidet,⁴⁸ kann man mit dem Text als Ganzem umgehen: Das mehrdeutige Ich wurde schon als mögliche Verankerung verschiedener Instanzen erwähnt. Es könnte der implizite Autor sein, der Erzähler, ein Höhlenbewohner (ein unterirdisches Tier oder sogar ein Mensch), die Menschheit usw.⁴⁹

oder einer Behauptung ein Beispiel anzufügen, das scheinbar nichts erklärt.« Zitiert nach: Henel, S. 50.

⁴⁷ Deleuze/Guattari, S. 7.

⁴⁸ Vgl. dazu den Begriff *Meta-Literatur* im Beitrag Rolf Breuers *Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett*. In: *Die erfundene Wirklichkeit*. Hg. v. Paul Watzlawick, München 2004, S. 139 (im Weiteren kurz zitiert als Watzlawick mit Seitenangabe): »Im folgenden werde ich daher versuchen, vom konstruktivistischen Begriff der Selbstreferentialität ausgehend das in der Moderne so wichtig gewordene Problem der Rückbezüglichkeit in der Literatur aufzugreifen, also das Phänomen der Meta-Literatur zu diskutieren, einer Literatur, die sich vor allem mit sich selbst beschäftigt, die Bedingungen der Möglichkeit ihrer eigenen Niederschrift reflektiert, allgemein über die Möglichkeit dichterischen Sprechens handelt oder die Grundlagen des fiktionalen Vertrags zwischen Werk und Leser in Frage stellt.« (Kursivierung I. P.)

⁴⁹ Walter H. Sokel sieht beispielsweise »die Problematik des Baus als Schutz des Ichs« (Sokol, S. 417). Nach Sokel zeige diese Erzählung außerdem »die Entstehung des Heroismus aus dem Ichgefühl« (Sokol, S. 419), enthülle die Selbstzufriedenheit nur als »die Fassade des Schreckens« (Sokol, S. 421) und den »Leichtsinn des in sich selbst verliebten, träumerischen und einsamen Kindes, der sich hinter dem scheinbar so ernsten, strengen, systematischen Bau versteckt« (Sokol, S. 430). Darüber hinaus stelle das Tier des Baus »eine extreme Form jenes Jungesellentums dar, in das Gregors und Josef K.s Katastrophen und Blumfeld Grotesken einbrechen« (Sokol, S. 423). »Diese Verhaltensweise [des Tieres] erinnert an die Einstellung des Menschen zu seiner existentiellen Bedrohtheit, wie sie Heidegger anführt.« (Sokol, S. 424) Sokel deutet das Zischen im Bau im Kontext Kafkas Gesamtwerks: »Das Zischen kann uns auch etwas über das Wesen dieses rätselhaften Feindes mitteilen. In ihm begegnet uns noch einmal der alte Gegner, der in immer wieder neuen Formen in den verschiedenen Darstellungen des Kafkaschen Mythos der Existenz erscheint. Ob wir ihn nun mit dem Vater, mit dem Absoluten, mit Gott identifizieren, er ist die feindliche Macht, die das Ich vom Innersten seines Wesens her bedroht, angreift, erschüttert, zerstört.« (Sokol, S. 426) »Diese unverkennbaren Anspielungen« bezieht Sokel »auf den allgemeinen, religiösen Vorstellungsbereich des abendländischen Menschen« (Sokol, S. 427). Letztendlich vergleicht Sokel das Tier mit der Dichterpersion: »Im Tagebuch charakterisiert sich Kafka selbst ganz ähnlich wie das Tier im BAU. Das Tier erkennt, daß es seine Mannesjahre mit kindlichen Spielen vergeudet. Von kindlichen Spielen narzißtischen Leichtsinns leitet Kafka den Fluch seiner Existenz ab.« (Sokol, S. 429)

Der Text ist aufgrund seiner Selbstreferentialität ein Text über sich selbst, Schreiben über Schreiben. Zu diesem Schluss kommt man keinesfalls willkürlich, deshalb wird dieser Deutungsversuch unten mit Zitaten bekräftigt. Man muss darauf Acht geben, dass selbst das Handeln des Wesens oftmals als eine Verbindung der intellektuellen mit der physischen Anstrengung beschrieben wird. Das ganze Tun und Treiben des Wesens dreht sich um seinen Bau, es ist der Herr in seinem Hause (und zugleich auch nicht), und das, was es sich gedanklich vornimmt, überführt es in physische Tat. Es besteht eine Parallelität zwischen den Entscheidungen des Wesens und den Verwandlungen des Baus. Diese Kopplung wird weiterhin durch eine Metapher besetzt, wo ein Körperteil, der sonst als Sitz des Denkvermögens aufgefasst wird, ganz gegen die Erwartung als Werkzeug gebraucht wird:

Die Arbeit am Burgplatz erschwerte sich auch unnötig, unnötig will sagen, daß der Bau von der Mehrarbeit keinen eigentlichen Nutzen hatte, dadurch, daß gerade an der Stelle wo der Platz plangemäß sein sollte, die Erde echt locker und sandig war, die Erde mußte dort geradezu festgehämmert werden, um den großen schön gewölbten und gerundeten Platz zu bilden. Für eine solche Arbeit aber habe ich nur die Stirn. Mit der Stirn also bin ich tausend und tausend mal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigung der Wand, und habe mir auf diese Weise, wie man mir vielleicht zugestehen wird, meinen Burgplatz wohl verdient.⁵⁰

Jeder solche neue Plan verlangt allerdings schwere Lastträgerarbeit, ich muß die neue Berechnung vornehmen und trage dann die Lasten hin und her. [...] Schlimmer ist es, wenn es mir manchmal, gewöhnlich beim Aufschrecken aus dem Schlaf, scheint, daß die gegenärtige Aufteilung ganz und gar verfehlt ist, große Gefahren herbeiführen kann und sofort eiligst ohne Rücksicht auf Schläfrigkeit und Müdigkeit richtiggestellt werden muß, dann eile ich, dann fliege ich, dann habe ich keine Zeit zu Berechnungen, der ich gerade einen neuen ganz genauen Plan ausführen will, fasse willkürlich, was mir unter die Zähne kommt, schleppe, trage, seufze, stöhne, stolpere und nur irgendeine beliebige Veränderung des gegenwärtigen mir so übergefährlich scheinenden Zustandes will mir schon genügen.⁵¹

Der kurze Satz »Für eine solche Arbeit aber habe ich nur die Stirn« ist eine klare Verbindung zwischen dem ersten Teil, der gedanklicher Art ist, d.h. wo Urteile gefällt werden (»unnötig«, »Nutzen«, »plangemäß«), und dem zweiten Teil, wo die von der Stirn ausgeübte gedankliche Arbeit mit derselben Stirn in die physische Tat umgesetzt wird.

⁵⁰ Bau, S. 469.

⁵¹ Ebd., S. 470.

Außerdem besteht ein sprachlicher Zusammenhang zwischen den Gängen des Baus und den Gedankengängen des Wesens: Einer Spur ähnlich verlässt das eine Wort Sedimente eigener Bedeutung im anderen Wort. So vermengen sich hier die räumliche mit der psychologischen oder intellektuellen Dimension. Darüber hinaus ist der Text als Ganzes ein Gebilde von sprachlichen Gängen, d.h. Sätzen, die auf Grund ihres paradoxen Charakters und ihrer Rekursivität den Leser leicht in verwickelte Gänge, in ein Labyrinth stürzen, wo er sich eine Bedeutung sucht, einen Zugang zum Bau, der ihm absichtlich verweigert wird. *Der Bau* als rekursive, selbstreferentielle Erzählung wäre demnach das Paradoxon auf der höchsten Ebene, das jetzt mit Hilfe des Ich aufzulösen versucht wird. Natürlich ist diese Lösung nur eine Lösung für den Leser, die ihm das Verstehen erleichtern soll und die aus der Operationsweise der Selbstreferentialität des Textes deduziert wird. Vorläufig verzichtet man auf das Signifikat und wendet den Signifikanten auf sich selbst an – rekursiv also, zirkelförmig. Der Signifikant ist in diesem Sinne der Text selbst, und nicht seine Einzelteile (Sätze, Absätze usw.). Grammatisch gesehen ist das polyseme Ich das Subjekt. Wenn der Text jetzt in zwei Ebenen zergliedert wird, wird auch das Ich in zwei Ichs geteilt. Hinter dem Text würde der implizite Autor als eine Instanz stehen, die den beschreibenden Text (Metaebene) hervorgebracht hat. Auf der Objektebene stünde dann das Beschriebene, und folglich kann man das andere Ich dem Wesen zuweisen. Was das Wesen macht, würde mit dem Schreiben übereinstimmen. Dem Wesen auf der Objektebene steht der implizite Autor auf der Metaebene gegenüber, dem Bauwerk als Höhlengebilde der Text als verwickeltes sprachliches Gebilde, das zu dem Zweck gebaut wird, den Feind nicht eindringen zu lassen. Der Feind eines komplexen Textes wäre ein Leser, der hinter die Worte zu kommen versucht, das Labyrinth entschlüsseln möchte und sich in das Gebiet des impliziten Autors, in seine Literatur, unangemeldet einnisten würde. Nach dieser Lesart ist der implizite Autor ein feiger Baumeister, der seine Worte als Schutz und Gewehr benutzt, und der sich mit Hilfe von Paradoxien vom Rest der Welt, nach der er sich gleichzeitig sehnt, abgrenzen will. Vielleicht gibt es für den Leser eine Chance darin, dass er nicht unbedingt nach der Bedeutung, nach dem richtigen Eingang und Gang, forscht, sondern dass er langsam um den Bau herumgeht, bis er plötzlich, unerwartet in die Tiefe rutscht. Vielleicht stellt der implizite Autor Fallen auf, indem er solche Signifikanten benutzt, die die Gewissheit des Endes verschieben (abgebrochene Erzählung!). Der Text macht den Leser darauf aufmerksam, dass die Sprache weder ein Sitz der Bedeutungen, noch ein durchsichtiges Kommunikationsmittel ist. Der Leser, der die Verstehensweise des Textes steuern will, kann selbst vom Text manipuliert werden.

Das Problem bei solcher Lesart liegt wieder in der Undurchschaubarkeit des Textes. Man kann sich auf das Wesen/Ich nicht verlassen, weil das

Wesen nicht einmal mit sich selbst zurechtkommen kann und sagen, was die Wahrheit ist. Irgendwann muss man feststellen, ob das Wesen einen Überblick über den Bau hat oder nicht, was sehr schwierig ist, wenn man bedenkt, dass alle Sinneswahrnehmungen hauptsächlich über das Gehör gehen, als ob das Wesen ständig im Dunkeln tappen würde. Wann ist dem Wesen zu glauben? Wenn es behauptet, dass der Bau wohl gelungen scheint, oder wenn es bedauert, dass er viele von Natur ihm aufgezwungene Schwächen hat? Ist die Schwäche wirklich als Schwäche da, oder ist das dauernde Lamentieren über sie eine Täuschung des Feindes? Umgekehrt: Wenn das Wesen sagt, dass der Bau wohl gelungen *scheint*, ist das vielleicht nicht eine Selbsttäuschung, damit die Unzufriedenheit mit dem Werk vorläufig verdeckt wird? Das Problem beim *Bau* ist, dass im Text nichts und vieles verankert ist:

Aber wichtig oder unwichtig, wie sehr ich auch suche, ich finde nichts, oder vielmehr ich finde zuviel.⁵²

7. Gehäuse der Reflexion

Auf die Frage nach der Fiktionalität unserer Alltagserfahrung, die bereits Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* gestellt hatte (»Warum dürfte die Welt, die uns etwas angeht –, nicht eine Fiktion sein?«),⁵³ wird hier eine bejahende Antwort gegeben. Die literarische Fiktion, die auch wie die Alltagserfahrung des Menschen in großem Maße durch Sprache vermittelt wird, ist demzufolge eine Demonstration der Fiktionalität der menschlichen Wirklichkeit.⁵⁴ In dem Sinne kann man den *Bau* als ein sprachliches Gebilde lesen, das als ein Spätwerk Franz Kafkas die Bedingtheit der menschlichen Erkenntnis durch sein Erkenntnisvermögen zum einzigen Referenten macht.

⁵² Ebd., S. 489.

⁵³ Friedrich Nietzsche. *Jenseits von Gut und Böse*, Stuttgart 2003, S. 43.

⁵⁴ Inwieweit sich die Fiktionalität der menschlichen Wirklichkeit mit der Paradoxie verbinden lässt, wird von Paul Watzlawick im einführenden Kapitel des zweiten Teiles des Sammelbandes *Die erfundene Wirklichkeit* hervorgehoben. In: Watzlawick, S. 65–66: »Wenn aber die Tragödie, das Drama, und damit alle Literatur, die Wirklichkeit fiktiv beschreiben, und wenn die Wirklichkeit selbst (schon vor aller Beschreibung) eine Fiktion ist, dann wird die Literatur, ganz in von Foersterns Sinne zur Beschreibung einer Beschreibung. [...] Denn wenn [...] in diesem erweiterten Rahmen das beschreibende Subjekt und das beschriebene Objekt sich letztlich durchdringen, wenn das Erfundene und sein Erfinder in letzter Instanz untrennbar sind, dann ergibt sich daraus eine Erlebensdimension, in der Ende und Anfang sich paradox zu Einem fügen, wie es das uralte Symbol des Ouroboros, der sich in den Schwanz beißenden Schlange, schon immer versinnbildlicht.«

Das Wesen denkt, reflektiert, und der ganze Vorgang der Geschichte entwickelt sich in der Tat in seinem Kopf. Man kann viel über den Text spekulieren, aber man kann nicht leugnen, dass das Wesen spekuliert und dass es immer wieder Mutmaßungen anstellt, wie sein Bauwerk besser zu gestalten und zu sichern wäre. Die oben ausgeführte Übereinstimmung des Denkens mit dem Handeln des Wesens ist auch aus dem folgenden Zitat ersichtlich: »[...] die Empfindlichkeit des Baues hat mich empfindlich gemacht, seine Verletzungen, schmerzen mich als wären es die meinen.«⁵⁵

Der Bau kann im allgemeinsten Sinne unter dem Oberbegriff Reflexion zusammengefasst werden. Um die »Mannigfaltigkeit des Baues« erfassen zu können, muss man sich nämlich auf eine höhere Ebene emporschwingen können: Das Bauwerk, wenn man es abstrakt und als Grundlage verschiedenster Lesarten erfassen will, bedeutet nichts anderes als ein Gehäuse der Reflexion. Den Bau unter diesen Nenner zu bringen, heißt eine breite Spannweite von möglichen Textinterpretationen zuzulassen: von der Bewusstseinsthematik, autobiografischen und schriftstellerischen Referenzen, Angst vor Beziehungen, Flucht vor Gesellschaft und bürgerlicher Existenz bis hin zu kosmologischem Verstehen des in seine Weltwahrnehmung eingeschlossenen Menschen, der den Zugang zur Welt nur über sein Bewusstsein gewinnen kann.⁵⁶ Im Grunde genommen geht es immer um ein Wesen, das sich in sein Bauwerk einschließt, obwohl es ausgehen und draußen bleiben könnte, aber ein innerer Zwang drängt es wieder zurück in die Tiefe, in die Unterwelt, so wie die Maus, die sich, von niemandem gejagt, aus dem weiten Feld zwischen den schließenden Wänden verkriecht und sich selbst zum Tode verurteilt.⁵⁷ Ohne Zugang zur Außenwelt kann kein Mensch, kein Tier, kein Organismus, wie auch kein gesellschaftliches System und keine technische Maschine bestehen. Trotzdem hat kein Bewusstsein einen Zugang zu seiner Umwelt.⁵⁸ Jedes psychische System überführt notwendig das, was es wahrnimmt, in ihm gehörige Codes. So weist jedes vom Wesen vernommene oder eingebildete Geräusch auf ein Zischen seiner Blutfunde hin und jedes Zischen ist für sein angstvolles Gemüt ein wahres Zeichen des Unterganges seiner Gänge und des baldigen Todes seiner selbst. Im Sinne solcher Unmöglichkeit

⁵⁵ Bau, S. 502.

⁵⁶ Vgl. die Behauptung im Beitrag von Heinz von Foerster *Das Konstruieren einer Wirklichkeit*. In: Watzlawick, S. 40: »Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung.«

⁵⁷ Vgl. *Kleine Fabel*. In: F. K. *Die Erzählungen*. Hg. v. Roger Hermes, Frankfurt am Main 1996, S. 382.

⁵⁸ Vgl. Luhmanns Termine *operative Geschlossenheit* und *kognitive Offenheit*. In: Luhmann 2004, S. 92, 100.

jeglicher Kommunikation mit der Außenwelt kann man den *Bau* als Steigerung des existenziellen Alleinseins verstehen, dass in einem Heidegger-Zitat deutlich zum Ausdruck gebracht wird: »Für das Dasein gibt es kein Draußen, weshalb es auch widersinnig ist, von einem Innen zu reden.«⁵⁹ Das Wesen haust also völlig alleine in seinem Bau. Die einzigen Kontakte zur Außenwelt sind seine Essvorräte, aber dabei geht es um schier biologischen Bedarf nach Essen (und Blut!) und es gibt keinen gedanklichen Austausch mit der anderen Seite. Das Wesen ist sich dessen zwar bewusst, aber erstaunlicherweise – obwohl alles bezweifelnd – zweifelt es nicht an der eigenen Existenz: »Aber es kommt niemand und ich bleibe auf mich allein angewiesen.«⁶⁰ In seiner Selbstverlassenheit will es alles umbauen, umdenken, neu gestalten, bezweifeln, aber es zweifelt nicht an sich und an den eigenen Zweifel. Denn es lebt in seiner Welt und braucht keinen: Ihm genügt es zu denken. Hierbei stellt sich die Frage, ob es genügt zu denken, um zu existieren, oder ob man doch das Gedachte intersubjektiv nachprüfen muss, damit man nicht in der unendlichen Schleife der (Selbst-)Reflexion stecken bleibt. Im engeren Sinne, insbesondere in der von einem Subjekt ausgehenden Erkenntnistheorie, meint Reflexion das Denken des Denkens. Im *Bau* sind die zwei Dimensionen der Reflexion sehr nah aneinander gebracht worden: Schließlich münden sie in eine im Individuum eingeschlossene Reflexion, die über nichts denken kann, ohne sich selbst mitzudenken.

Im Zusammenhang von Sprache und Bewusstsein behauptet ähnlich Günter Heinz, dass Kafkas Romane *Der Process* und *Das Schloß* das beschränkte Bewusstsein thematisieren und schließt auf eine Verankerung des beschränkten, bloß perspektivischen Sagens in diesem beschränkten Bewusstsein:

In der Natur des Zeichens als Symbol liegt die mit der Sprache gegebene Erkenntnisproblematik begründet. Die eigentliche Ursache für Kafkas Sprachproblematik wird sichtbar: Sie ist der andere Aspekt seiner Bewusstseinsproblematik, die ihn in der Agnosie enden lässt. Wie das subjektive Bewußtsein daran gehindert wird, das zu erkennen, was Ganzheit und Wahrheit benannt werden mag, da die an einen point de vue gebundene Sicht nur Perspektiviertes erkennen kann, so bildet Sprache immer nur ausschnittsweise ab. Sprachlicher Perspektivismus und Agnosie sind identisch.⁶¹

⁵⁹ Martin Heidegger. *Die Grundprobleme der Phänomenologie. Vorlesung Marburg Sommersemester 1927*. Zitiert nach Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main 1989, S. 668.

⁶⁰ Bau, S. 480.

⁶¹ Günter Heinz. *Franz Kafka. Sprachreflexion als dichterische Einbildungskraft*, Würzburg 1983, S. 68.

Das Wesen durchdenkt alles nur im Bezug zu sich selbst. Es hat eine ausschließlich egozentrische Welterfahrung, hat keine Vorstellung von der Außenwelt und misst sowohl sie als auch die Unterwelt nach eigenem Maß. Der Bau ist nach dem eigenen Maß des Wesens geschnitten, damit es dem Wesen wohl ergehen kann. Natürlich endet seine Welt dann in der Selbstreferentialität. Außerdem ist das Denken des Wesens eher ein mechanistisches Denken, weil man nicht sagen kann, dass das Wesen vermöge seines Denkens irgendwohin gekommen ist. Es hat gedacht und seine Gedanken in Taten umgesetzt, »[...] aber alles blieb unverändert [...]«. Man kann schlussfolgern, dass das Denken gar nicht da ist, um etwas zu Ende zu denken, eher um der Selbstreproduktion willen – damit das miese und zerrissene Leben fortgesetzt wird: »[...] das alles sind recht mühselige Rechnungen und die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet.«⁶²

8. Schlussfolgerung

Der Ausgang der Interpretation war ein provisorischer Eingang. Da *Der Bau* seiner Struktur einem Rhizom ähnlich erscheint, also einer Geflechtform, die dem Leser eine eindeutige Lektüre verweigern will, wurde hier nicht sogleich der Referent berücksichtigt. Es wurde vielmehr versucht, auf die Mannigfaltigkeit des *Baus* / Baus hinzuweisen. Das heißt, in der Arbeit wurde eine Formanalyse angewendet, die die Baustuktur des Textes und Figurativität der Sprache erhellen sollte, ein Verfahren, das verhindern sollte, in die Falle des Autors zu gelangen. Die Sprache, so wie sie in der alltäglichen Kommunikation verstanden wird, soll der Vermittlung von inhaltvollen Informationen dienen, und das ist eben, was man bei der *Bau*-Lektüre vermeiden musste. Damit das Bedeutende (nicht: das Bezeichnete, die Bedeutung) dieser hochgradig indiziellen Erzählung umfasst werden kann, muss das Bezeichnende vorläufig als wahrheitsträchtig ohnmächtig akzeptiert werden. Man darf es nicht mehr unkritisch als einen eindeutigen Referenten zur außersprachlichen Wirklichkeit annehmen, sondern man muss sich von ihm durch den Text führen lassen. So wurde in dieser Arbeit der widersprüchlichen und selbstbezüglichen Logik des Textes nachgegangen, und nicht der intersubjektiven Alltagslogik, die zwei gegensätzliche Sachverhalte unbedingt auseinander zu halten sucht.

Hier wurde zu zeigen versucht, dass *Der Bau* nicht die nachgeahmte Wirklichkeit wiedergeben möchte, er erzeugt lediglich Bedeutungshinweise, die dem Leser das Innere eines denkenden, selbstbezüglichen Systems vermitteln, direkt und ohne viel Feilarbeit.

⁶² Ebd., S. 466.