

FRANZ KAFKAS
›DER PLÖTZLICHE SPAZIERGANG‹

Zur „wahren Gestalt“ des Erzählers
und seiner Ausflucht in das Projekt

Von Gregor Babelotzky (Cambridge)

Der Aufsatz untersucht die narrative Strategie des Erzählers in Franz Kafkas frühem Prosastück ›Der plötzliche Spaziergang‹. In seinem ersten Erzählband ›Betrachtung‹ (1912) exponiert Kafka das korrumpierte Bewusstsein der Erzähler, deren Rede oft von Selbsttäuschung bestimmt wird. Kafka unterläuft damit zugleich das Problem der Autorität der eigenen Autorschaft.

This essay deals with the narrative technique in Franz Kafka's early piece of prose ›Der plötzliche Spaziergang‹. In his first book publication ›Betrachtung‹ (1912), Kafka shows the perspective of a corrupted consciousness, the narrators are often ruled by self-deception. At the same time, Kafka subverts the authority of his authorship.

Nach Erscheinen seines ersten Erzählbandes ›Betrachtung‹ gab Franz Kafka Felice Bauer eine Art Lektüreeanleitung: „Es ist ja wirklich eine heillose Unordnung darin oder vielmehr: es sind Lichtblicke in eine unendliche Verwirrung hinein und man muss schon sehr nahe herantreten, um etwas zu sehn.“¹⁾ So sehr Kafka auch Bauer gegenüber mit der Rede von der „unendliche[n] Verwirrung“ kokettiert und so opak der Kommentar auch selbst bleibt (Kafka hofft schließlich, dass das Buch Felice irgendwann doch „verlockt“), tatsächlich erzwingen die in ›Betrachtung‹ versammelten Erzählungen ein sehr nahes, am sprachlichen Detail orientiertes Herantreten, „um etwas zu sehn“ und nicht der „unendliche[n] Verwirrung“ der Redestrategie des Erzählers zu erliegen. Eine Analyse von ›Der plötzliche Spazier-

¹⁾ FRANZ KAFKA, Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Briefe 1900–1912, hrsg. von HANS-GERD KOCH, Frankfurt/M. 1999, S. 372f. – Zum biografischen Hintergrund der Entstehung von Kafkas erstem Erzählband vgl. CAROLIN DUTTLINGER, Die ersten und die letzten Dinge. Kafkas ›Betrachtung‹ im Kontext des Gesamtwerks, in: Kafkas ›Betrachtung‹. Neue Lektüren, hrsg. von CAROLIN DUTTLINGER, unter Mitarbeit von DORA OSBORNE, Freiburg 2014, S. 7–35, bes. S. 10–14; – vgl. auch TILLY KÜBLER-JUNG, Einblicke in Franz Kafkas ›Betrachtung‹, Marburg 2005, S. 7–16.

gang‹ soll im Folgenden demonstrieren, wie der Autor Kafka den Erzähler als unaufrichtige Autorität auftreten lässt.

Ein langsames, spazierendes Lesen mag unzeitgemäß erscheinen in Zeiten der Projekte, des rastlosen Pläneschmiedens, das zwar auf ein Telos hin gespannt ist, sich aber oft darin ergeht, bloß Visionen zu pflegen, ohne sie jemals Wirklichkeit werden zu lassen. Während das Spaziergehen kein anderes Ziel hat, als zum Ausgangspunkt zurückzukehren, und man am Ende um einige zufällige Eindrücke reicher nach Hause kommt, ist das Projekt ganz Ziel; es will den Zufall des Weges eliminieren. Es sinnt nur auf das eine und schließt alles aus, was vermeintlich nicht „zielführend“ ist. Alles, was nicht im „Fokus“ steht – Gegenbild der konzentrierten ‚Betrachtung‹ –, wird ausgeblendet. Der Effekt ist eine Beschleunigung, die oft – wie in Kafkas ‚Der plötzliche Spaziergang‹ – nur scheinbar ein Ziel verfolgt: „Die Intentionalität der Moderne ist ein Projektieren. Sie ist zielgerichtet. Ihre Gangart ist somit ein Marschieren auf ein Ziel hin. Ein gemächliches Gehen oder ein richtungsloses Schweben entsprechen nicht ihrem Wesenszug. [...] Entscheidend sind die entschlossenen Schritte, die es zu synchronisieren und zu beschleunigen gilt.“²⁾

Kafka zu lesen, erfordert, was Nietzsche über die Notwendigkeit des langsamen Lesens sagt: „mitten in einem Zeitalter der ‚Arbeit‘, will sagen: der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit Allem gleich ‚fertig werden‘ will“, heißt es, „mit offen gelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen.“³⁾ Was man bei der Lektüre erfährt, wird anders sein je nach der Schnelligkeit, mit der man wie der Erzähler in ‚Der plötzliche Spaziergang‹ die Wohnungstür „zuschlägt“.⁴⁾ Die Rede über den im Folgenden verhandelten Spaziergang entstammt dem verlogenen Bewusstsein des unpersönlich von sich weg redenden Erzählers. Wer seine Rede schnell läse, liefe Gefahr, ihm einfach Glauben zu schenken, wo Zweifel angebracht sind.⁵⁾

²⁾ BYUNG-CHUL HAN, *Duft der Zeit: Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Bielefeld 2009, S. 37.

³⁾ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Morgenröthe*, in: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von GIORGI COLLI und MAZZINO MONTINARI, München 1988, S. 17.

⁴⁾ FRANZ KAFKA, *Betrachtung*, Faksimile der Erstausgabe von 1912. Supplement der Historisch-Kritischen Ausgabe, hrsg. von ROLAND REUSS und PETER STAENGLER, Frankfurt/M. und Basel 2013, S. 29. Zitiert wird im Folgenden nach dieser Ausgabe.

⁵⁾ Viele Interpretationen sehen dagegen die Erzählung als die optimistischste des gesamten Erzählbandes an, weil hier die Handlungshemmung aufgelöst würde. Vgl. z.B. Karl Pestalozzis Auslegung der Erzählung als „gelingender Aus- und Aufbruch eines Individuums aus allen Verhaftungen zu sich selbst“ (KARL PESTALOZZI, *Spazieren und Schreiben – Franz Kafka ‚Der plötzliche Spaziergang‹ und Robert Walser ‚Der Spaziergang‹*, in: VESNA KONDRIC HORVAT (Hrsg.), *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin 2010, S. 23–39, hier: S. 24). Der Text sei ein „Identifikationsangebot an den Lesenden“. – Wer aber wollte sich mit einem verlogenen Bewusstsein tatsächlich identifizieren wollen?

Ein entschleunigtes, „stolperndes“⁶⁾ Lesen fordert nicht nur die Eigentümlichkeit der Kafka'schen Produktion, auch die ursprüngliche typografische Einrichtung der ›Betrachtung‹ erzwingt sie. Die im Verhältnis zum Satzspiegel zu große Type drängt die Wörter gegen alle Regeln typografischer Ästhetik und zu Ungunsten des Leseflusses zusammen oder reißt sie auseinander.⁷⁾ Nur selten erhält das *Spatium* genau das Gewicht, das es zu einer ästhetisch ausgewogenen Typografie braucht. Begründet ist diese etwas eigenartige Druckeinrichtung wohl durch den Versuch des Verlages, eine für eine Buchpublikation angemessene Anzahl an Seiten zusammenzubringen. Kafka selbst bezeichnet den Druck als „wunderschön“.⁸⁾ Er sei aber vielleicht auch „zweifelloso ein wenig übertrieben schön“, denn die Einrichtung der Schrift auf der Seite „würde besser für die Gesetzestafeln Moses passen, als für meine kleinen Winkelzüge.“⁹⁾

Obwohl nicht von Kafka selbst verantwortet, nimmt die typografische Gestaltung Einfluss auf die Rezeption des Bandes. Max Brod spricht von „Riesenlettern“, sodass das Erscheinungsbild „antiken Votivtafeln“ ähnele und der „innerste Charakter dieser großen Prosa eigentlich unübertrefflich zum Ausdruck“ komme.¹⁰⁾ Kafkas „große[n] Prosa“, nicht nur die der ›Betrachtung‹, könnte man formulieren, besteht aus kleinen, präzise gesetzten „Winkelzügen“. Diese am Detail orientierte Erzählstrategie korrespondiert – wenn auch historisch zufällig – der typografischen Umsetzung.

Die große Type gewährleistet nicht nur einen Umfang, der einem Buch erst angemessen ist, die Einrichtung fördert auch eine bestimmte Art von Aufmerksamkeit.¹¹⁾ Die Type betont die einzelnen Buchstaben derart, dass ein Sich-Vergessen

⁶⁾ HANS LÖSENER, *Zwischen Wort und Wort: Interpretation und Textanalyse*, München 2006, S. 191. Erst ein solches Lesen wird der Eigentümlichkeit der Kafka'schen Prosa gerecht: „Denn das Absurde, Ungeheure lauert [...] in den kleinen Wendungen, in den allgegenwärtigen Selbstverständlichkeiten, deren Strategien Kafka so meisterhaft und beinahe unmerklich entlarvt. Kafkas Texte verlangen daher ein anderes Lesen, ein misstrauisches Lesen, ein Lesen, das bereit ist, über einzelne Wörter zu stolpern, und nicht aufhört, zu stolpern“ (ebenda). – Vgl. auch HANS-THIES LEHMANN, *Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka*, in: GERHARD KURZ (Hrsg.), *Der junge Kafka*, Frankfurt/M. 1984, S. 213–241, hier: S. 241. Das Wort-Material ist der Hauptgegenstand der Interpretation: „Wenn alles Bedeuten bei Kafkas Texten durch das Spiel der konkreten Signifikanten vermittelt ist, die auf sich selbst verweisen durch Wortspiel, Etymologie, Doppelsinn [...] usw., dann kann es keine globale Interpretation geben“ (ebenda).

⁷⁾ Vgl. KAFKA, *Betrachtung* (zit. Anm. 4), S. 13–15.

⁸⁾ KAFKA, *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Briefe 1900-1912* (zit. Anm. 1), S. 184.

⁹⁾ Ebenda, S. 222.

¹⁰⁾ MAX BROD, *Frank Kafka, eine Biographie*, in: *Über Franz Kafka*, Frankfurt/M. 1974ff., S. 110f.

¹¹⁾ Stefan Willer nennt die „Intensivierung der Wahrnehmung“, die „Monumentalisierung der Schrift“ und die „Tendenz zur Entthematization“ als charakteristisch (STEFAN WILLER, *Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes*, in: HANS JÜRGEN SCHEUER u. a. (Hrsgg.), *Kafkas ›Betrachtung‹. Lektüren*, Frankfurt/M. u. a. 2003, S. 34–43).

in der Lektüre auf Distanz gehalten wird: Der Leser bleibt Betrachter.¹²⁾ Auch stößt die Zeile bereits nach wenigen Worten an den Satzspiegel und ruft so Phänomene der Unterbrechung und des Zusammenschlusses von Wörtern zu einer Einheit hervor, die man ansonsten nur vom Vers kennt. Hier allerdings reflektieren sich die Zeilen und Kola kontingent zu einer Einheit. Als Eingangstor dieser konzentrierten Lektüre dient der Titel ›Betrachtung‹.

Kafka beharrte gegenüber Brod auf dem Singular des Titels „Betrachtung“. Nach etwas zu „trachten“, heißt, dass man versucht, etwas zu erlangen. Wahrnehmung, Denken („Spiel“) und Handlung („Arbeit“) – die Worte fallen in der Erzählung ›Der plötzliche Spaziergang‹ – schließen sich im Begriff der Betrachtung zusammen. Dieser Zusammenhang ist einer der Ethik: Führt eine bestimmte Wahrnehmung auch zum Handeln, oder spricht jemand, um seine Wahrnehmung so zuzurichten, dass es ihm möglich wird, nicht zu handeln? Das betrachtet Kafka in der ›Betrachtung‹; seine Perspektive auf dieses Problem macht die Einheit des Bandes aus.

Martin Heidegger beantwortet die Frage „Was heißt Betrachtung?“ folgendermaßen: „Trachten ist das lateinische tractare, behandeln, bearbeiten. Nach etwas zu trachten, heißt: sich auf etwas zu-arbeiten, es verfolgen, ihm nachstellen, um es sicher zu stellen.“¹³⁾ Schreiben ist für Heidegger bereits Handeln: „Die eigentlich handelnde Hand ist die schreibende Hand, indem sie denkt.“¹⁴⁾ Die Hand steht in enger Beziehung zum Sein: „Alles Werk der Hand beruht im Denken.“¹⁵⁾ Nicht Handeln, sondern Denken ist für ihn das Wesen der Hand.

Für Kafka stand dagegen sehr in Frage, ob Schreiben, Reden oder Denken bereits Handeln ist. Die Erzählung ›Zerstreutes Hinausschaun‹ zeigt das besonders eindrücklich, in der sich der Erzähler darauf konzentriert, sich möglichst davon abzulenken, dass er in das gleichwohl präzise beobachtete Geschehen eingreifen müsste. Er korrumpiert die Kraft seines Urteils durch Ablenkung und stellt dann erleichtert fest, dass er jetzt (nach der absichtlich verpassten Gelegenheit) ja nicht mehr warnen muss („Dann ist der Mann schon vorübergegangen und das Gesicht des Kindes ist ganze hell“¹⁶⁾). Oft stehen die Erzähler hinter Glas am Fenster, von der Handlungsdimension abgeschnitten. Eine weitere Erzählung setzt diese Reihe

¹²⁾ Vgl. auch CAROLIN DUTTLINGER, Die ersten und die letzten Dinge. Kafkas ›Betrachtung‹ im Kontext des Gesamtwerks, in: Kafkas ›Betrachtung‹ (zit. Anm. 1), S. 7–35, hier: S. 14–17; zu Kafkas Beförderung „einer neuen, aufmerksamen Art des Lesens und Wahrnehmens“ (ebenda, S. 16). „Betrachtung“ versteht Duttlinger als „Geisteshaltung, die sowohl konzentriert, als auch dekonzentriert, sowohl introspektiv-kontemplativ als auch (durch beobachtete Außeneindrücke) endlos zerstreut ist“ (ebenda).

¹³⁾ MARTIN HEIDEGGER, Wissenschaft und Besinnung, in: Vorträge und Aufsätze, Stuttgart 1954, S. 41–66, hier: S. 55f.

¹⁴⁾ Ebenda.

¹⁵⁾ Ebenda.

¹⁶⁾ KAFKA, Betrachtung (zit. Anm. 4), S. 52.

fort: Sie folgt auf ›Der plötzliche Spaziergang‹, trägt den Titel ›Entschlüsse‹, in der sich der Erzähler trotz der Entschlüsse („Aus einem elenden Zustand sich zu erheben, muß selbst mit gewollter Energie leicht sein“¹⁷) „im Kreise zurückdreht“: Eine winzige Geste ist schon alles, was die Entschlüsse auslösen.

Auch in ›Der plötzliche Spaziergang‹ löst sich das Denken vom Vermögen des Handelns, es verabsolutiert sich; das Handeln wird aufgeschoben. Joseph Vogl sieht dieses Problem auch in Kafkas Schreiben selbst präsent. Es habe „den labyrinthischen Diskurs und sein ausgehaltenes Zaudern zu seinem inneren Prinzip und zum Gesetz seiner Formierung gemacht [...]“¹⁸) Statt zu einem Abschluss zu kommen, verharre das Schreiben in „lauter Anfängen und Neuanfängen, Wiederholungen und Gabelungen“.¹⁹) Wo in anderen Erzählungen der Konnex von Wahrnehmung und Handlung problematisch wird, steht die Zurichtung des Denkens und Wahrnehmens in ›Der plötzliche Spaziergang‹ ganz im Zeichen des Vermeidens von Handlung, sofern sie eine Veränderung der eigenen Person nötig machen würde. Am Ende greift „man“ zu einer Ersatzhandlung – wenn die nicht nur auch imaginär bleibt. Wie die Strategie der Rede des Erzählers sich ausnimmt, soll die folgende Analyse zeigen.

Sie hat sich irritieren zu lassen von der autosuggestiven Insistenz, mit der der Erzähler seine Rede vorbringt und die Konzentration auf die Frage zu lenken, welche Kraft sich hinter der sich ins Gewand einer Autorität kleidenden Äußerung verbirgt. Die Untersuchung konzentriert sich auf das Unstimmige und Performative der Erzählerrede, in Abhebung zu der Erzählerstrategie selbst, die von dem eigentlichen Gehalt der Rede abzulenken sucht. Es wird sich zeigen, dass die aufmerksame Urteilskraft den Verlockungen der Rede – denen Kafkas Erzähler allzu gerne verfallen – widerstehen kann. Florian Reinartz etwa beobachtet Kafkas „Poetik von Täuschung und Selbsttäuschung“ anhand von „Lüge und Täuschung“ „auf der Handlungs- und Figurenebene“ und „auf der Ebene des Erzählers, der sich als autodiegetischer Erzähler selbst täuscht.“ Auch täusche der Autor Kafka selbst auch „auf sprachlicher Ebene den Leser“.²⁰)

¹⁷) Ebenda, S. 32.

¹⁸) JOSEPH VOGL, Über das Zaudern, Berlin 2014, S. 99f.

¹⁹) Ebenda. Vogl charakterisiert Kafkas Schreiben weiter als „Zauderverfahren“, als „fortlaufendes Durchstreichen eines ersten und letzten Worts“. Folge sei auch eine „Hemmung heilsgeschichtlicher Bewegungen“ (ebenda, S. 128f.).

²⁰) FLORIAN REINARTZ, Täuschung und Selbsttäuschung in Kafkas ›Betrachtung‹, in: Kafkas ›Betrachtung‹, hrsg. von HARALD NEUMEYER und WILKO STEFFENS, Würzburg 2013, S. 227–235, hier: S. 228. Trotz besserer Einsicht kann sich der Ich-Erzähler auch in „Entlarvung eines Bauernfängers“ zunächst nicht aus den Fängen des Schleppers befreien. Er lässt sich in gewissem Grade doch täuschen oder ist zu schwach, sich vollständig von der Illusion zu befreien, was eine „Schande“ ist (vgl. ebenda, S. 228f.). Vor dem Hintergrund des Themas der Verlockung kann man die Erzählung auch als den Kampf des Ichs gegen die eigene Neigung begreifen, der Täuschung erliegen zu wollen. Der Erzähler wäre dann der Bauernfänger seiner selbst.

Im Entwurfsstadium trug die Erzählung ›Der plötzliche Spaziergang‹ möglicherweise noch einen anderen Titel. In Kafkas Aufzeichnungen im fünften Quartheft stehen zwischen zwei Querstrichen vor dem Anfang der Niederschrift der Erzählung die Worte „Die Einförmigkeit. Geschichte“. Es könnte sich um einen später verworfenen Titel handeln oder um den Begriff, der den Anstoß für das weitere Schreiben gab. Die Erzählung besteht im Manuskript noch aus einem einzigen Absatz (Oxforder Quartheft 5, 2r–3r). Die abstrakte geometrische Bezeichnung für gleichartige Formen bezeichnet einen Mangel an Differenzierung, kann auch für Uniformität, Langeweile, Eintönigkeit oder Monotonie stehen.²¹⁾ Das Eine herrscht und bestimmt die Form, wie die Intention der Ausflucht zu ihrer Form im Widerspruch steht und die ganze Rede des Erzählers bestimmt.

Bereits der Titel reißt semantische Abgründe auf. Der bestimmte Artikel „der“ suggeriert, dass im Folgenden von einem konkreten, tatsächlichen Spaziergang erzählt wird. Doch schließt die Rede vom „plötzlichen Spaziergang“ dann unvermittelt zwei widersprüchliche Begriffe – „plötzlich“ und „Spaziergang“ – zusammen, die den Spaziergang bereits in den Bereich des Fragwürdigen rücken. Während „plötzlich“ und „Spaziergang“ über den Plosivlaut zwar lautlich – und damit in der sinnlich-suggestiven Dimension, nicht aber konzeptuell – verbunden sind, steht die Rede vom Ereignis des Blitzes mit den Attributen der Kontingenz und Singularität in Widerspruch zu der vom „Spaziergang“, der mit Muße, mit dem Gehen eines Subjekts ohne bestimmtes Ziel zum Zweck der Erholung einhergeht.²²⁾

²¹⁾ Biografisch markant erscheint die Rede von der Einförmigkeit in der Aufzeichnung vom 9. März 1914. Sie reflektiert das Problem des Erzählers in ›Der plötzliche Spaziergang‹, das Gewöhnliche zugunsten einer Umwandlung zu verlassen: „Ich werde hier F. nicht vergessen, daher nicht heiraten [...] Die Einförmigkeit, Gleichmäßigkeit, Bequemlichkeit und Unselbstständigkeit meiner Lebensweise halten mich dort, wo ich einmal bin, unweigerlich fest. Außerdem habe ich einen mehr als gewöhnlichen Hang zu einem bequemen und unselbstständigen Leben, alles Schädigende wird also noch durch mich verstärkt. Endlich altere ich doch auch, Umwandlungen werden immer schwerer“ (FRANZ KAFKA, Tagebücher, hrsg. von HANS-GERD KOCH, MICHAEL MÜLLER und MALCOLM PASLEY, Frankfurt/M. 1990, S. 503f.).

²²⁾ Diese Verbindung ist ein „Bewegungsparadox“; eine „Bewegung, die auf der Stelle verharrt“ (GEORG KURSCHIEDT, „Stillstehendes Gallopiere“ – der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des „stehenden Sturmlaufs“ bei Franz Kafka, in: Euphorion 81. 1987, S. 131–155, hier: S. 148). Vgl. auch die Formulierungen „stehender Sturmlauf“ (20. November 1911; vgl. hierzu KLAUS RAMM, Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka, Frankfurt/M. 1971, S. 61–68) und „stehendes Marschieren“ (23. Januar 1922). Caspar Battegay untersucht die Spannung zwischen den Begriffen „plötzlich“ und „Spaziergang“ auf drei Ebenen: Die Spiegelung dieser begrifflichen Spannung im Verlauf der Rede, den ironischen Umgang mit dem Begriff von Plötzlichkeit der Avantgarde und des Kulturzionismus sowie den biografischen Bezug zu Jitzchak Löwy und dem jiddischen Theater. In der Erzählung sieht er „eine positive Möglichkeit, der Absolutheit psychologischer und ideologischer Aufbruchphantasien weder nur affirmativ, noch bloß negativ zu begegnen“, dargestellt. Als „Möglichkeit eines dritten Wegs“ versteht er die „freundliche Ironie“, die der Text sich selbst gegenüber einnimmt (CASPAR BATTEGAY, Freundliche Ironie

Die harmonistische Lesart, der Entschluss zum Spaziergang sei plötzlich, ist eine elliptische Lesart, die das Befremdliche des Zusammenschlusses der Begriffe von Prozessualität und Ereignis tilgt. So wird etwa auch das Bequeme und Heimelige der häuslichen Umgebung in der Erzählung, wie noch detailliert beschrieben werden wird, in der untergründigen Semantik zugleich als klaustrophobisch gekennzeichnet, das Haus gar als Gefängnis. Bestimmte Partikel weisen zudem schon auf Ungeduld hin, wo noch die Vorzüge des Daheimbleibens ostentativ in der Rede aufgerufen werden: Kafka evoziert eine Vorstellung und destruiert sie im gleichen Moment. Dieses anti-autoritäre Verfahren ist programmatisch und problematisiert bereits im Titel den Anspruch der folgenden Rede.²³⁾ Der Autor stellt mit dem Titel aus, dass es verfehlt wäre, der Autorität des Erzählers einfach zu folgen.

Tritt man näher an das Nomen des Titels heran, und an derart exponierter Stelle liegt es nahe, ihm eine besondere Bedeutung beizumessen, kann man bemerken, dass der Spaziergang etymologisch ein Gang ist, um sich Raum zu verschaffen („spaziare“). Das lateinische „spatium“ heißt u. a. ‚Raum‘ und ‚Lauf‘ in der Rennbahn (die Allusion an das semantische Feld der Karriere und Pferdedressur wird bei Kafka prominent z. B. in ›Der neue Advokat‹ aufgerufen). Auch Kafkas Schreiben – die materiale Gestalt seiner Aufzeichnungen zeigt das eindrücklich – lässt sich in der Metapher des Spaziergangs begreifen: Es weiß beim (plötzlichen) Aufbrechen aus der „Einformigkeit“ noch nicht, wo es überall vorbeikommt, was es sieht, was passieren wird, und was sich alles verändert haben wird, wenn es wieder am Ausgangspunkt ankommt.²⁴⁾ Das Ende des prozessualen, revidierenden Schreiben steht erst fest, wenn der Durchgang durch den poetischen Leerraum vollendet ist. Das Subjekt plant nicht seinen Weg, sondern es überlässt sich dem Gehen; es geht in der Sprache, die seine Schritte bestimmt, in den, wie es in ›Der plötzliche Spaziergang‹ heißt, „langen Gassen“ des Textes. Der Lauf der Schrift ist nach vorne gerichtet, um sich dann reflexiv „nach Hause“ zurückzubiegen; so lassen sich die autopoetischen Momente der Erzählung, die im Titel anklingen, auf den Punkt bringen.

Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben, den Hausrock angezogen hat, nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat, nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht [...]

und Plötzlichkeit. Bemerkungen zu Franz Kafkas ›Der plötzliche Spaziergang‹, in: Kafkas ›Betrachtung‹, hrsgg. von HARALD NEUMEYER und WILKO STEFFENS, Würzburg 2013, S. 15–26, hier: S. 17.

²³⁾ Vgl. WILLER, Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes (zit. Anm. 11), S. 36.

²⁴⁾ „Die Bewegungsform des Gehens kann das Prozessieren der Zeichen, den wechselweisen allegorischen Bezug von Lektüre und Schrift wiederum allegorisch figurieren. In einer solchen allegorischen Funktion ist der Spaziergang nicht ein vorgängig Stoffliches, von dem die Rede wäre, sondern er ist Darstellung der Rede selbst“ (ebenda).

Der Gestus, mit dem die Erzählung anhebt, ist derjenige der Allgemeingültigkeit des „man“.²⁵⁾ Der Redende reagiert auf den Anspruch an die eigene Person, die vor dem Anfang der Erzählung stattgefunden haben muss, sich zu bewegen, mit der Ausflucht ins Allgemeine. „Wenn man“ eröffnet die Rede von einer allseits bekannten Situation her, in der bestimmte Regeln „endgültig“ angebracht sind. Zugleich hebt diese Eröffnung die ganze Rede in den Bereich des nur hypothetisch Möglichen, nicht aber des indikativischen Wirklichen.²⁶⁾

Die Artikulation einer solch allgemeinen Lebensregel spricht den Redenden frei davon, selbst entscheiden zu müssen, wie zu verfahren ist. Er findet Zuflucht beim Allgemeinen der Sprache, das für alle gilt; er spricht aber auch zugleich an gegen den Zweifel, der sich in dem ostentativen „endgültig“ abzeichnet, was „in einer letzten Entscheidung geklärt“ bedeutet, hier aber den Aufschub der Entscheidung markiert.²⁷⁾ Die erste Entscheidung wird bereits in den Bereich des Scheinhaften gebracht, was auch alles danach Vorgebrachte ins Zwielficht rückt.

Der implizit angesprochene Beobachter, der Adressat der Rechtfertigung, bleibt unbestimmt abstrakt, wie auch der Beobachtete selbst das allgemeine „man“ ist: „Die Gegenüberstellung des Aufbrechenden und Dableibenden wäre demnach nicht als fundamentale Verschiedenheit das eigentliche Movens des Textes, sondern, wie alle anderen Setzungen, als Bestandteil des Scheins“²⁸⁾ zu lesen. Wer aber zugleich Angeklagter und Richter ist, wird nie zu einem Urteil kommen; dazu benötigt es die Instanz des Dritten. Der Erzähler hat damit nur einen grammatischen „Subjektstatus“ im beschränkten Bereich der Schriftzeichen.²⁹⁾ Die Zeile „scheint, zu Hause zu bleiben“, für sich gelesen, bringt den Anschein der Erzählung auf den Punkt, in der nicht endgültig zu entscheiden ist, ob der Spaziergang ein tatsächlicher oder ein bloß scheinbarer ist.

Der Redende ist bereits nicht mehr bei sich „zu Hause“; ein plötzlicher Zweifel hat ihn „entschlossen“ (aufgeschlossen gegenüber der Gefangenschaft des Gewohnten), sodass er draußen steht und sich der allgemeinen Regel und des Sprach-

²⁵⁾ Wie Heidegger es bestimmt, als Flucht vor der eigenen Verantwortlichkeit: „Das Man ist überall dabei, doch so, daß es sich auch schon immer davongeschlichen hat, wo das Dasein auf Entscheidung drängt. Weil das Man jedoch alles Urteilen und Entscheiden vorgibt, nimmt es dem jeweiligen Dasein die Verantwortlichkeit ab. Das Man kann es sich gleichsam leisten, daß ‚man‘ sich ständig auf es beruft. Es kann am leichtesten alles verantworten, weil keiner es ist, der für etwas einzustehen braucht“ (MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen 1953, S. 127).

²⁶⁾ So diskutiert auch Lehmann das „Problem der Referentialität“, „die Bewegung des Entzugs und Aufschubs“ und die „Simulation der Aussage“ (LEHMANN, *Der buchstäbliche Körper* (zit. Anm. 6), S. 214f.). – Vgl. zum „Moment des Hypothetischen“: RAMM, *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka* (zit. Anm. 22), S. 111–148.

²⁷⁾ HERMANN PAUL, *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, 10. Aufl., Tübingen 2002, S. 272.

²⁸⁾ WILLER, *Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes* (zit. Anm. 11), S. 38.

²⁹⁾ „Sein Existenzbereich ist die Bahn der Schriftzeichen, seine verändernde ‚Kraft‘ die der im Höchstmaß beweglichen Signifikanten“ (ebenda, S. 39).

gebrauchs erst wieder vergewissern muss. Er hat die Erfahrung der Fremdheit gemacht, die aus der Konfrontation mit dem Eigenen, das zu dem „man“ in Spannung steht, resultiert. Er versucht sogleich, diesen plötzlichen Aufbruch wieder zu schließen,³⁰⁾ um doch „zu Hause zu bleiben“.

„Bleiben“ ist aber nicht etwa ein statisches, totes „Dauern“, sondern selbst Ausdruck ständiger Veränderung: Auch der „Abend“ weist auf Sterblichkeit und auf den Lebensabend hin. Das rückt die Entscheidung oder Nicht-Entscheidung des Erzählers weg vom Individuellen ins Universale des Menschenlebens. Es gibt nicht die eine Entscheidung, das Leben besteht vielmehr in der ständigen Abfolge von Entscheidungen, ist wesentlich ein Gang in die Differenz. Doch verbleibt der Erzähler in der Einförmigkeit der Abstrakta, in der Dimension der „Gestalt“ statt in der des Leibes.

Der Erzähler markiert seine Abwehr des zuerst artikulierten Verlangens, wegzugehen, indem er im Verlauf der Rede den ersten, bereits revidierten Wunsch, daheim zu bleiben, zunächst als Schein bestimmt („haben scheint“). Auch der „Hausrock“ beschwört durch die lautliche Wiederholung erneut das Haus, das dadurch als Problem zugleich hervortritt. Dass der Hausrock „angezogen“ wurde, lässt im semantischen Feld mitschwingen, dass der Erzähler diesen, im Festhalten am Gewohnten, gerade straffer um seinen Leib gespannt hat.

Die folgenden beiden Kola („nach³¹⁾ dem Nachtmahl ...“) verbleiben im Bereich des Abstrakten. Die Erzählung ist wesentlich bestimmt von einer Distanz zu den Dingen: Es ist „am Abend“, der Protagonist will „zu Hause“ bleiben, er sitzt „beim beleuchteten Tische“.³²⁾ Der Erzähler sieht sich immer nur bei den Dingen, immer in einer gewissen Entfernung zu ihnen. Zwischen der Sphäre der Wahrnehmung und der Handlung tut sich ein Leerraum auf: Der Erzähler versucht bereits in den ersten Kola, sich in Raum und Zeit zu orientieren, diese Bestimmungen bleiben aber abstrakt und unpersönlich-distanziert.

Der Erzähler ist abgetrennt von den Dingen, von jener³³⁾ „Arbeit“ oder jenem „Spiel“, das er sich „vorgenommen“ hat. Diese Wendung schwankt auffallend zwi-

³⁰⁾ Der Redende zieht „endgültig entschlossen“ durch die klangliche Wiederholung zusammen. Der erste Begriff geht auf das allgemein Entschlossene, Geltende, der zweite auf die subjektive Sphäre der Entscheidung. Die individuelle Erfahrung der Krise lässt sich aber nicht im Rückgriff auf Allgemeines lösen.

³¹⁾ Kafka ersetzt hier in einer Sofortänderung „beim“ durch „nach“. Als wahrscheinlich erscheint, dass er schon den folgenden Satzteil „beim beleuchteten Tische“ in der Feder hatte, dann aber doch die Zeit vor dem Ort der Situation nennen wollte.

³²⁾ Der Schreib-Tisch als Ort, von dem das Licht des Schreibens ausgeht, liegt dem Erzählten voraus. Vgl. FRANZ KAFKA, *Oxforder Oktavhefte 7 & 8*. Zürauer Zettel, hrsg. von ROLAND REUSS und PETER STAENGLE, Frankfurt/M. und Basel 2012, S. 109: „Es ist nicht notwendig, daß Du aus dem Haus gehst. Bleib bei Deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich Dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor Dir winden.“

³³⁾ Kafka schrieb zunächst „jede“; die totalisierende Begrifflichkeit wies möglicherweise zu direkt auf die Ausflucht des Erzählers hin und wurde deshalb zurückgenommen.

schen der bloßen Intention und dem tatsächlichen Abschluss der Beschäftigung. Das doppelte „jene“ verweist in eine Ferne, die die Lethargie des in den Deikta hervortretenden Erzählers legitimieren soll. Die Abstrakta ohne Spezifizierung durch Adjektive und die unpersönlich-nüchterne Sprache der Verwaltung („Beendigung“: der Akteur wird ausgespart, ebenso wie in „beleuchtet“, „gewohnheitsgemäß“) bemühen sich, das Maß des „Man“ aufzurufen, wo die Verunsicherung ins Maßlose drängt. Die Rede ist wesentlich Ausflucht vor der Verantwortung zu handeln.

„Arbeit“ ist zweckmäßige, der Not entsprungene Mühsal, während das „Spiel“ den Zweck in sich hat und fern der Zwänge stattfindet. Das nächste Kolon spezifiziert „Arbeit“ und „Spiel“ als Gewohnheitsgemäßes.³⁴⁾ Zur Routine gehört auch das Schlafengehen. Ist die Gewohnheit aber erst einmal als solche, und damit als Problem, ins Bewusstsein getreten, bedarf es einer Entscheidung, ihr zu folgen oder nicht. Diese Entscheidung schiebt der Erzähler weiter auf. Das zweite „wenn“ wendet den Blick des Erzählers vom Innenraum weg nach „draußen“.³⁵⁾

[...] wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist, welches das Zuhausebleiben selbstverständlich macht, wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch stillgehalten hat, daß das Weggehen allgemeines Erstaunen hervorrufen müßte, wenn nun auch schon das Treppenhause dunkel und das Haustor gesperrt ist, [...]

Obwohl der Gestus der Rede weiterhin ein objektiver ist, scheint in dem Adjektiv „unfreundlich“ doch die subjektive Wertung durch. Die explizite Negation der Freundlichkeit – am Ende geht der Erzähler aus Freundlichkeit zu einem „Freund“ – lässt sie im Schatten der Rede präsent erscheinen und zeigt die Zweifel des Subjekts umso klarer auf. Das „Wetter“, kontingent wie ein plötzlicher Blitz, erscheint als objektiver Grund („ist“ verweist auf eine Faktizität ohne Urheber), nicht weg gehen zu müssen, wird aber zugleich als Ausrede dargestellt (das Wetter ändert sich; es gibt „ein“ Wetter und gleich darauf ein anderes). Sein Handeln ist nicht „selbstverständlich“ oder natürlich gegeben wie das Wetter, der Erzähler hat sich nur mit sich selbst darauf verständigt, um daraus eine für ihn verlockende Begründung abzuleiten.

Das dritte „wenn“ bezieht dann erstmals Sozialität und Beobachter mit ein. Der Erzähler verweist durch die Rede vom „auch“ auf etwas Ungesagtes; und vielleicht

³⁴⁾ Im Manuskript steht an dieser Stelle „gewohnheitsmäßig“, sodass die Frage nach dem Maß selbst hervortritt. Das Suffix „-heit“ heißt „nach Art und Weise“. Der Satzspiegel trennt das Wort in die Einzelteile und hebt die Zusammensetzung hervor; das durchbricht das Gewohnheitsgemäße der Lektüre. „Mäßig“ heißt „mittleres Maß“, „gemäß“ bedeutet „einem bestimmen Maß entsprechend“. Paradigmatisch ersetzen beide Begriffe den Ausdruck „gewöhnlich“, der in der ersten Niederschrift noch an dieser Stelle stand. „Gewöhnlich“ bezeichnet einen objektiven, reflektierten Maßstab, während „gewohnheitsmäßig“ das Subjektiv-Unbewusste des Maßes betont.

³⁵⁾ Die Wörter „draußen“ und „Zuhausebleiben“ durchdringen sich klanglich. Das Zuhause ist auch draußen und das Draußen ist auch Zuhause.

liegt gerade in diesem Ungesagten der eigentliche Grund für seinen Wunsch, „bei Tisch“ wegzugehen. In der Formulierung „auch schon so lange“ zeigt sich die subjektive Einschätzung der Situation des Erzählers, nämlich seine Langeweile. Er hat „stillgehalten“, was zugleich seinen Wunsch ausdrückt, sich zu bewegen und zu reden. Er hat „bei Tisch“ brav stillgehalten, ohne Bewegung, ohne Geräusch. Der Erzähler rückt in die Nähe des Kindlichen: mit all seinen Routinen, dem Spiel, dem zeitigen Schlafengehen und der Abhängigkeit von der Familie.

Die erneute Substantivierung „das Weggehen“ objektiviert eine Handlung und lässt das Subjekt und seine Verantwortung dahinter verschwinden. Es „müsste“, mutmaßt der Erzähler, „allgemeines Erstaunen hervorrufen“.³⁶⁾ Der Konjunktiv zeigt die prätendierte Notwendigkeit der Ereignisse in den Gedanken des Subjekts.³⁷⁾ Es negiert jede Individualität durch angenommene allgemeine Regeln und das Verschweigen der Akteure, die empfinden und handeln. Nur von einem unpersönlichen „Erstaunen“ ist die Rede. Metaphorisch nimmt der Erzähler Bezug auf die Stimme („hervorrufen“), er provoziert eine Reaktion, mit der er wiederum angesprochen würde. Vielleicht geht es auch gerade darum, etwas „hervor“ zu bringen, was bisher versteckt war, um einen Dialog zu eröffnen (in der ›Verwandlung‹ etwa ist die eigentliche Katastrophe des familiären Lebens schon da, sie wird nur durch ein Ereignis plötzlich unleugbar sichtbar).

„Staunen“, die Suspendierung des Urteils, kennzeichnet den Ursprung philosophischer Reflexion. Es tritt hier aber abstrakt und ohne Träger auf; das Denken isoliert sich vom Denkenden, weil es „stillhält“ und nicht voran-„geht“. Seine Sukzession in der Prosa kommt nicht recht vom Fleck. Ein „wenn nun“ folgt auf ein „wenn [...] jetzt“ und bietet dem Verharren, wiederum „auch schon“, nur noch einen weiteren Grund, nicht recht voran zu kommen.

So steht selbst das „Treppenhaus“ in der Rede des Erzählers noch ganz im Zeichen des Hauses. Der Übergang nach draußen erscheint als komplizierter Abstieg. Die Treppen liegen im Dunkeln, zudem ist das „Haustor“, auch Teil des Hauses, „gesperrt“. Das impliziert eine Totalität des Verschlusses und eine Einwirkung anderer Personen. Das Heim wird als Gefängnis evoziert, aus dem zu fliehen im

³⁶⁾ Im Manuskript ruft das Weggehen zusätzlich „väterlichen Ärger“ hervor. Die Gestalt und der Leib des Vaters treten hervor, umso auffälliger, da „väterlich“ eines der wenigen Adjektive des Textes ist. Allerdings muss das Subjekt des Ärgers, nun nicht mehr neutral „staunend“, nicht mit dem Vater identifiziert werden; der Ärger muss nur dem „väterlichen“ Charakter entsprechen. Auch steht im Manuskript „Erstaunen“, was das „Staunen“ nochmals intensiviert. Kafka differenziert hier die beiden Begriffe durch die Streichung von „Erstaunen“ in Verbindung mit „väterlich“ und der erneuten Einsetzung von „allgemeinem Staunen“. Ärger ist impulsive Reaktion, während das Staunen noch kein Urteil gefällt hat und damit die Gewohnheit durchbricht.

³⁷⁾ An dieser Stelle erscheint eine „latente Außenperspektive“ auf die Szene des Erstaunens und Türzuschlagens, vgl. WILLER, Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes (zit. Anm. 11), S. 37.

Verlauf der Rede erst gefährlich, dann unmöglich ist. Wenn etwas „abgesperrt“ ist, kann man mit dem eigenen Schlüssel („entschlossen zu haben scheint“) die Tür öffnen, wenn etwas „gesperrt“ ist, etwa eine Straße nach einem Unfall, liegt das Passieren nicht in der eigenen Hand.

[...] und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu müssen erklärt, es nach kurzem Abschied auch tut, je nach der Schnelligkeit, mit der man die Wohnungstür zuschlägt, mehr oder weniger Ärger zu hinterlassen glaubt, wenn man sich auf der Gasse wiederfindet, mit Gliedern, die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten, wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich gesammelt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung leicht zu bewirken und zu ertragen, und wenn man so die langen Gassen hinläuft [...].

Rief die Erzählung eingangs zuvor vor allem die Figur des Rechtecks auf (Tisch, Bett, Fenster, Treppenhaus, Haustor) und erschien dann ein horizontaler Bewegungspfeil (schlafen gehen, durch eine Tür gehen), so findet nun erstmals ein Aufbruch in die Vertikale (aufstehen) statt. In der Wendung „trotz alledem“ kommt ein gewisser Stolz zum Vorschein, den davor aufgebauten Widerstand plötzlich heroisch überwinden zu können. Dass die Widerstände keine waren, die abstrakte Rede von „allem“ zeigt das auf, macht den Helden zum hybriden Kraftlosen, der nicht aus heroischem Entschluss heraus, sondern nur aus „Unbehagen“ aufsteht.

Die Wendung „in einem plötzlichen Unbehagen“ ist dabei doppeldeutig: Sie kann kausal verstanden werden, durch das Unbehagen, modal, wobei Unbehagen im Subjekt erscheint, oder auch lokal: Das Subjekt ist die ganze Zeit schon im Unbehagen und steht jetzt erst daraus auf. Wurde jede Bewegung davor vom Willen zu verharren („sitzen“, „schlafen gehen“, „stillhalten“) abgefangen, so ist jetzt vom Aufstehen die Rede, mit all den Implikaten von Revolte und Aufstand. Doch haftet dem Aufstand noch immer das Behagliche und Häusliche an, das im „Unbehagen“ durchscheint.

Nach dem „plötzlichen“ Aufstehen tauscht das Subjekt den „Rock“ aus (ein „Wechsel“ ist eine kontrollierte Transaktion; sie tauscht Ähnliches miteinander, ein großer qualitativer Sprung oder gar eine Wesensverwandlung ist nicht zu erwarten), ist dem Anschein nach „sofort“, dem Maß der Straße angemessen, „angezogen“. Der Erzähler geht „sofort“ so fort, ohne Angabe des Zieles, nur negativ bestimmt, fort von hier, von irgendetwas „angezogen“. ³⁸⁾ Der Redende passt sich dem Weg an: Es ist das Maß des Man, das er anlegt.

Noch immer aber ist Widerstand gegen das Weggehen vorhanden. Der „kurze Abschied“ ist aus der Perspektive des Redenden ein jähes Abschneiden. Dass er

³⁸⁾ Wie der Erzähler im Eingang der Erzählung den „Hausrock angezogen“ hatte, steht er nun „straßenmäßig angezogen“ da.

weggeht, es „auch [...] tut“, zeigt die erwogene Möglichkeit, es eben auch doch nicht zu tun. Wieder herrschen abstrakte Begriffe vor, wo persönliche Relationen ins Spiel kommen. Die individuellen Empfindungen verschwinden hinter der nüchternen Begriffssprache, mit der sich der Sprecher von jeder Verstrickung distanziert. Er geht weg von den Empfindungen, indem er allgemein von ihnen abstrahiert.

Nachdem die „Wohnungstür“ zugeschlagen ist, wird das zuvor als gesperrt heraufbeschworene Haustor plötzlich gar nicht mehr thematisiert. „Haustor“ und „Wohnungstür“ tauschen als Ort des Übergangs zur Handlung die Plätze. Das Schwere, Unüberwindliche weicht der leichter zu bewegenden Schwelle; die Rede bereitet den Weg nach draußen. Ausgliedert aus der Kette des Familiären³⁹⁾ behauptet der Erzähler zwar „draußen“ seine „Freiheit“ – im Manuskript setzte Kafka an dieser Stelle zunächst dazu an, das Wort Beweg[-lichkeit/-ung] zu schreiben –, dass der Erzähler sie aber „schon⁴⁰⁾ unerwartete“ nennt, als hätte er sie früher einmal erwartet und dann vergessen, eröffnet die Möglichkeit, sie bald schon wieder vergessen zu können. Eine Bewegung der „Glieder“ mag einen kurzfristigen Ausweg, ein Ausweichen, ermöglichen, aber eben keine Freiheit, wie der Affe Rotpeter in seinem berühmten Bericht für die Akademie betont.

Der „eine[n] Entschluß“ hat die Tür geöffnet zu dem Potential, noch nicht aber der Realität „alle[r]“ „Entschlußfähigkeit“⁴¹⁾, so empfindet es der Redende. Die Wendung „mit einer Bedeutung erkennen“ ist semantisch verschoben; eigentlich erkennt man eine Bedeutung. Ausgedrückt wird hier möglicherweise, dass das Erkennen selbst verschieden große Bedeutung haben kann. Das Erkennen hat nicht automatisch eine solche Bedeutung, dass ihm unverzüglich Handeln folgen müsste. Die „gewöhnliche“ Bedeutung aber ist eine Nicht-Bedeutung; eine harmlose Erkenntnis, aus der nichts folgt.

Der Redende hat nun die Erkenntnis, dass er „ja“⁴²⁾ „mehr Kraft“⁴³⁾ als Bedürfnis hat, Wirkungen zu erzielen. „Kraft“ ist das Potential des Leibes, Bewegungen

³⁹⁾ James Rolleston sieht in der Erzählung die „Geographie der Kafkaschen Familienwelt“ (JAMES ROLLESTON, *Betrachtung. Landschaften der Doppelgänger*, in: GERHARD KURZ, *Der junge Kafka*, Frankfurt/M. 1984, S. 184–199, hier: S. 184). „Das „Mögliche“ wird in einer Symbolik der Ferne, der individuellen Isolation und des plötzlichen Handelns konzipiert; dagegen das ‚Unmögliche‘ mit Motiven der Nähe, der Menge und des immer wiederholten, prozeßhaften Handelns belegt“ (ebenda, S. 185).

⁴⁰⁾ Kafka fügt dieses Wort erst in einem Überarbeitungsschritt über der Zeile ein.

⁴¹⁾ Im Manuskript: „aufgeregt fühlt“.

⁴²⁾ Das „ja“ fehlt im Manuskript, es wird verstärkend hinzugesetzt.

⁴³⁾ Die Überarbeitungen im Manuskript sind hier instruktiv. Zunächst schrieb Kafka: „dass man Kräfte hat, die schnell[t]sten Veränderung lei[t]cht zu bewirken und zu ertragen“, dann änderte er den Plural in den Singular „Kraft“, fügte den Komparativ und das zu Vergleichende hinzu: „dass man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die [...]“. ‚Kraft‘ bezeichnet ein abstraktes Potential für alles Mögliche, ‚Kräfte‘ engt den Begriff zweckspezifisch ein, Geisteskräfte, Leibeskräfte usw. – Zersplitterung des Vermögens, weil das Bedürfnis (das

hervorzurufen und die Umwelt zu manipulieren. Sie übersteigt allerdings das „Bedürfnis“, das auch zu tun. Möglichkeit und Wirklichkeit bleiben getrennte Welten. Vielleicht, weil die Veränderung „plötzlich“ herbeigeführt werden soll, bleibt sie in der Spannung von Passivität und Aktivität stecken. Der absolute Superlativ „schnellste“ ist subjektives, unverbindliches Maß, „leicht“ suggeriert Probehandeln, wo unpersönlich und passiv („bewirkt“)⁴⁴⁾ geredet wird. Auch etwas „ertragen“ bleibt in der Mitte von Passivität und Aktivität stehen: Das Verb heißt, etwas aushalten zu können, aber auch den Ertrag zu ernten, also Nutzen aus dem Geschaffenen zu ziehen.

Im Manuskript schließt sich eine im Druck nicht vorhandene Passage im ersten Absatz nach „zu ertragen“ an.⁴⁵⁾ An der Stelle des Drucktextes steht in den Aufzeichnungen: „dass man mit sich allein gelassen in Verstand und Ruhe und in deren Genüsse wächst, dann ist man für diesen Abend so gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, wie man es durchdringender durch die entferntesten Reisen nicht erreichen könnte, und man hat ein Erlebnis gehabt, das man wegen seiner für Europa äussersten Einsamkeit nur russisch nennen kann.“⁴⁶⁾

Kafka sandte dem Verlag dann aber vor dem Druck „die bessere Lesart des Stückchens“, da „in dem bisherigen Schluss des ersten Absatzes [...] eine Stelle [steckt; G.B.], die mich anwidert.“⁴⁷⁾ Die Passage, „wie man es durchdringender [...] nur russisch nennen kann“, erschien Kafka möglicherweise im Gestus zu übertrieben: Die Rede des Erzählers ist konkreter und damit auch leichter durchschaubar als im Drucktext. Der apodiktische Tonfall entlarvt sich hier zu leicht selbst.

Das Austreten aus der Familie geschieht unbestimmt („so“), aber „gänzlich“, mit ganzem Leib. Der Vergleich mit einer Reise, die meist ja auch im Horizont von Rückkehr liegt, zeigt auf, dass der Erzähler gerade nicht eine absolute Veränderung will, obwohl nichts „durchdringender“ sein könnte. Das Verb „durchdringen“ heißt, bis ins Innerste eindringen, aber auch durch den Erzähler wirkungslos hindurch dringen. Die Reisen werden selbst ent-fernt, die Ferne unerreichbar. Der Erzähler versichert sich, dass der Spaziergang viel intensiver sei als eine Reise aus Europa in die russische Ferne. Die in Europa „äußerste

sinnliche Vermögen) in Gegensatz tritt zu der Handlung (Kräfte). Die sophistische Ausrede des Erzählers insistiert auf einem angeblich vorhandenen Vermögen der abstrakten Kraft, für ihre Anwendung fehle nur das Bedürfnis. Es sei also auch nicht unbedingt notwendig, zu handeln.

⁴⁴⁾ Das Präfix „be-“ verschiebt die Aufmerksamkeit von der Handlung auf den Gegenstand. In „beharren“ drückt sich das Festhalten an einem Punkt aus (PAUL, Deutsches Wörterbuch, zit. Anm. 27, S. 139).

⁴⁵⁾ Der zweite Absatz des Drucktextes folgt darin ohne Absatzsetzung.

⁴⁶⁾ FRANZ KAFKA, Drucke zu Lebzeiten, 2 Bde.: Text- und Apparatband, hrsg. von WOLF KITTLEL, HANS-GERD KOCH und GERHARD NEUMANN, Frankfurt/M. 1996, Apparatband, S. 56.

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 54f.

Einsamkeit“, das Extrem der Sammlung in sich selbst, ist der Spaziergang, sie kann man „nur russisch nennen“: Zwangsläufigkeit wird suggeriert, wo bloße Behauptung herrscht.

[...] – dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose abschwenkt, während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt.

Durch Komma und Gedankenstrich erfährt der erste Teil jenes Konditionalgefüges im Druck seinen Beschluss, das nach der Lücke des Gedankenstrichs seinen Fortgang findet. Der Moment der möglichen Verwandlung kann nur im Gestrichenen, in der Lücke, gezeigt werden. Das „plötzliche“ „dann“⁴⁸⁾ verkündet einen Bruch mit der Familie durch die räumliche Metapher des Hinaustretens, welche die Distanz zur „Familie“ kennzeichnet. Das „Treten“ ist etwas Gewalttames. Es ist aber nur ein temporäres („für diesen Abend“) Heraustreten, auch wenn der Redende es als „gänzlich“ markiert. „Austreten“ schließt Wieder-Eintreten, auch im eigentlichen Sinn durch die Wohnungstür, nicht aus. Aus einer Familie kann man nicht wie aus einem Verein austreten, weil man in sie schicksalhaft hineingeboren ist. Die häusliche Gemeinschaft kann man nie „gänzlich“ verlassen, immer nur unvollkommen in bestimmter Negation.

Die Entfernung aus der Familie bewirkt, dass sie für den Erzähler „ins Wesenlose“ „abschwenkt“. In einer „gänzlich[en]“ Verwandlung, die nicht nur, wie hier alludiert, den ganzen Leib, sondern das Wesen selbst betrifft, wandelt sich die Essenz selbst. Die Substanz und Washeit wird in einem Sprung zu einer anderen. Worin das Wesen aber besteht, bleibt unbestimmt: Das „Wesenlose“ beschwört in der Differenz das Wesen, ohne es aber bestimmen zu können. Die Rede selbst, so zeigt sich, ist wesenslos.

Gegen die „Wesenlosigkeit“ („während“ eröffnet neben der temporalen Bedeutung auch einen Gegensatz) verfestigt sich der Erzähler: Er „selbst“ wird „ganz fest“; „schwarz vor Umrissenheit“ findet er sein Wesen. Die schwarzen Buchstaben skizzieren sich,⁴⁹⁾ wo das abstrakte semantische Feld der Geometrie den Text durchmisst („Schenkel“, „Gestalt“). Die Fläche des Papiers aber verweigert sich dem Übergang in die Dreidimensionalität wirklichen Handelns. Es findet nur in der „Umrissenheit“ abstrakt statt. Der Text skizziert Vorstellungen in Form von Abstrakta, Substantivierungen oder der bestimmten Negation („-los“).

⁴⁸⁾ Es ist ein „dann“, „das dem Lauf einen Sinn verleihen will – Sinn verstanden als Bündelung, als Ausrichtung der Bewegung [...]“ (WILLER, *Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes*, zit. Anm. 11, S. 40).

⁴⁹⁾ Lehmann spricht in diesem Kontext von der „Körperlichkeit der Buchstaben“. Denn „einerseits wird in Kafkas Schreiben der reale Bezug der Zeichen kunstvoll entzogen, wobei dieser Entzug gleichzeitig inszeniert wird. Zum anderen kann die buchstäbliche Realität des Geschehens, die Buchstaben auf dem Papier, zu einer intensiven Eigenrealität avancieren“ (LEHMANN, *Der buchstäbliche Körper*, zit. Anm. 6, S. 217).

Vom Erzähler aus gesehen „hinten“ führen die Linien der „Glieder“ zusammen. Im Rücken der Rede erscheint eine Figur, indem die Linien, „die Schenkel schlagend“, einen Winkel begrenzen. Den Blickwinkel und die Winkelzüge des Erzählers eröffnen den Blick auf seine „wahre Gestalt“. Die „Einförmigkeit“ der Erzählung zeigt diese wahre Gestalt als eine des Scheinhaften, wie am Anfang bereits suggeriert worden war.⁵⁰⁾ Die „wahre Gestalt“ ist die eines Erzählers, der sich abstrakt verbirgt hinter der Rede: „man selbst“ ist jeder und niemand.

Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.

In einem zweiten Absatz setzt die Rede neu ein. Die beiden Absätze sind disproportional; ein formaler Hinweis, dass hier Nicht-Proportionales verhandelt wird. Die Geometrie des Textes ist asymmetrisch: Der zweite Satz ist strukturell die Inversion des ersten Satzes, indem er die Reihenfolge von Haupt- und Nebensatz umkehrt. Die „plötzliche“ Kürze entlarvt die Länge des vorherigen Satzes als heuchlerisch, als bloßen Aufschub von Entscheidung. Auch der Freund ist eine „Figur der Asymmetrie“,⁵¹⁾ das Verhältnis des Erzählers zu ihm ist kein symmetrisches der Freundschaft, sondern das der projizierten Sorge.

In der Überbestimmung „zu dieser späten Abendzeit“ – im Bezug zum Anfang ist der Abend „spät“ geworden – wird die Bestimmung trotz suggerierter Präzision unscharf. Auch sucht der Erzähler „einen“ beliebigen Freund auf, was sein Tun als Ersatzhandlung kennzeichnet. Suchen ist eine zielgerichtete Tätigkeit; er will „nachsehen“, „wie es ihm geht“. Der Erzähler tritt nicht aus der familiären (vertrauten) Struktur heraus, sondern nur in eine andere ein. Er kehrt zum Ausgangspunkt zurück; es gibt keine Verwandlung, nur eine Verschiebung.⁵²⁾

Zu der „wahren Gestalt“ kommt noch etwas dazu, was deren Wahrheit sogleich destruiert: Wahrheit ist ein absoluter Begriff, der nicht gesteigert werden kann. Und doch soll „alles“⁵³⁾ verstärkt werden: Der Widerspruch und der Aufschub wer-

⁵⁰⁾ Zu der Änderung vgl. SABINE EICKENRODT, ›Plötzlicher Spaziergang‹. Der Aufbruch als Topos einer literarischen Bewegungsform bei Kafka und Walser, in: HANS RICHARD BRITTNACHER und MAGNUS KLAUE (Hrsgg.), *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Köln u.a. 2008, S. 43–60, hier: S. 44f. Sie sieht eine „gedoppelte narrative Perspektivierung“ einer inneren Bewegung und einer „stillgestellten Außenansicht“ (ebenda, S. 45).

⁵¹⁾ WILLER, *Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes* (zit. Anm. 11), S. 42.

⁵²⁾ Moritz Schramm sieht dagegen in der Erzählung „eine exemplarische Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen der Intersubjektivität“ (MORITZ SCHRAMM, *Anerkennung und Stabilität. Zur Utopie einer geglückten Intersubjektivität in ›Der plötzliche Spaziergang‹*, in: *Kafkas ›Betrachtung‹*, hrsgg. von HARALD NEUMEYER und WILKO STEFFENS, Würzburg 2013, S. 251–269, hier: S. 251). Als Emanzipation sei sie die „Suche nach einer neuen Form von geglückter Intersubjektivität, [...] die sich qualitativ von den sozialen Interaktionen im Kommunikationsraum der Familie unterscheidet“ (ebenda, S. 253); die Suche nach einer „nicht-unterdrückenden, sondern die individuelle Einzigartigkeit anerkennenden Form der Intersubjektivität“, die der Erzähler im Freund zu finden glaubt (ebenda, S. 268).

⁵³⁾ Im Manuskript: „es“.

den verstärkt, das Lügenhafte bleibt erhalten, wie zuvor die „Kraft“ auch für dieses „Bedürfnis“ aufgewandt worden war. Die Schwäche des erzählenden Bewusstseins zeigt sich gerade in dem absurden Versuch, sprachlich Wahrheit steigern zu wollen. Das letzte Wort der Erzählung „geht“ weiter, ins Leere der Seite, zu seinem Anfang zurück. Sieht man vom Ende her auf den Anfang reflektierend nach, wie „es“, das korrumpierte Bewusstsein, dem Erzähler geht, lässt sich *ex negativo* die Utopie einer nicht-strategischen Rede erkennen, die nicht Ausrede, sondern Entschluss zum Handeln wäre.

Sprache erschließt die Wirklichkeit, sie kann die Wirklichkeit aber auch verschließen. Ihre Winkelzüge erzeugen bestimmte Blickwinkel, sie ermöglichen die Ausrede, die vielen „jetzt“ und „nun“ nicht zu nutzen; die entscheidenden Momente des Erzählers, die er im Zeichen der Allgemeinheit nicht ergreift. Die Schnelligkeit und vorgeschobene Rücksichtnahme dienen ebenfalls als Legitimation der Ohnmacht. Die Exkulpation wird perfekt, indem der Erzähler eine Ersatzhandlung erfindet, die ihn davor bewahrt, beim Spaziergang in den Raum der Freiheit zu treten. Sein Spaziergang wird kurzerhand zum Projekt und seine tatsächliche Ausführung damit unbestimmt vertagt.

Das „man“ flieht vor der subjektiven Freiheit in den allgemeinen Zweck, sich (möglicherweise) nach dem Befinden des anderen zu erkundigen. Kafkas Schreiben, ein Schreiben ohne zuvor autoritativ festgelegtes Ziel, zeigt die Ausflüchte eines solchen Bewusstseins auf und gibt dem Erzähler die „wahre[n] Gestalt“ einer unaufrichtigen Autorität. Kafka lässt den Erzähler die ihm selbst verborgen im Rücken liegende Strategie exponieren, die ihn von der Übernahme von Verantwortung ablenkt; er betrachtet dessen Betrachtung und deren prekären Übergang in Handlung oder – in diesem Fall – Nicht-Handlung.

Die Erzählungen der ›Betrachtung‹ sind nicht autoritativ direktiv, sie sind entlarvend. Sie zeigen die Perversion und Bequemlichkeit der Urteilskraft, die gerne in ihrer Einförmigkeit verharrt. Damit setzt der Autor Kafka auch die Ambivalenz seiner eigenen Autorschaft ins Werk, indem er autoritäre Redestrukturen ausstellt, sie aber nicht repetiert.⁵⁴) Die kritische Darstellung des „Gewöhnlichen“ der Projekte öffnet den Weg zur Erfahrung des Ungewöhnlichen als Expedition in die Winkelzüge des eigenen Bewusstseins. Wer weiß schon tatsächlich so genau, „wie es ihm geht“?

⁵⁴) Vgl. LUCIA RUPRECHT, Anfangsszenen von Autorschaft in Franz Kafkas Betrachtung, in: Franz Kafka's ›Betrachtung‹: 100 Years On, hrsg. von CAROLIN DUTTLINGER, Freiburg 2014, S. 37–55. Kafkas Frage der ›Betrachtung‹ könnte gewesen sein: „Wie kann ich Autor werden, ohne mich den Strukturen und Werten institutioneller Autorität und den mit diesen assoziierten Denkformen in meinem Leben und Schreiben zu fügen?“ (ebenda, S. 41).

