
Botschafter des Ungewissen. Kritische Intermedialität bei Kafka und Musil

PETER CHRISTIAN POHL

Einleitung

Mediengeschichtliche Neuerungen prägen die gesellschaftliche Entwicklung und deren kulturkritische sowie literarische Widerspiegelung nicht erst seit dem 20. Jahrhundert. Bereits in der vorherigen Jahrhundertwende, so die These Friedrich Kittlers in seiner Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900*, modifizieren neue Medientechniken beispielsweise den Schreibprozess. Andererseits ist die Zunahme neuer Medien – Fotografie, Typewriter, Parlograph, Rundfunk, Film, Fernsehen – bzw. deren institutionelle Verankerung und gesellschaftliche Verbreitung im Übergang ins 20. Jahrhundert besonders facettenreich und rasch. Sie trägt dergestalt zu einem Aufklaffen von gesellschaftlicher Funktionalisierung und den kulturell tradierten symbolischen Ordnungsmitteln bei. Auf das Phänomen des divergierenden Entwicklungsgrads nehmen lebensphilosophische wie marxistische Denkströmungen Rekurs, und sie stellen in Bezug auf die Medienevolutionen die Frage, inwieweit Medien einen Aspekt kulturellen Niedergangs oder ein Vehikel revolutionärer Erneuerung darstellen.¹ Eine ähnliche Ambivalenz wie in der Philosophie und Kulturtheorie lässt sich an der inhaltlichen und formalen Reflexion der Medien in der Literatur, an intermedialen Texten ablesen: Einerseits tragen die Medien zur formalen und thematischen Entwicklung der Literatur bei; sie schärfen die Sinne, sind untrennbarer Teil des sozialen Geschehens; andererseits sind es unliebsame Konkurrenten.

Bei aller intermedialen Disparatheit in den Texten der literarischen Moderne lassen sich jedoch Gemeinsamkeiten gerade im Hinblick auf die entsprechenden kulturtheoretischen Erwägungen feststellen. Um eine dieser Gemeinsamkeiten drehen sich die folgenden Überlegungen: Hierfür lese ich zunächst die Reflexion der Printmedien in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) gegen Martin Heideggers Begriff des *Geredes* und kontrastiere dann die Verwendung von Film und Fotografie in Franz Kafkas Tagebüchern sowie im Romanfragment *Der Verschollene* (1912-1913) punktuell mit der Medientheorie Walter Benjamins. Beruht die Auswahl der Kontrasttexte

auf den divergierenden philosophischen Ausrichtungen von Fundamentalontologie und historischem Materialismus, so zeigt sich andererseits, dass der literarische Umgang mit medialen Repräsentationen auf eine ähnliche Weise deren korrespondenz-theoretische Ansprüche untergräbt: Literatur legt offen, wie die diskursiven Presse-Mechanismen und die von Machthierarchien unterwanderten visuellen Techniken Ereigniszusammenhänge (Musil) und Subjekte (Kafka) konstituieren. Überdies wird deutlich, dass die durch journalistische Rhetorik und optische Disziplinierung hergestellte kollektive wie individuelle Gewissheit zutiefst brüchig ist. Durch kritische Intermedialität etabliert sich moderne Literatur im Gegenzug als der Akteur der modernen Gesellschaft, der die emotionalen Konsequenzen der Modernisierung – Anomie und Ungewissheit – affirmativ aufgreift und entfaltet.

Entfremdete Kreativität: Die Presse in Robert Musils Roman
Der Mann ohne Eigenschaften

Ulrich, dem Held in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*², ist *Möglichkeitssinn* beschieden: Er bleibt flexibel, legt sich nicht auf Deutungsweisen fest. Dagegen ist sein Gegenspieler Paul Arnheim gespalten; halb Rüstungsfabrikant, halb idealistischer Moralist, schwärmt er für die Weimarer Klassik und die Zukunftskunst des Films:

Vielleicht hat er [der Film] in seiner gegenwärtigen Form noch keine ganz große Zukunft, aber lassen Sie sich erst größere kommerzielle Interessen [...] damit verknüpfen [...] [E]ntstehen wird eine Kunst der A. E. G. oder der deutschen Farbwerke [...] Der künftige Dichter und Philosoph wird über das Laufbrett der Journalistik kommen! Ist ihnen noch nicht aufgefallen, daß unsere Journalisten immer besser und unsere Dichter immer schlechter werden? (*MoE* 645-46)

Arnheims Exkurs in eine progressive Medienkunsttheorie endet mit einem Zitat aus der unterdrückten Vorrede zu Schillers Drama *Die Räuber*. Eine neue Kunst außerhalb des Maßstabs idealistischer Ästhetik erscheint so zwar am Horizont. Solange man jedoch mit bildungsbürgerlichem Wissen noch Effekte zu erzielen hofft und das

kulturelle Kapital Zinsen trägt, ist das Zeitalter des technisch bzw. journalistisch produzierten Kunstwerkes fern.

Während das Kino noch auf die Interessen der Großindustrie wartet, haben die Printmedien bereits einen hohen Stellenwert. Selbst der rückständige Vielvölkerstaat der Donaumonarchie bringt in Musils Roman mehrere Journalisten hervor: Der bedeutendste ist Regierungsrat Meseritscher:

Seine Korrespondenz erregte dank des Fleißes, der Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit ihres Besitzers nicht nur die Zufriedenheit der Zeitungen und der Polizei, sondern wurde in Bälde auch von anderen Hohen Behörden bemerkt, zur Unterbringung wünschenswerter Nachrichten, für die sie nicht selbst eintreten wollten, benutzt, schließlich bevorzugt und mit Material versehen, bis sie auf dem Gebiete der nichtamtlichen, aber aus amtlichen Quellen schöpfenden Berichterstattung eine Ausnahmestellung einnahm. (MoE 998)

Sein Aufstieg resultiert hierbei aus einer einfachen, regierungstreuen Strategie: „Will man rasch und sicher berichten können, was es Neues gibt, so darf das Neue nicht allzu verschieden vom Alten sein, das man schon kennt (MoE 1000).“

In diesem Zusammenhang spricht Musil vom „Man“, dass „die überwachende Neugierde der Öffentlichkeit“ (MoE 997) sei. Sie personalisiere sich im Parvenü Meseritscher. Wie Martin Heidegger im zeitgleich entstandenen *Sein und Zeit* (1927) beschreibt Musil mit dem unpersönlichen Fürwort die Öffentlichkeit. Zugleich kritisiert er deren Kommunikationsform. Heidegger nennt sie bekanntlich *Gerede*.³ Sie teile „nicht den primären Seinsbezug zum beredeten Seienden [mit], sondern das Miteinander bewegt sich im Miteinanderreden und Besorgen des Geredeten. [...] Das Gerede ist die Möglichkeit, alles zu verstehen, ohne vorherige Zueignung der Sache. Das Gerede behütet schon vor der Gefahr, bei einer solchen Zueignung zu scheitern (168-9).“ Musil schreibt analog: „Die Welt des Schreibens und Schreibenmüssens ist voll von großen Worten und Begriffen, die ihre Gegenstände verloren haben (MoE 326).“

Musil wie Heidegger sehen in der öffentlichen Kommunikation der Gegenwart ein Sprechen, bei dem über die gemeinschaftskonstituierende Kraft des Mitteilens die Referenz auf die Gegenstände

bzw. das Sein verloren geht. Eine Gemeinschaft, die sich durch derlei Mitteilung konstituiert, entfremdet sich von den Dingen und steuert auf eine Beliebigkeit zu, in der die Sprache ihre Fähigkeit als welterzeugendes Medium gemeinsamen Verstehens verliert – eine sprachskeptische Betrachtungsweise, wie sie Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und Ludwig Klages teilen.

Diese Annahme bestätigt der zweite Journalist des Romans, den Ulrich im Elternhaus trifft. Er ist Vertreter eines „Provinzhauptblatt[s]“, der Auskünfte für den Nekrolog auf den Vater einholt. Ulrich, von der Situation überfordert, benötigt die Hilfe des Besuchers:

Geboren in Protiwin [...], ernannt zum [...], ernannt am [...]; mit fünf Ernennungen und Auszeichnungen war das Wesentliche fast schon erschöpft. . . . Der Journalist schrieb, Ulrich begutachtete es, es stimmte. Der Journalist war zufrieden, er hatte die nötige Zeilenzahl. Ulrich staunte über das kleine Häufchen Asche, das von seinem Leben übrigblieb. Der Journalist hatte sechs- und achtpännige Formeln bereit gehabt: großer Gelehrter, geöffneter Weltsinn, vorsichtig-schöpferischer Politiker, universale Begabung und so weiter. (*MoE* 693)

Bleiben vom Verstorbenen Formeln übrig, die aufgrund ihrer Fungibilität das Singuläre individuellen Lebens verfehlen, dann gehen in der Sprache der Printmedien nicht nur Gegenstände, sondern auch Menschen und deren Schicksale verloren.

Dennoch ermöglicht es der Journalist, dass Ulrich seine namenlose Trauer in einem rituellen Akt performativ materialisiert. Und neben dieser, wiewohl ironisch gebrochenen, emotionalen Sozialisierung bzw. Integration lassen sich zwei weitere Beobachtungen anführen, die Musils Medienkritik differenzieren. Die erste wurde bereits genannt: Wenn der Journalist Meseritscher, auf den eigenen Erfolg bedacht, den Mächtigen genehm schreibt, dann personalisiert und kontextualisiert Musil gewissermaßen das *Gerede*. Zudem muss ein zweiter Aspekt veranschlagt werden. Musils Roman erklärt bekanntlich das Zustandekommen des ersten Weltkriegs aus dem Gerede der Eliten der Habsburgermonarchie in der sogenannten Parallelaktion. Sie suchen nach einem vereinheitlichenden Symbol, das die Machtkonfiguration unter der Ägide des greisen Kaisers erneuert, und häufen unentwegt Lösungsvorschläge an; dies führt zu einer Spannung, die den Krieg

schlussendlich als das spannungslösende Ereignis erscheinen lässt. Das Paradox ist demnach: Mithin kann selbst aus dem referenzlosen Sprechen Realität entstehen, mag diese auch nicht intendiert worden sein. Im Kleinen wird das Schicksal der Parallelaktion von der Erfindung ihres eigenen Mottos präfiguriert. Die Parallelaktion, lesen wir in Musils Roman, hätte keine Bedeutung erlangt,

wenn nicht ein einflußreicher Publizist, der in Erfahrung gebracht hatte, es liege etwas in der Luft, rasch in seinem Blatt zwei große Aufsätze veröffentlicht hätte, in denen er als seine Anregung all das aussprach, was seiner Vermutung nach im Werden war. Er wußte nicht viel [...], aber man merkte es nicht, ja gerade das gab seinen Aufsätzen erst die Möglichkeit hinreißender Wirkung. (*MoE* 138)

Zwar ist das Motto „Österreichisches Jahr“ dem Nichtwissen geschuldet, aber die effekthaschende Rhetorik löst „eine ungeheure Begeisterung“ aus. Weshalb das publizistische Genie mit diesem Wort „Regungen ertönen“ ließ, darüber spekuliert der Erzähler: „Vielleicht beflügelte eine gewisse Ungenauigkeit und Gleichnishaftigkeit [...]. Denn Ungenauigkeit hat eine erhebende und vergrößernde Kraft (ebd.).“

Eine gewisse Ambivalenz gegenüber der Fähigkeit der Massenmedien ist kaum zu überhören. Bisweilen sind selbst Publizisten und Massenorgane schöpferisch. Sie instrumentalisieren die kollektive Unwissenheit, indem sie Vermutungen in Gewissheiten ummünzen. Man glaubt ihnen nicht zuletzt deshalb, weil man die Printmedien an der Quelle der Wahrheit vermutet. So heißt es, selbst Platon wäre, „wenn er noch lebte, entzückt [...] von einem Zeitungsbetrieb, wo jeden Tag eine neue Idee erschaffen, ausgewechselt, verfeinert werden kann, wo von allen Enden der Welt, mit einer Geschwindigkeit, die er nie erlebt hat, die Nachrichten zusammenströmen“. Aber, so führt der Erzähler aus, „aus irgendeinem imponderablen Grund sind ja die Zeitungen nicht Laboratorien und Versuchsstätten des Geistes, was sie zum allgemeinen Segen sein könnten (*MoE* 325).“ Der Grund ergibt sich aus dem Gesagten: Wenn Sprache die Fähigkeit besitzt, durch Mehrdeutigkeit und Gleichnisse Gemeinschaft herzustellen, durch Metaphern und *Kollektivsymbole*⁴ Wirklichkeit zu verändern, dann gilt es, diese Qualität skrupulös zu prüfen. Im Gegensatz zum publizistischen Hasardspiel, das sich skrupellos das kollektive Unwissen zunutze macht, bietet sich die moderne Literatur als „Versuchsstätte[] des Geistes“ an. Sie entfaltet

fiktional die Macht des Mediums Sprache, ihre Mehrdeutigkeit und Ungenauigkeit, ihre Überdeterminiertheit und Polyvalenz. Eben dies tun die Geschwister im zweiten Buch des Romans, und auch Musil, der bis an sein Lebensende in unzähligen Varianten und Überarbeitungen den Text akribisch überarbeitet, besitzt das Ethos der Genauigkeit.

In Musils Roman wird die Suche nach einem angemessenen Umgang mit dem Unsicherheit-absorbierenden Medium Sprache durch die Prüfung zeitgenössischer Sinngebungsversuche ergänzt. Der Roman geriert sich als *Gegen- und Interdiskurs*⁵, in welchem u. a. die Schriften Walter Rathenaus, die Lebensphilosophie Ludwig Klages oder die Tiefenpsychologien Alfred Adlers, Sigmund Freuds, Carl Gustav Jungs, mehr oder weniger konkret, in Figuren und Gesprächen verarbeitet werden. Weil alle seine Figuren dennoch mit Ungewissheit zu kämpfen haben, vermittelt der Roman den Eindruck, dass die symbolischen Lösungsversuche keine Therapien für das Leiden an der Moderne, sondern selbst Symptome der Krankheit sind. Gerade das Festhalten an überholten moralischen Werten und veralteten erkenntnistheoretischen Prämissen, an subjektzentrierten und kausallogischen Narrativen verstellt jene Mechanismen, die Musil in der Geschichte am Werk sieht: Kontingenz und Entropie (Kassung, Meisel).

Wie daran die Printmedien beteiligt sind, bezeugt ein längeres Zitat:

Der Präsident von Frankreich fuhr nach Rußland; man sprach von Gefährdung des Weltfriedens. Ein neuentdeckter Tenor verdiente in Südamerika Summen, die selbst in Nordamerika noch nicht dagewesen waren. Ein fürchterliches Erdbeben hatte Japan heimgesucht. Mit einem Wort, es geschah viel, es war eine bewegte Zeit, die um Ende 1913 und Anfang 1914. Aber auch die Zeit zwei oder fünf Jahre vorher war eine bewegte Zeit gewesen, jeder Tag hatte seine Erregungen gehabt, und trotzdem ließ sich nur schwach oder gar nicht erinnern, was damals eigentlich los gewesen war. Man konnte es abkürzen. Das neue Heilmittel gegen die Lues machte – ; in der Erforschung des Pflanzenstoffwechsels wurden – ; die Eroberung des Südpols schien – ; die Steinachexperimente erregten – ; man konnte auf diese Weise gut die Hälfte der Bestimmtheit weglassen, es machte nicht viel aus. (*MoE* 359)

Ulrich behauptet in der Folge, dass subjektzentrierte narrative Einbettungen von Ereignissen der Komplexität der Sachverhalte nicht entsprechen. Er kritisiert ferner die lineare Darstellung von Zusammenhängen. Lebensphilosophie und Tiefenpsychologie, Historiografie und Presse betten Phänomene in unterschiedlichen *Emplotments* ein (White). Je nach ideologischer Ausrichtung erzeugen ihre Fabeln den Eindruck von Planbarkeit und subjektiver Verantwortlichkeit oder sie erzählen die Geschichte der Moderne als logozentrisches Verderbnis. Im Kontrast hierzu ist *Der Mann ohne Eigenschaften* eine Geschichte, die die Unabwendbarkeit des Ersten Weltkriegs aus dem Chaos peripherer Phänomene exakt herzuleiten versucht.

Zurichtung und Undurchdringlichkeit: Franz Kafka und die Fotografie

Dass moderne Ungewissheit ein Sujet von Kafkas Literatur ist, ist bekannt. Weniger bekannt ist, dass sie Intermedialität ähnlich verarbeitet, wie es bei Musil der Fall ist. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass Kafkas Fokus auf anderen Medien liegt. Leben und Werk, dies belegen seine bekanntesten Interpreten von Benjamin und Adorno über Deleuze und Guattari bis zu Kittler, Neumann und Zischler sind von *Aufschreibesystemen* und, worum es hier gehen wird, visuellen Medien geprägt.⁶ So findet zwischen Kafka und seiner zeitweiligen Verlobten Felice Bauer ein reger Austausch von Fotografien statt: Die Bilder ersetzen die materielle Anwesenheit des Briefpartners. Sodann lässt sich Kafka durch Fotografien für seine Beschreibungen der Neuen Welt in seinem Romanfragment *Der Verschollene* inspirieren. Ferner tauchen in seinem Oeuvre unzählige Selbstporträts, Bilder von Eltern, Ausschnitte aus Modejournalen auf. Schließlich lassen sich in den Tagebüchern Einträge finden, in denen kinematografische Sichtweisen literarisch adaptiert werden.

Ich orientiere mich in Folgenden hauptsächlich an einer These von Carolin Duttlinger. In ihrer unlängst erschienenen Studie *Kafka and Photography* (2006) erklärt sie auf überzeugende Weise, wie Kafka im Romanfragment *Der Verschollene* zwischen einer filmisch-dynamischen und einer fotografisch-ruhigen Perspektive wechselt.⁷ Kafka nutzt die Medien hierbei sowohl formal als auch inhaltlich. Anschließend verfolge ich einen weiteren, bereits von Duttlinger angedeuteten Weg. Mit dem mittleren Michel Foucault, dem Machttheoretiker und seinen Ausführungen zum Panoptikum, erkläre ich, wie Kafka die Genese des

modernen Subjekts als eine Dialektik von zwei Blickachsen darstellt: Gelungene Subjektivität hat eine internalisierte Fremdkontrolle zum Ergebnis, die die vorhergehenden Machtverhältnisse perpetuiert. Genau wie in Musils Kritik der Printmedien bestärkt Fotografie, sei es als Familienporträt, sei es als optische Disziplinierung, eine soziale Hierarchisierung, die in der bürgerlichen Familie beginnt und bis zur technologischen Gegenwart der kapitalistischen Gesellschaft reicht. Zwar wirken die visuellen Medien im Kontrast zur gemeinschafts- und geschichtserzeugenden Qualität der Printmedien weitaus subtiler; aber auch sie erzeugen, zumindest in ihrer literarischen Verhandlung, Lücken.

Kafkas Tagebuch-Notizen zum Kino verraten großes Unbehagen am Medium Film. Im November 1913 heißt es:

Im Kino gewesen. Geweint. Lolotte. Der gute Pfarrer. Das kleine Fahrrad. Die Versöhnung der Eltern. Maßlose Unterhaltung. Vorher trauriger Film »Das Unglück im Dock« nachher lustiger »Endlich Allein«. Bin ganz leer und sinnlos, die vorüberfahrende Elektrische hat mehr lebendigen Sinn. (*Tagebücher* 595)

Diese „Maßlose Unterhaltung“ erinnert an die Medientheorie Walter Benjamins. Obzwar dem Film gegenüber aufgeschlossen, prangert Benjamin seine Zerstreuungsqualität an. Die *Chockerfahrungen*, die in der ersten Fassung des Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1936) thematisiert werden, sind Auswirkungen der erhöhten Bildfrequenz (38-9). Andrea Gnam fasst zusammen, dass der Zuschauer „hilflos dem Wahrnehmungstraining ausgesetzt [ist], das der Film ihm zumutet („Der Kameramann als Operateur“ 178).“ Auch Kafkas Erschöpfung resultiert aus medial verbundenen, der Herkunft nach gleichwohl diskontinuierlichen Sinnsegmenten.

Das Nachwort des Kunstwerk-Aufsatzes ist prophetisch: Im Gegensatz zur faschistischen Ästhetisierung der Politik, werde es dem historischen Materialismus gelingen, die Kunst zu politisieren (42-5). Hierfür müsse der Zuschauer lernen, die Haltung der Apparatur einzunehmen. Kafka nutzt, wie ich gleich erläutere, zwar gleichermaßen die Haltung der Apparatur, aber die technologische Mimesis ist neben der Zerstreuung nur ein Aspekt seiner literarischen Medienreflexion. Ein dem eng verwandter dritter Aspekt ist die elliptische Sprache, die Kafka zur Kennzeichnung des Kinos verwendet. Als negativ gewertetes und stilistisch inspirierendes Ereignis erscheint das Kino auch in der Tagebuch-Notiz vom 25.9.1912: „Heute abend mich vom Schreiben

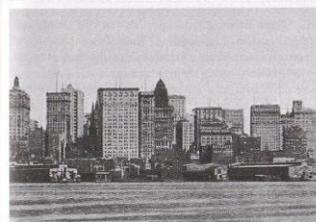
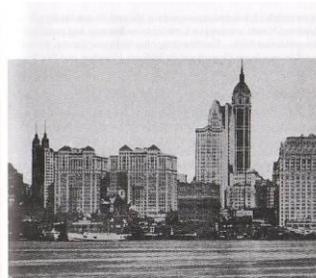
weggerissen. Kinematograph im Landestheater [...] Danzig. Körners Leben. Die Pferde. Das weiße Pferd. Der Pulverrauch. Lützows wilde Jagd (63).“ Kurz darauf wird das erste Kapitel *Der Heizer* geschrieben, in sechs Wochen entstehen weitere 270 Seiten von *Der Verschollene*. Carolin Duttlinger kommentiert diese Koinzidenz: „Thus the creative conception of *Der Verschollene* is immediately preceded by a cinema visit, and yet this visit is figured in opposition, rather than correlation, to the writing process (*Kafka and Photography* 64).“ Trotz des Konflikts von kontemplativem Schreiben und Unterhaltung im Entstehungsprozess sind intermediale Bezüge zum Film, um einen vierten Punkt zu nennen, in Gestalt abrupten Szenenwechsel und Slapstick-artiger Figuren im Roman denkbar.

Die Dynamik des Kinos findet jedoch einen Kontrast. Kafka ließ sich für die Konzeption des auch *Amerika* betitelten Fragments, wie Carolin Duttlinger nachweist, von Arthur Holitschers Bildband *Amerika: Heute und morgen* inspirieren. Der Schriftsteller, der selbst nie in den Vereinigten Staaten war, übernimmt hierbei von den Bildern neben dem Sujet auch die Haltung des Fotografen. Zunächst fällt dies auf, wenn der Protagonist Karl Rossmann New York erstmals aus der Kabine des Kapitäns betrachtet. Carolin Duttlinger ordnet diese Aufnahme⁸ der folgenden Textstelle zu:

„Die kleinen Schiffe und Boote konnte man wenigstens von der Tür aus nur in der Ferne beobachten [...]. Hinter allem aber stand Newyork und sah Karl mit den hunderttausend Fenstern seiner Wolkenkratzer an. Ja, in diesem Zimmer wußte man, wo man war.“ (*Der Verschollene*

20) Eine Position, die Distanz und Autorität ausdrückt, ermöglicht dieses Sehen. Im Verlauf des Gesprächs mit dem Kapitän, in dem Rossmann zunehmend die Kontrolle über das Geschehen verliert, verändert sich jedoch die Wahrnehmung von einer statischen zu einer dynamischen, von einer kontrollierten zu einer emphatischen Beobachtungsweise: „eigentümliche Schwimmkörper tauchten hie und da selbstständig aus dem

ruhelosen Wasser [...]. Eine Bewegung ohne Ende, eine Unruhe, übertragen von dem unruhigen Element auf die hilflosen Menschen und Werke.“ (27)



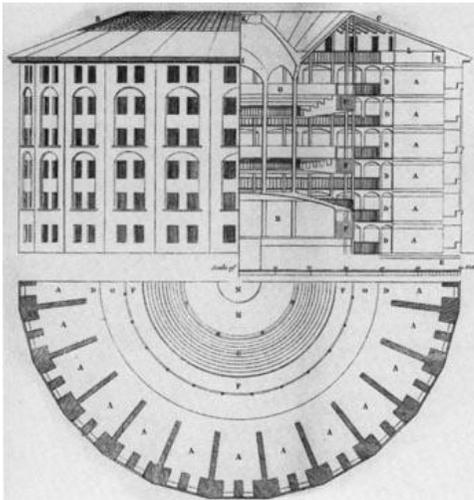
6. New York City, harbour panorama; in Arthur Holitscher, *Amerika: Heute und morgen*, 40–1.

Der Wechsel zwischen einem regressiven Gefühl des Ausgeliefertseins und der optischen Disziplinierung wiederholt sich, wenngleich in umgekehrter Form, im nächsten Kapitel (Duttlinger 73-6). In New York angekommen, schaut Karl vom Balkon einer Wohnung auf die belebten Straßen. Er lockert die Zügel der Selbstkontrolle, verliert sich sehend⁹. Sein Onkel ermahnt ihn aber: „Diese einsame Untätigkeit, die sich in einen arbeitsreichen Newyorker Tag verschaut, . . . für einen der hier bleiben wird sei sie ein Verderben“ (*Der Verschollene* 56). Als erfolgreicher Geschäftsmann weiß er,



7. New York City, in Arthur Holitscher, *Amerika: Heute und morgen*, 49.

dass Selbstkontrolle und Distanz die Grundlagen des beruflichen Erfolges bilden – eines Erfolges, den Rossmann nie erreichen wird. Der Gedanke, dass das moderne Subjekt zur Selbstdisziplin erzogen wird und das Gewissen als ständige Kontrollinstanz die Aufgabe von Familie, Schule und Gefängnis übernimmt, entstammt Michel Foucaults mittlerem Werk. In seinem Buch *Surveiller et punir* erörtert er die moderne Disziplinarmacht am Panoptikum Jeremy Benthams.¹⁰



Bentham hatte die Gefängnisarchitektur des 19. Jahrhunderts revolutioniert, indem er die Zellen als lichtdurchlässige Waben rund um einen Wachturm so anordnete, dass der im Turm stehende Wächter alle Insassen zugleich überwachen konnte. Zudem machte es der Lichteinfall von der Mitte des Gebäudes den Gefangenen unmöglich, zu erkennen, ob ein Wächter da war. Aus einem Wächtersubjekt wurde so das unbelebte Auge steter

Kontrolle. Hauptsächlicher Effekt des Panoptikums, so Michel Foucault, sei daher das Gefühl einer kontinuierlichen Sichtbarkeit des Selbst:

De là, l'effet majeur du Panoptique : introduire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action
Visible: sans cesse le détenu aura être visible et invérifiable. (234-5)

Kafkas Spiel mit Sehen und Gesehen-Werden ist dem vergleichbar. Denn durch den Müßiggang droht eine Selbstkontrolle verloren zu gehen, die sein Text aus einer ödipalen Situation der Bewachung resultieren lässt und über Referenzen zum Medium Fotografie optisch stabilisiert. In Kafkas Roman *Der Verschollene* erinnert sich Karl Rossmann an zwei Familienporträts: „Es gab auch eine Photographie, auf welcher Karl mit seinen Eltern abgebildet war, Vater und Mutter sahen ihn dort scharf an, während er nach dem Auftrag des Photographen den Apparat hatte anschauen müssen (134).“ Der scharfe elterliche Blick und das tote Auge der Kamera zwingen Karl zur physischen Selbstkontrolle. Dabei markiert die Kreuzung des elterlichen Blicks und des Blicks der Maschine den Übergang von der anwesenden *Patria Potestas* zur anonymen technologischen Macht der Moderne. Das Ergebnis ist freilich dasselbe. Ebenso wie die Unterwerfung unter das objektivierte Blickregime läuft das Über-Ich, laut Freud der Ausgang des Ödipuskomplexes, auf eine internalisierte Fremdkontrolle hinaus. Und legt der Onkel – der Karl rät, sich beim Blick auf die belebten New Yorker Straßen nicht zu verlieren – dem Neffen nicht die Haltung der Apparatur nahe? In diesem Sinn sind die auf den Sohn blickenden Eltern, der auf den Neffen blickende Onkel und die distanzierte Wahrnehmung New Yorks Verinnerlichungsstufen äußerer Kontrolle. Die visuelle Selbstermächtigung ist die Verinnerlichung des kontrollierenden Angesehen-Werdens, dialektisch schlägt das optische Ausgeliefertsein in einen distanzierten Blick auf Selbst und Objekt um. Über Referenzen zum Medium Fotografie stellt Kafka den Vorgang der Subjektkonstitution als optische Disziplinierung dar.

Carolyn Duttlinger führt noch ein weiteres Beispiel dafür an, wie Kafka Intermedialität zur Kritik an den visuellen Medien und an den durch sie repräsentierten Verhältnissen nutzt. Es ist das zweite

Familienporträt¹¹, an das sich Rossmann erinnert. „Like the sights of New York, this family portrait is modelled on a genuine photograph, in this case an image of Kafka’s paternal grandparents.” (*Kafka and Photography* 87)

Die zweite Aufnahme, an die sich Karl Rossmann erinnert, zeige den Vater, die Hand zur Faust „geballt auf einem illustrierten Buch, das aufgeschlagen auf einem schwachen Schmuckttischen neben ihm zur Seite lag (*Der Verschollene* 134).“ Karl „suchte von verschiedenen Seiten den Blick des Vaters aufzufangen. Aber der Vater wollte, wie er auch den Anblick durch verschiedene Kerzenstellungen änderte, nicht lebendiger werden (ebd.).“ Die Mutter hingegen sehe aus,



als sei ihr ein Leid angetan worden und als zwingt sie sich zu lächeln. Karl schien es, als müsse dies jedem der das Bild ansah, so sehr auffallen, daß es ihm im nächsten Augenblick wieder schien, die Deutlichkeit sei zu stark und fast widersinnig. Wie könne man von einem Bild so sehr die unumstößliche Überzeugung eines verborgenen Gefühls des Abgebildeten erhalten. (135)

Beide Familienporträts repräsentieren zugleich die patriarchalischen Machtverhältnisse und deren Inkonsistenz. Wenn sich der Patriarch auf das Buch und zerbrechliches Mobiliar stützt, bedarf seine Dominanz symbolischer und materieller Prothesen. Überdies ist der Blick des Vaters wie der des Wärters im Panoptikum unzugänglich. Während der Vater optisch mortifiziert zur abstrakten Macht aufsteigt, entzieht sich die objektgewordene Mutter der Interpretation. Ihr *Antlitz* ist im Sinne Emmanuel Levinas¹² unhintergebar und lässt doch unterschiedliche Deutungen zu. Folglich offenbart Kafka neben der technologischen Zurichtung des Subjekts zugleich die Grenzen zweidimensionaler

Repräsentationen. Die im oberflächlichen Medium konstituierten Subjekte besitzen jene im Ungewissen bleibende Tiefe, wie sie Walter Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz hinsichtlich des bekanntesten Kafka-Kindheitsporträts¹³ konstatiert:

Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft [...]. Gewiß, daß es [das Model] in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermeßlich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden. (50)



Mag der Knabe hier „gottverloren in die Welt“ (54) blicken, mag die Mutter auch, dem Vater und dem Blick des Betrachters unterworfen, schwächlich, leidend auf dem Stuhl sitzen, der Blick des betrachteten Objekts entzieht sich in seiner emotionalen Eigenheit dem Betrachter.

Konklusion

Bei Heidegger fand sich eine klare Unterscheidung: einerseits eine das Sein erschließende Sprache, andererseits ein das Sein verfehlendes Gerede. In punktueller Anlehnung an diese Kritik entwickelt Musil eine differenziertere Betrachtungsweise massenmedialen Sprechens. In ihr werden die soziale Notwendigkeit und die historische Gebundenheit stärker betont. Zwar laufen in den Printmedien die Informationen der Welt zusammen, aber sie verzerren sie in Rücksichtnahme auf die herrschenden Mächte. Zwar ist der gemeinschaftskonstituierende Sinn des Mediums nur Mittel zum Zweck beruflichen Erfolgs, aber die Fähigkeit der Ungewissheitsabsorption durch die Schaffung von Gleichnissen und Metaphern besitzt auch die Presse. Zwar sind ihre Schöpfungen dem Zufall und ihre Resonanz der

Unaufgeklärtheit der Öffentlichkeit geschuldet, aber sie ist eine neue Macht, die die Ästhetik überwinden kann. Auf sie gilt es, zu reagieren.

Musils intermediale Kritik zielt auf die subjektzentrierte Berichterstattung und die zufällige Produktion von *Kollektivsymbolen*. An ihnen belegt der Roman, dass sie eine entfremdete und falsch aufgeklärte Gemeinschaft herstellen. Im Gegensatz dazu präsentiert sich Literatur als ein Akteur, der die Unbestimmtheit des Mediums Sprache und dessen wirklichkeitserzeugende metaphorische Fähigkeit poetologisch erkundet. Indes die Printmedien »Wirklichkeit« symbolisch erzeugen, fokussiert Literatur die Erzeugungsweise, den Aussagevorgang, und untergräbt solchermaßen das Resultat. Indes die Printmedien Informationen zu ihrer Legitimierung nutzen, legitimiert sich Literatur als Reflexionsform des Mediums und seinen verstellenden Mechanismen. Wider eine durch Desinformation, Entfremdung und simplifizierende Narrative oberflächlich erstellte gemeinschaftliche Identität, kultiviert Musils kontingenzaffirmative Prosa Lust an Alternativen. Überdies beinhaltet der Roman einen behutsamen Umgang mit jenen Metaphern, die aufgrund der Überdeterminiertheit der Signifikanten Ungewissheit absorbieren. Weil durch diesen Umgang mit der Mehrdeutigkeit der Medien die lebensweltliche Komplexität besser gefasst werden kann, präsentiert sich der intermediale Text moderner Literatur als aufklärender Faktor und demokratisierender Hüter des Weltzugangs.

Bei Kafka besteht ein entwicklungspsychologischer und medientechnischer Zusammenhang zwischen Formen des regressiven Ausgeliefertsein (Kino) und der kühlen Haltung der Apparatur (Fotografie). Die Konstitution des autonomen, selbstkontrollierten Subjekts erscheint als Verinnerlichung von Fremdkontrolle. Aber die bürgerlichen Verhaltensformen, an die man angeglichen wird, sind selbst inkonsistent, nicht zuletzt weil die sie repräsentierenden Fotografien keine hermeneutisch geschlossenen Oberflächen erzeugen. Dass sich aus Kafkas Ausweitung der Unterdrückungsformen von den Urmustern patriarchalischer Unterwerfung zu Bürokratie und Technik keine geschichtsphilosophische Tendenz ablesen lässt, erinnert an Musils affirmativen Umgang mit der Kontingenz: Rät Musil dazu, jedem Narrativ, ergo auch dem *grand récit* (Lyotard) des Marxismus, zu misstrauen, refiguriert Kafka stets die eine Szene, die Geburt des modernen Subjekts.

Angesichts der sozialgeschichtlichen und medientechnologischen Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert sich Literatur demnach als Akteur, der entgegen der oberflächlichen Eindeutigkeit medialer Sinngebung mit der Mehrdeutigkeit des Mediums

Sprache operiert. Sie avanciert dergestalt im doppelten Wortsinn zu einem *Botschafter des Ungewissen*. Besitzt sie keine konkrete Botschaft, wie in Kafkas Parabel *Eine kaiserliche Botschaft* – „Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. – Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt (282).“ –, dann ist Literatur sowohl Überbringer, *Messenger*, als auch Statthalter, *Ambassador*, der Ungewissheit modernen Daseins, das ohne mediale Vermittlung undenkbar, in der medialen Vermittlung aber unbegreifbar bleibt.

Universität Bremen

Anmerkungen

- ¹ Die medientheoretische Reflexion ist Teil der Kulturdiagnostik der Jahrhundertwende, deren Protagonisten hier erwähnt seien: Der französische Soziologe Émile Durkheim hatte den Selbstmord als urbanes Phänomen untersucht und eine Erklärung für dessen gehäuftes Auftreten darin gefunden, dass die wahrnehmungs- und handlungsorientierenden metaphysischen und religiösen Wertstrukturen an Bedeutung verloren hätten. Durkheim nannte den Zustand der Regellosigkeit *Anomie*. Weitere Kulturdiagnostiker gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Georg Simmel oder Max Weber, sahen die Relation von Individuum und Gesellschaft, Tradition und Gegenwart ähnlich problematisch.
 - ² *Der Mann ohne Eigenschaften* wird bei weiteren Textziten als *MoE* bezeichnet.
 - ³ Obgleich Heidegger zu Beginn des § 35. *Das Gerede* einräumt, er verwende den Ausdruck „nicht in einer herabziehenden Bedeutung“ (167), haben *Gerede* und „*Geschreibe*“ (169) pejorativen Beiklang. Zwischen der dichterisch-erschließenden Sprache und der „Durchschnittlichkeit“ (168) desjenigen, der nur redet, zwischen dem Entschlossenen und der „wachsenden Bodenlosigkeit“ (ebd. 170) wird ein qualitativer Unterschied gemacht. Eine andere Leseweise, eine, die die weltöffnenden und -erzeugenden Qualitäten des Mediums bzw. des *Geredes* benennt, wäre durchaus möglich: Musils Roman ist hier wesentlich ausgewogener.
 - ⁴ Mit dem Begriff *Kollektivsymbol* (Link *Kollektivsymbolik*) bezeichnet die Kritische Diskursanalyse Worte, die unterschiedliche Diskurse miteinander verknüpfen und als sekundäre Zeichen Vorstellungen mit einer, die Gesellschaft ordnenden Ideologie verbinden: Das „Österreichische Jahr“ verbindet politische und ästhetische Interessensgruppen, es verknüpft soziale Vorstellungen zu einem Fortschrittsmythos der Habsburgermonarchie, wird dabei aber mehr und mehr zum Beleg für die Komplexität einer Gesellschaft, die durch eben diese Wertvorstellungen nicht mehr geordnet werden kann.
 - ⁵ Aus Sicht der Diskursanalyse ist die Literatur entweder *Gegendiskurs* (Michel Foucault) oder *Interdiskurs* (Jürgen Link). Ersteres hat Michel Foucault bereits in *Die Ordnung der Dinge* behauptet. Die avantgardistische Literatur würde das Sein der Sprache durchscheinen lassen, indem „sie das signifikative Funktionieren der Sprache kompensiert.“ (77) Kompensiert Literatur die Reduktion der Sprache auf ein Medium des Bedeutens, so verstehe ich Foucault, dann trifft seine Aussage auf die
-

hier ermittelten intermedialen Elemente zu. Jürgen Links neutralerer Begriff des *Interdiskurses*, für den die Literatur stets das bevorzugte Paradigma abgibt, umfasst hingegen Texte, in denen verschiedene Spezialdiskurse zusammengeführt werden (Link *Literaturwissenschaft*). Musils Roman ist beispielsweise *Interdiskurs* der Psychologie, Philosophie, Physik etc.; er ist zudem aber, durch die Betonung der Materialität der Sprache, auch *Gegendiskurs* im Foucaultschen Sinn.

- ⁶ Theodor Adorno hat in *Aufzeichnungen zu Kafka*, ebenso wie Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Kafka. Pour une littérature mineure*, den visuellen Aspekt aufgegriffen. Neben Wolfgang Kittlers und Gerhard Neumanns Band *Franz Kafka. Schriftverkehr*, der Schreibmaschinen, Sprechmaschinen und die Musik fokussiert, belegt Hanns Zischlers Arbeit *Kafka geht ins Kino* die intermediale Vielschichtigkeit von Kafkas Literatur.
- ⁷ Mein Dank gilt hier Carolin Duttlinger, ohne deren inspirierende Studie und ihre Hilfsbereitschaft in Bezug auf die Holitscher-Fotografien der Aufsatz nicht zustande gekommen wäre.
- ⁸ Fig. 1 *New York City, Harbour Panorama*, photograph from Arthur Holitscher, *Amerika: Heute und Morgen* (Berlin: Fischer, 1912) 40-1; rpt. in: Carolin Duttlinger, *Kafka and Photography* (Oxford: Oxford UP) 71.
- ⁹ Fig. 2. *New York City*, photograph from Arthur Holitscher, *Amerika: Heute und Morgen* (Berlin: Fischer, 1912) 49.
- ¹⁰ Fig. 3. *Plan of The Panopticon*, Scheme from *The Works of Jeremy Bentham*. Ed. John Bowring (Edinburgh: Tait, 1843) 172-3, rpt. in: Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard).
- ¹¹ Fig. 4. Kafkas Großeltern, Jakob Kafka (1814-1889) und seine Frau Franziska, geb. Platkowsky (1816-1886), Photograph aus Wagenbach-Archiv. An dieser Stelle gilt mein ausdrücklicher Dank Dr. Klaus Wagenbach, dem Gründer und Leiter des Wagenbach-Archivs. Er gab mir die großzügige Erlaubnis für die Verwendung der Fotografien und schickte mir zudem digitale Kopien der Originale.
- ¹² Dass das Antlitz der Eltern unzugänglich ist, kann in einem weiteren, nun aber ontologischen und ethischen Sinn mit Emmanuel Lévinas als die Unhintergebarkeit des Anderen und der Vorgeschichte verstanden und dazu genutzt werden, die Literatur Kafkas zu problematisieren. Das Rätsel des Selbst kann nie aus sich selbst ergründet werden, ist es doch in eine ihm vorgängige Welt und Sprache geboren, deren erste Vertreter die Eltern sind (Lévinas 226). Wenn Karl Rossmann sich in dieser Vorgeschichte nur medial spiegelt, wie Kafka in der Literatur einen zeichenvermittelten Weg sucht, so bleibt das Antlitz durch die Zeichen verschleiert, die selbst beständig problematisiert werden können, ohne die Begegnung letztlich zu ersetzen.
- ¹³ Kafka, ungefähr vier Jahre alt. Photograph aus Wagenbach-Archiv.
-

Quellenverzeichnis

- Adorno, Theodor. „Aufzeichnungen zu Kafka.“ *Gesammelte Werke Bd. 10.1*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. 254-288.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Edition Suhrkamp 28. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford: Oxford UP, 2006.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
-

- . *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- Gnam, Andrea. „Der Kameramann als Operateur.“ *Walter Benjamins Medientheorie*. Ed. Christian Schulte. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.
- Lévinas, Emmanuel. *Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Ed. and transl. Wolfgang Krewani. Freiburg, München: Verlag Karl Alber, 1999.
- Link, Jürgen. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. München: Fink Verlag, 1974.
- . *Kollektivsymbolik und Mediendiskurse*. *kulturRRevolution* 1 (1982): 6-21.
- Kafka, Franz. *Tagebücher*. Ed. Hans-Gerd Koch, Michael Müller, and Malcom Pasley. *Kritische Ausgabe*. Ed. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, and Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002.
- . „Eine kaiserliche Botschaft.“ *Drucke zu Lebzeiten*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, and Gerhard Neumann. *Kritische Ausgabe*. Ed. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, and Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002. 280-282.
- . *Der Verschollene*. Ed. Jost Schillemeit. *Kritische Ausgabe*. Ed. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, and Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002.
- Kassung, Christian. *EntropieGeschichten: Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ im Diskurs der modernen Physik*. *Musil-Studien* 28. München: Fink Verlag, 2001.
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink Verlag, 1985.
- Kittler, Wolf und Gerhard Neumann, ed. *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg: Rombach Verlag, 1990.
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1987.
- Meisel, Gerhard. *Liebe im Zeitalter der Wissenschaften vom Menschen: Das Prosa-Werk Robert Musils*. Opladen: Westfälischer Verlag, 1992.
- White, Haydn. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins UP, 1973.
- Zischler, Hanns. *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1998.

