

**Das Motiv der Kindheit
in der modernen Parabel**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

**Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg**

vorgelegt von

Yun Mi Kim

aus Kongju

Marburg 2012

**Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 13. Dez. 2011**

Tag der Disputation: 29. Feb. 2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Heinrich Kaulen

Zweitgutachter: Prof. Dr. Carsten Gansel

Für Jong Uk

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
Der Begriff Kind in der Motivforschung 3 – Forschungslage 6 – Realistisch versus idealisch 8 – Gegenstand, Fragestellung, Methodik der Untersuchung 14 – Aufbau und Struktur der Untersuchung 16	
2. Parabel und Parabolik als moderne Darstellungsformen	18
Parabel als Grundfigur der modernen Dichtung 18 – Die dichotomische Kontrastierung von traditioneller Parabel und moderner Parabel 19 – Erscheinungsformen der modernen Parabeltexte zwischen diesen Extremen 21 – Das Gattungsverständnis in Forschungsarbeiten über die moderne Parabel 23 – Parabel als Textsorte 28 – Zum weiteren Erschließen der modernen Parabeltexte 29	
3. Die verlorenen Söhne in der modernen Parabolik	31
Gegenstandstexte 31 – Forschungslage 34 – Von der Parabel vom Vater zur Parabel vom Sohn 35 – Kafka 37 – Rilke 42 – Walser 50 – Resümee 55	
4. Wege zur Erkenntnis	58
Alles gehört zum Gericht 59 – Müder Lauf zur Wachsamkeit 64 – „Stillstehendes Galoppieren“ 69 – „Die Ziele wandern auch“ 76 – Resümee 80	
5. Das problematisierte Ich	84
Alter Ego als Gespenst/Kind 85 – Der Undurchschaubare und Stärkere 88 – Kleiner Exkurs zur Forschungsliteratur 89 – Das andere Ich als mühselig erstrebtes Erkenntnisziel 93 – Symbiose von Ich und Alter Ego 95 – Entthronung der selbstgerechten Ratio 97 – Entthronung der Vernunft als Rettungsinstanz 100 – Resümee 103	
6. Subjekt und Sprache	105
Rollenexistenz als Identitätsverweigerung 105 – Geschwätzigkeit als Identitätshülle und Identitätsaufschub 110 – Identität als Sphäre des Nicht-Sprachlichen 111 – Das Ich in der vereinbarten Grenze 113 – Das Bewusstsein und die Stimme 118 – Identitätserfahrungen des rationalistischen Zweiweltengängers 123 – Die Natur als Lektüre des lautlos Erzählten 127 – Lautsprache als Beweis des Bewusstseins 130 – Resümee 131	
7. Autobiographisches Erzählen	135
Erinnerung und Identität 136 – Erzählen ohne stabiles Erzählsubjekt 139 – Einheit von Versteck und Verstecktem 141 – Entstellte Kindheit - Suche nach einer unbestimmten Identität 144 – Autobiographische Schriften, ein rhizomartiges Bild 147 – Unverfügbar und planlos 151 – Resümee 160	
8. Der Mensch in der Gesellschaft	163
Blick des Kleinen auf ‚die Kleinen‘ 164 – Symbiotisches Verhältnis von Groß und Klein 166 – Der Einzelne und das Kollektiv 172 – Der Historiograph als Richter 177 – Unterprivilegierte Existenz 179 – Nutzen des Taugenichts 182 – Ausbeutende und Ausgebeutete 185 – Resümee 192	
9. Schlussbemerkung	196
10. Literaturverzeichnis	201

1. Einleitung

„Das Kind war der Ort, an dem Ideen lokalisiert wurden, Ideale, die das Denken der Romantiker prägten: Unschuld, das Unbewußte, Poesie, Phantasie, Schönheit, Harmonie.“¹, sagt Hagen. Ähnliches bemerkt auch Assmann. Ihm zufolge hat es „lange bevor man mit psychologisch-empirischer Bestandsaufnahme sich für kindliches Wesen zu interessieren begann, nahegelegen, mit der Kindheit die verschiedensten Ideale zu verbinden“². Mit der Kindheit eine Idee zu verknüpfen, stellt offenbar schon immer einen Grundzug des Umgangs mit diesem Motiv dar. Das Kind als solches Medium, als Ideenträger, steht im Zentrum des Interesses der vorliegenden Untersuchung – um den Untersuchungsgegenstand zunächst eher abstrakt zu benennen. Auch in dieser Studie zur Kindheitsmotivik geht es „nie in erster Linie um das Kind“³, wie Assmann es im geschichtlichen Überblick über die „Kindheitsidee“ pointiert, sondern um die Fragen, was an und mit Kindern demonstriert, veranschaulicht und auf sie projiziert wird: ein Weltgefühl, ein Lebensgefühl, ein gesellschaftlicher Zustand etc.

Bezogen auf die literarischen Texte des 20. Jahrhunderts sind diese Fragen in der Forschung bislang nur sehr selten gestellt worden. Ihr geht es dafür überwiegend ‚in erster Linie um das Kind‘ selbst, um die oben zitierte Formulierung Assmanns etwas abzuwandeln. Ein wesentlicher Grund für diese Forschungslage lässt sich in dem einschneidenden Wandel suchen, der sich innerhalb der Literatur selbst vollzogen hat. Kinder und Kindheit stellen in der modernen Literatur – im großen Unterschied zu früher – auch Hauptgestalten und ein Hauptthema dar. „In literarischen Texten wurden noch nie so viele Jugendliche als Protagonisten dargestellt wie in unserem Jahrhundert“⁴, stellt Grotzer fest. Solche Kinder, die in der Adoleszenzliteratur und der autobiographischen Dichtung in besonderem Maße präsent sind, sind mit plastischen Zügen ausgestattet und treten beinahe empirisch erfassbar auf. Ein solcher Wandel auf der Ebene der Primärtexte liegt sicherlich auch am wachsenden Interesse an Heranwachsenden, das mit dem Fortschritt im Gebiet der modernen relevanten Disziplinen wie der Psychologie oder der Pädagogik einhergeht. Die Motivforschung reagiert auf den

¹ R. Hagen (1967), S. 24.

² A. Assmann (1978), S. 121.

³ A. Assmann (1978), S. 122.

⁴ P. Grotzer (1991 Bd.1), S. 7. Dass dabei der Terminus „Jugendlicher“ nicht eng, vor allem nicht als Abgrenzung vom Kind zu verstehen ist, wird im nächsten Abschnitt zum *Begriff Kind in der Motivforschung* zu zeigen sein. Grotzer selbst fügt hinzu: „Wenn hier von ‚Jugendlichen‘ die Rede ist, so sind diese nicht als konkrete Individuen oder Repräsentanten einer sozialen Klasse zu verstehen, vielmehr als literarische Figuren, als Zeichen“ (S. 8).

Wandel der (sowohl literarischen als auch empirischen) Kindheitsbilder, indem sich die Forschung zu ‚Kindheit in der modernen Literatur‘ wesentlich für Kinder im eigentlichen Sinne interessiert und sie weniger als Medium von Ideen begreift. Entsprechend werden in erster Linie diejenigen Texte, in denen Kinderfiguren als Protagonisten auftreten oder kindheitsbezogene Themen behandelt werden, in den Mittelpunkt gestellt.

Das bedeutet indessen nicht, dass bei den aufgrund der realistischen Züge beachteten Kindergestalten per se nicht relevant wäre, nach einer Idee zu fragen, die hinter diesen Gestalten verborgen oder durch sie verkörpert sein könnte. Gewiss gibt es Kinderfiguren, bei denen sich ausschließlich realistische Züge und schwerlich metaphorisch-symbolische Potentiale ausmachen lassen. Das Potential des Kindheitsmotivs als Idee ist jedoch im Wesentlichen nicht (lediglich) von der Figur selbst her bestimmt, sondern es hängt auch erheblich davon ab, in welchem Kontext diese steht und mit welchem Interesse der Leser/Interpret an sie herangeht. Gerade diese Überlegungen haben in der Forschung zur modernen Literatur bisher allenfalls am Rande eine Rolle gespielt. Entsprechend sind viele Kinderfiguren in den modernen Texten nicht in hinreichendem Maße erforscht worden.

In den folgenden Ausführungen wird zunächst versucht, den scheinbar einfachen, jedoch etwas beliebig und umfangreich verwendeten Begriff „Kind“ als Gegenstand der Motivforschung zu konturieren. Das so skizzierte Begriffsverständnis soll der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt werden. Anschließend wird ein Blick auf die Forschungsliteratur über die Kindheitsmotivik in der modernen Literatur geworfen. Angestrebt wird dabei nicht, alle Probleme und Defizite der Forschungsliteratur in extenso zu erörtern. Das ist für die vorliegende Studie weder möglich noch notwendig. Stattdessen wird versucht, anhand der viel erwähnten oder aufgrund des Umfangs oder der besonderen Sichtweise beachtenswerten Forschungsbeiträge Charakteristiken und Desiderate der Motivforschung exemplarisch aufzuzeigen. Dadurch soll sichtbar gemacht werden, worauf die vorliegende Arbeit aufbaut und inwiefern die von ihr angestrebte Darstellung eine Forschungslücke schließt. Kurze Bemerkungen über Gegenstand, Methode, Ziel und Gliederung dieser Studie schließen dann die Ausführungen ab.

Der Begriff Kind in der Motivforschung

Die klare Abgrenzung von Kindheit und Jugend setzt ein einigermaßen festes Bild von Jugend oder Kindheit oder von beiden voraus – ob Alter, Körpergröße, bestimmte

Eigenschaften, Problemarten etc. Es ist leicht vorstellbar, dass selten ein literarisches Kindheits- oder Jugendbild all die aufzählbaren Distinktionskriterien ohne Widersprüchlichkeit erfüllen oder zurückweisen würde, um eine Figur entweder als Kind oder Jugendlicher klar auszuweisen. Umgekehrt hieße dies: Im Falle einer klaren Unterscheidung zwischen Kindheit und Jugend bei der Verwendung beider Bezeichnungen in der Sekundärliteratur handelt es sich um eine Verabsolutierung bestimmter Kriterien, vor allem durch den jeweiligen Verfasser. In diesem Fall ist jedoch das Unterscheidungskriterium recht subjektiver Natur. Z. B. grenzt Walter Jens, in dessen Aufsatz die Jugend als eine Kopie der Erwachsenenwelt angesehen wird, die Kindheit davon ab: „Kindheit heißt: Antithese (nicht Vergrößerung!) der Erwachsenen-Welt; Kindheit: das ist die wahre Idealität, deren Existenz die Heillosigkeit unserer Gesellschaft spiegelt.“⁵

Für die Forschung über das Kindheitsmotiv spielen biologische Kriterien insgesamt eine geringe Rolle. Zwischen Kindheit und Jugend zu unterscheiden, ist eine äußerst selten anzutreffende Einstellung. Ein Großteil der Forschungsliteratur, sowohl hinsichtlich der Überschriften als auch der inhaltlichen Ausführungen, kann die Einstellung bestätigen; so sind z. B. auch die berühmtesten Gestalten wie Hanno Buddenbrook oder Hans Giebenrath mal als Kind, mal als Jugendlicher bezeichnet worden. Die Fragwürdigkeit der getrennten Behandlung von Jugend und Kindheit haben bereits etliche Forscher angeführt.⁶ Rossbach etwa bemerkt, dass die Abgrenzung von Kindheit und Jugend „nicht immer möglich oder wünschenswert“⁷ sei. Kabićs Formulierung des Forschungsgegenstands als Kind und Kindheit wie auch Jugend und Jugendlicher⁸, so umständlich und unpräzise sie klingen mag, beschreibt die Lage doch schließlich symptomatisch und trefflich.

Selbst in dem Falle, dass man auf die Unterscheidung zwischen Kindheit und Jugend verzichtet, ist die Bezeichnungsfrage nicht genügend geklärt. Denn eine bedeutende Frage, was mit „Kind“ als Gegenstand der Motivforschung alles bezeichnet werden kann und darf, ist noch nicht beantwortet. Ab und zu ist nämlich gar nicht wie selbstverständlich zu ermitteln, inwiefern eine als Kind bezeichnete Figur als Kind anzusehen ist. Sogar Gestalten, die streng genommen längst erwachsen sind, werden je nachdem als Kinder behandelt. Repräsentativ

⁵ W. Jens (1990), S. 153.

⁶ Bei Söntgerath ist z. B. nachzulesen: „[E]s ist im Sinne der Dichtung des 20. Jahrhunderts durchaus fragwürdig [...], ob die fleißige Trennung zwischen Kindes- und Jugendalter, die in unserer Pädagogik schon traditionell ist, angesichts unserer Dichtung nicht einmal für einer Überprüfung wert befunden werden sollte“ (A. Söntgerath 1967, S. 39f.). Wucherpfeffig bemerkt: „Die schöne Literatur jedenfalls folgt nicht der Trennung von Kind und Jugendlichem, wie wir sie aus der Rechtsprechung kennen.“ (W. Wucherpfeffig 1980, S. 184).

⁷ N. Rossbach (1999), S. 7.

⁸ „Gegenstand meiner Untersuchung sind die Erscheinungsbilder der Kinder bzw. Kindheit und der Jugendlichen (Pubertierenden und Adoleszenten) bzw. Jugend in den deutschsprachigen Kurzgeschichten, die zwischen 1945 und 1989 entstanden und veröffentlicht wurden.“ (S. Kabić 2007, S. 35).

hierfür ist etwa Oskar Matzerath, der, abgesehen von seiner Körpergröße, kaum ein Kind ist, für den sich die Motivforschung aber wie selbstverständlich als ‚Kind‘ interessiert. Auch die Figuren, die als Kinder mehr bezeichnet als plausibel als solche dargestellt werden, deren biologisches Alter unbekannt oder relativ unwichtig ist, die eigene Wesen für sich sind und damit genau genommen weder mit Kindern noch Erwachsenen eindeutig zu tun haben, werden gelegentlich in die Motivforschung integriert. *Der kleine Prinz* ist als ein repräsentatives Beispiel zu nennen. Einige berühmte Beispiele genügen, um zu zeigen, wie wenig das Kinderbild manchmal mit einem empirisch-realen Kind zu tun haben muss. Hagen sagt: „Kinder werden älter. Sie wandeln sich, werden erwachsen. Symbole jedoch dürfen sich nicht verändern. Ebenso wie die Entwicklung zum Kind gehört zum Symbol die Unveränderlichkeit.“⁹ Oder es gibt Kinder, die zwar ohne Zweifel Kinder sind, deren Kindsein jedoch jeglicher Relevanz für die Textinterpretation entbehrt. Ein Beispiel dafür formuliert Karst anhand einer Kurzgeschichte von Kunze: Es sei „relativ belanglos, daß die Figur, die Gewalt ausübt, ein Kind ist; die Geschichte hat Gleichnischarakter“¹⁰. Dass sie ein Kind ist, ist in diesem Fall lediglich von Belang, um die Zugehörigkeit der Geschichte im Hinblick auf die Motivforschung zu klären. Anders gesagt: Die einschlägige Motivforschung befasst sich immer wieder auch mit Kindern, deren ideelle und funktionale Bedeutung im Text durch den Wechsel in eine Erwachsenenfigur die gleiche bleiben würde. Schließlich kommen auch diejenigen Texte in Frage, die mit dem Begriff Kindheit operieren, ob explizit oder implizit – und dies auch, wenn sie gar nicht mit einer kindlichen Gestalt aufwarten. So erlangen für die Motivforschung auch solche Geschichten Relevanz, in denen weder Kinder auftauchen noch über sie erzählt wird, die auch nicht für sie geschrieben worden sind, wie Musils *Kindergeschichte* aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* und Bichels Geschichten aus seinem Buch *Kindergeschichten*. Söntgeraths mit äußerster Materialbreite arbeitende Studie ist besonders gut geeignet, um einen Eindruck vom Spektrum der für diesen Bereich der Motivforschung in Frage kommenden Kinder zu schaffen.

Es lässt sich resümieren: „Kind“ fungiert in der Forschung oft als ein Oberbegriff, eine bloße Sammelbezeichnung. Kindheit, Jugendliche und Jugend sind dabei mitgemeint und das Bezeichnete kann oft gar äußerst abstrakt und ungreifbar sein. Mit Kind sind oft schlichtweg alle gemeint, die Nichterwachsene sind. Und auch dies ist nicht hinreichend für eine präzise Begriffsklärung, denn eine kindliche Erwachsenengestalt kann ebenfalls zum Kindheitsmotiv gehören, solange sie als Kind o. ä. bezeichnet wird. Die begriffliche Unschärfe und die

⁹ R. Hagen (1967), S. 26.

¹⁰ Th. Karst/R. Overbeck/R. Tabbert (1977), S. 41.

äußerste Flexibilität bei der Begriffsverwendung sind verständlicherweise besonders bei den Kindfiguren als symbolischen und metaphorischen Gestalten zu beobachten.

Forschungslage

Was das Forschungsthema ‚Kindheit in der (modernen) Literatur‘ sowohl hinsichtlich der Gesichtspunkte als auch des Textspektrums alles umfassen kann, wenngleich es in Wirklichkeit lediglich erst einige Bruchteile ins Auge gefasst hat, zeigt ein Blick in die Forschungsliteratur. Zunächst ist ein angemessen proportioniertes Verhältnis von Titel und Inhalt als Desiderat zu nennen. An vielen älteren Forschungsbeiträgen zeigt sich dieses Problem, das allerdings auch durch die neueren noch nicht behoben ist. Beiträge mit einer Gesamtdarstellung versprechenden Überschrift basieren oft auf einem schmalen Materialfundus und/oder weisen einen bescheidenen Umfang auf.¹¹ Aufgrund der Diskrepanz zwischen einem groß angelegten Thema und dem begrenzten Korpus der dabei behandelten Werke enthalten die so aufgestellten und fundierten Thesen zwangsläufig überschnelle Verallgemeinerungen und Pauschalisierungen, weshalb mit ihnen durchaus kritisch, reflektiert und relativierend umzugehen ist.

Zudem fällt auf, dass der Bestand der eingehend analysierten Kindergestalten in den meisten Beiträgen – ob mit einem Übersicht versprechenden Titel oder nicht – selten über die Jugendgestalten der Adoleszenzliteratur um 1900 hinausgelangt.¹² Immer wieder sind Hans Giebenrath, Hanno Buddenbrook, Freund Hein, Mao, Törless, aber nur wenige andere ins Blickfeld gerückt worden. Auch die wiederholt besprochenen jungen Gestalten stellen, wenn auch in gewisser Weise repräsentativ, doch eine Selektion für eine bestimmte Thesenrichtung dar. Sie werden zumeist nur dann abgehandelt und analysiert, wenn sie sich mit dem Bild des sensiblen Kindes und dessen Leiden unter den väterlichen wie schulischen Erziehern und Gesellschaftsansprüchen beschreiben lassen. Die von Walter Jens aufgestellte These bringt es auf den Punkt: „[D]ie Jugend, von der Poesie zwischen 1880 und 1920 beschrieben, gewinnt Kontur nur vor der Folie der Väterwelt“.¹³ So findet z.B. *Jakob von Gunten* (1909) von Robert Walser, ein beim Erscheinen bereits erfolgreicher zeitgenössischer Adoleszenzroman,

¹¹ Vgl. U. Heise (1959); W. Glogauer (1960); B. Hensel (1962); G. Bien (1964 und 1969); R. Hagen (1967); A. Söntgerath (1967); Karst u.a. (1976 und 1977); G. Ueding (1977); R. Cordes (1989); W. Jens (1990); P. Grotzer (1991, Bd. 1).

¹² Zum Einblick hierfür vgl. P. Grotzer (1991), Bd. 2, der dem Forschungsbericht und der Bibliographie gewidmet ist.

¹³ W. Jens (1990), S. 144.

der aber sicher in den besagten Rahmen nicht passt, in der Motivforschung neben anderen jugendlichen Figuren kaum Erwähnung, geschweige denn, dass er eingehender beleuchtet würde. Das bildet einen deutlichen Kontrast zu dem Umstand, dass *Jakob* innerhalb der Walser-Forschung einen bedeutenden Status besitzt und ein entsprechendes Forschungsinteresse gesichert hat.

Jedoch finden sich auch Arbeiten, für die der Materialumfang offensichtlich zum Problem geworden ist. Söntgeraths Gesamtdarstellung von 1967 berücksichtigt nach Angaben des Verfassers zum Beispiel knapp zweitausend Titel. Sie ist damit innerhalb der Motivforschung in der Fülle und Breite des herangezogenen Materials noch heute unübertroffen. Bei diesem breit angelegten Korpus und einem Gesamtumfang der Studie von knapp 150 Seiten verwundert die Tatsache, dass die Werke bei Söntgerath mehr erwähnt als erläutert werden, allerdings nicht. Die Thesen und Forschungsergebnisse zusammenstellende Gliederung Söntgeraths¹⁴ wird dem Erwartungshorizont, den sein äußerst breit gefasster Arbeitstitel „Pädagogik und Dichtung“ in welcher Form immer nahelegt, bei weitem nicht gerecht – erst recht nicht, wenn man an die Menge der herangezogenen Primärtexte denkt. Die zahlreichen heterogenen Kinderfiguren können niemals unter *einem* Arbeitstitel sinnvoll untergebracht werden. Ein spezifisches, differenziertes Herangehen an das Material ist erforderlich, um nützlichere Forschungsergebnisse zu erzielen. Söntgeraths Studie bietet also Anlass, vom Problem der Textkorpusbildung zu sprechen.

Für die Forschung des Kindheitsmotivs ist außerdem eine „Verquickung pädagogischer und literarischer Interessen, zu der das Thema ‚Kindheit und Jugend‘ offenbar einlädt“¹⁵ weitgehend symptomatisch. Wenn nicht die Pädagogik, so sind doch zumindest andere relevante Disziplinen wie die Psychologie und die Soziologie sind bei den Untersuchungsinteressen häufig vertreten. Interessant zu hören ist in diesem Zusammenhang Söntgeraths These, „daß die Verwendung von Kindergestalten in der Gegenwart mit der Neigung verbunden bleibt, psychologische und erzieherische Reflexionen auszubreiten“.¹⁶ Die ‚Verquickung‘ bedeutet zugleich, dass die meisten Arbeiten von pädagogischem bzw. nicht (in erster Linie) von literaturwissenschaftlichem Interesse geleitet sind. Ein Charakteristikum bei Söntgerath ist in diesem Zusammenhang, dass literarische Texte bei ihm quasi als Quelle der Kinderbilder für pädagogische Argumente und Thesen genutzt werden.

¹⁴ Die Arbeit ist in drei Kapitel unterteilt: I. Darstellung der kindlichen Eigenwelt, II. Die Darstellung der Partnerschaft zwischen dem Kind und dem Erwachsenen, III. Die Darstellung der Feindschaft zwischen dem Kind und seiner Mitwelt.

¹⁵ N. Rossbach (1999), S. 69.

¹⁶ A. Söntgerath (1967), S. 147. Er bemerkt zudem, dass die epische Form dabei am meisten geeignet sei, weshalb die Kindgestalten in epischen Darstellungen am häufigsten anzutreffen seien.

Die Kinderfiguren als fiktionale literarische Gestalten, als den analysierten Text konstituierende Elemente, werden hingegen nur selten beachtet.

An den wenigen repräsentativen Titeln der Sekundärliteratur zeichnen sich also bereits Desiderate der Motivforschung ab. Es besteht vor allem ein Bedarf an der breiteren Erschließung der Primärliteratur über die bislang meist schmale Selektion der behandelten Figuren, Themen und Probleme hinaus. Außerdem soll dabei das Vorgehen grundsätzlich stärker von einem nichtpädagogischen Forschungsinteresse geleitet werden. Nötig ist zudem eine Eingrenzung und Differenzierung des breiten Untersuchungsbereichs, um brauchbare Resultate zu erzielen. Differenzierungskriterien wie Gattungen, Textsorten, spezielle Aspekte des Motivs, Epochen- und Stilrichtungen etc. müssen fruchtbar gemacht werden.¹⁷ Auch so erscheinen die Kindergestalten keineswegs homogen und können nicht selbstverständlich in Anspruch nehmen, repräsentativ für die jeweilige Korpusbildung zu sein. Selbst bei den Erkenntnissen aufgrund einer scharfen Fokussierung ist das Erzielte stets zu relativieren, denn die Blickschärfung für ein Kriterium lockert meistens die Schärfe der anderen Kriterien auf. Die Motivforschung muss noch um die Ergebnisse aus den aufgrund dieser zahlreichen Kriterien differenziert erfolgten Einzelstudien ergänzt werden. Eine Gesamtdarstellung kann erst dann, wenn sie die Resultate aus diesen differenzierten Einzelbeiträgen im Blick behält und ihnen gerecht wird, zu plausibleren und brauchbareren Einsichten und Resultaten gelangen.

Realistisch versus idealisch

Rosbach nimmt eine Unterscheidung zwischen idealischer und realistischer Kindheitsdarstellung vor.¹⁸ Sie nennt als entscheidendes Unterscheidungskriterium den

¹⁷ Einige Beispiele der Textkorpusbildung aus der Forschungsliteratur seien hier angeführt. Dieter Richters Anthologie *Kindheit im Gedicht* (1992) vertritt ein gattungsspezifisches Interesse mit der Fragestellung, ob es eine lyrikspezifische Kindheit gebe. Eine solche Korpusbildung ist bereits weit genug gefasst. Geordnet ist seine Anthologie mit Zwischenkommentaren je nach der Motivspezifik (wie krankes Kind, spielendes Kind, sterbendes Kind etc.). Es wird damit sichtbar, dass nicht einmal ein einziger gemeinsamer Motivaspert eine verallgemeinerbare Aussage zulässt. Die Monographie von Claudia H. Roesch *Das Bild des Kindes in der deutschsprachigen Lyrik nach 1945 unter besonderer Berücksichtigung der 70er und 80er Jahre* (1989) fokussiert die Gattung der Lyrik zeitlich schärfer, sie ist allerdings aus pädagogischem Interesse verfasst. Monika Sommers Dissertation *Literarische Jugendbilder zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Studien zum Adoleszenzroman der Weimarer Republik* (1996) fasst den Gegenstand relativ schärfer auf, indem sowohl die Zeitspanne als auch die Textsorte deutlich markiert werden. Slavija Kabićs Monographie von 2007 ist dem Kindmotiv in der Gattung Kurzgeschichte zwischen 1945 und 1989 gewidmet.

¹⁸ Die Entscheidung Rosbachs für das Wort „idealisch“, das sie als Gegensatz zu „realistisch“ durchgehend in ihrer Arbeit benutzen will, fällt aufgrund der folgenden Überlegungen: Bei „idealisch“ sowie „ideal“ handelt es sich von der Wortpraxis her weitgehend nicht um eine neutrale, sondern um eine positive Vorstellung, hingegen hat das Wort „ideell“ zwar neutralen Anklang, jedoch sei es mehr als Gegenbegriff zu „materiell“ und

„Bezug der Kindfigur zur Wirklichkeit“¹⁹. „In realistischer Gestaltung ist das Kind Objekt einer Annäherung an Realität, was sich oft in der Darstellung konkreter Umstände und Bedingungen gegenwärtiger oder vergangener Kindheit manifestiert. Das idealische Kind steht hingegen für Nicht-Wirkliches; es fungiert als Träger politischer, moralischer, ästhetischer Ideen, Ideologien, Utopien – positiver und negativer, engagierter und nicht-engagierter.“²⁰ Rossbach spricht von einer idealischen Kindheitsdarstellung dann etwa im Hinblick auf Thomas Manns Echo oder Grass' Matzerath als „symbolträchtigen, stilisierten Kunstfiguren“²¹, von einer realistischen dann etwa im Blick auf Böll. Sie bemerkt, dass in der modernen Kindheitsdarstellung die realistische überwiege und historisch gesehen insgesamt sich eine Entwicklung von der idealischen zur realistischen Darstellung abzeichne.²² Einem derartigen Dualismus begegnet man in Untersuchungen zur literarischen Kindheitsdarstellung immer wieder. In ähnlichem Sinne werden in einem anderen Forschungsbeitrag als die „beiden konträrsten Ansätze zur Darstellung des Kindes“²³ Rousseau und Blake auf der einen und Karl Philipp Moritz auf der anderen Seite genannt. Die an der Vaterwelt zugrunde gehenden Kinder der Jahrhundertwende oder die zu ihr in einem Spannungsverhältnis stehenden Kinder der Weimarer Zeit werden in diesem Zusammenhang als „Nachfahren Anton Reisers“²⁴ bezeichnet. Auch bei dieser Gegenüberstellung wird ähnlich wie bei Rossbach eine Diagnose mit Blick auf die Entwicklung von einem Rousseauschen zu einem Moritzschen Modell gestellt.²⁵

Rossbach legt ihrer Dissertation zur Kindheitsmotivik bei Marie-Luise Kaschnitz sogar die Unterscheidung zwischen realistischer und idealischer Kindheitsdarstellung methodisch zugrunde.²⁶ Eine solche Dichotomie, aus der schließlich die zuvor erwähnte Diagnose zur tendenziellen Entwicklung der Kindergestalten in der modernen Literatur hervorgegangen ist, erscheint jedoch problematisch und wirft methodologisch etliche Fragen auf. Wenn von ‚Rousseau oder Moritz‘, von ‚realistisch oder idealisch‘ gesprochen und die letztere Unterscheidung sogar zum Gliederungsprinzip gemacht wird, erweckt dies den Anschein, als ob eine solche Dichotomie relativ einfach und plausibel sei. Was dabei genau als Kriterium

kaum zu ‚realistisch‘ zu verwenden (siehe N. Rossbach (1999), S. 4). In den folgenden Ausführungen, in denen Rossbachs Arbeit mehrfach kommentiert wird, wird der Ausdruck ‚idealisch‘ so übernommen, wie sie ihn verwendet, dabei wird auf Anführungszeichen verzichtet.

¹⁹ N. Rossbach (1999), S. 6.

²⁰ N. Rossbach (1999), S. 6.

²¹ Vgl. N. Rossbach (1999), S. 35.

²² N. Rossbach (1999), S. 14.

²³ Th. Karst u.a. (1977), S. 8.

²⁴ Th. Karst u.a. (1976), S. 231.

²⁵ Th. Karst u.a. (1977), S. 8.

²⁶ Vgl. N. Rossbach (1999), insb. S. 191–324.

für eine solche dezidierte Dichotomie fungiert, wird allerdings keineswegs geklärt.²⁷ Zweifelsohne kann die Dichotomie realistisch/idealisch, Rousseausches Modell/Moritzsches Modell teilweise nützlich sein. Jedoch ließe die überwiegende Zahl der literarischen Kinderfiguren eine solche klare Zuordnung nicht zu. Es gibt Figuren, die weder das eine noch das andere oder sowohl das eine als auch das andere sind. Daher ist nicht von einer binären Opposition, sondern besser von einer Skala zu sprechen, die zwischen hochrealistisch-dokumentarisch einerseits und vollkommen metaphorisch, allegorisch, symbolisch andererseits aufzufächern wäre. Es darf nicht vergessen werden, dass eine Kindheitsdarstellung selten nur realistisch, ohne jeglichen Faktor der Idealität, ist. Die Dichotomie realistisch/idealisch ist nicht zuletzt auch deshalb vorsichtig anzugehen, weil es nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden kann, was realitätsnah und was pure Idee ist. Bedenkt man dazu noch etwa den Zeitfaktor, wird das Problem noch komplexer. Denn angesichts des Zeitfaktors müssen viele Fragen nur sehr ungenügend beantwortet bleiben: wie die Kindheit vor ihrer Entdeckung durch das bürgerliche Zeitalter, der seit Ariés²⁸ geläufigen These, in Wirklichkeit ausgesehen hat; wie die Wahrnehmungen der Kindheit durch die Entwicklungen der wissenschaftlichen Kindheitsforschung verändert worden sind; ob die alten Kindheitsideen doch der Realität bzw. dem Realitätssinn von jeweiligem Zeitalter entsprochen haben. Vom Standpunkt der gewandelten Realität oder Weltanschauung ist nicht dezidiert zu bestimmen, was jeweils als fiktional oder realistisch oder idealisch anzusehen ist. Der Akzent, der auf so etwas wie eine herrschende Kindheitsvorstellung gelegt wird, unterscheidet sich je nach dem historischen Kontext. Die mehrfach anzutreffende Diagnose, dass die realistische Darstellung zunehme und überwiege, mag in Bezug auf bestimmte Texte tendenziell plausibel erscheinen, doch birgt sie diesen problematischen Punkt.

Die Dichotomie von realistisch und idealisch wird schnell zu einer Unterscheidung zwischen Selbstzweck und eigentlichem Interesse am Kind versus Funktion und Idee etc. In der Tat hat Walter Jens über *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz gesagt, dass in dem Roman „die Jugend *um ihrer selbst willen* beschrieben“ sei.²⁹ Aber viele literarische Kinder passen nicht in dieses Schema, bei dem realistische Darstellung mit dem Selbstzweck und idealische Darstellung mit Funktion und Idee quasi in eins gesetzt werden. Zudem wird ein Kind als literarische Figur mit einer derartigen Dichotomie längst nicht gebührend ergründet – welche Rolle es/sie innerhalb des Textgefüges bzw. je nach Textinteresse einnimmt. Wenn die

²⁷ Rossbach selbst scheint durchaus bewusst zu sein, dass eine solche Dichotomie als Gliederungsprinzip nicht für alle Texte ergiebig ist. Sie spricht von einer „generelle[n] Möglichkeit einer funktionalen Unterscheidung von idealischer und realistischer Darstellung.“ (S. 6), um dann bei dieser Unterscheidung zu bleiben.

²⁸ Vgl. Ph. Ariés (1975).

²⁹ W. Jens (1990), S. 141. Hervorhebung im Original.

literarischen Kinderfiguren wirklich als solche wahrgenommen werden sollen, dann darf der Text als erster Rahmen niemals vergessen werden. Und wenn der Text selbst beachtet wird, dann ist eine solche Dichotomie mehr als fragwürdig. Bei der Dichotomie kann leicht übersehen werden, dass auch die Kinder in der realistischen Darstellung, die im 20. Jahrhundert überwiege, durchaus noch *für etwas Anderes stehen* können. Neben der Frage, *wie* das Kind dargestellt ist, ist auch die Frage, in welchem Text bzw. Kontext es steht und welche Rolle es dabei spielt, zu berücksichtigen. Die Frage, für was hier das Kind steht, ist grundsätzlich bei allen Texten zu stellen. Sie ist jedoch im Blick auf die moderne Literatur eindeutig nur bezüglich der nichtrealistischen Kinderfiguren gestellt worden. Und weil man davon ausgeht, dass diese Darstellung im Schwinden begriffen ist, ist die Frage entsprechend weniger gestellt worden. Man kann sagen, dass in der Motivforschung zur modernen Literatur bislang die realistischen Kinder oder „die Nachfahren Anton Reisers“ eindeutig im Mittelpunkt gestanden haben. Nicht zu vergessen ist aber, dass nicht nur ‚die idealischen‘ Kinder vernachlässigt worden sind, sondern in gewissem Sinne auch die ‚realistischen Kinder‘. So wird die Schlussfolgerung möglich, dass die Forschung bisher nicht nur realistische Primärtexte bevorzugt, sondern sich auch weitaus mehr für die realistischen Züge selbst interessiert hat (und aus diesem Interesse heraus die zu behandelnden Texte ausgewählt habe).

Fragt man jenseits des dargestellten Kindheitsbildes nach einer eventuell dahinterstehenden Intention (des Autors oder des Textes) sowie nach einer dabei auszumachenden Funktion (im zeitgeschichtlichen oder im innertextlichen Bezug), erscheint das Motiv häufiger als gedacht bis zu einem gewissen Grad metaphorisch-symbolisch, mithin als Ideenträger. Auch die realistische Darstellung ist von ihrer Funktion und Idee her bestimmt, wenn sie z. B. eine stellvertretende Sinndimension besitzen soll. Auch zu einem Text können die Ansichten darüber unterschiedlich sein, ob das dort vertretene Kindheitsbild realistisch oder idealisch ist, je nach Forschungsinteresse. Man kann vernünftigerweise allenfalls sagen, mit welchem Ideengehalt ein Kind verbunden wird – ob mit realistischer Entsprechung oder nicht. So gesehen ist eine letztgültige Entscheidung für *eine* Seite zwischen realistisch und idealisch, für *ein* Modell zwischen Rousseau und Moritz, weder immer möglich noch sehr ergiebig. Entscheidender wäre vielmehr die Frage, wofür sich der Blick des Interpreten interessiert. Geht man davon aus, dass ein literarischer Text wie auch immer Widerspiegelung realer Verhältnisse ist, richtet sich der Blick des Interpreten auf das Dargestellte als Wahrscheinliches. Hingegen unterstellt und findet man, will man überhaupt den der Literatur eigenen fiktional-mehrdeutigen Grundzug nicht vergessen, der selbst bei dokumentarischen

oder autobiographischen Darstellungen keine Ausnahme ist, selbst bei einer hochrealistisch gezeichneten Figur ein Potential der Uneigentlichkeit.³⁰

So kann selbst eine Tagebucheintragung als scheinbar faktentreue Schilderung, die man in der Regel als etwas Realistisches angenommen hätte, für etwas anderes stehen, wenn der Interpret das Tagebuch eines Schriftstellers als eine quasi literarisch stilisierte Darstellung ansieht. An einem Vorfall aus dem *Brief an den Vater* von Kafka wird z. B. die Kindheitserinnerung von ihrem Gleichnischarakter her analysiert. „Der Vorfall wird zum Gleichnis für Infantilisierung und Unterwerfung unter absolute Autorität und Macht.“³¹ Diese Lesart ist anwendbar auf die autobiographische Dichtung, in der das Kind trotz dessen realistischer Schilderung als Gleichnis oder Ideenträger funktionieren kann. Bei Karst/Overbeck/Tabbert bieten sich weitere Beispiele einer Lektüre, bei der neben dem realistischen stets das Potential der Uneigentlichkeit der Figur bzw. des Werks nicht außer Acht bleibt.³²

In diesem Sinne ist Grotzers Studie (1991) als bedeutend hervorzuheben. Sie weist zwar die bekannten Defizite der Motivforschung hinsichtlich dessen auf, dass trotz eines groß angelegten Titels de facto lediglich einige repräsentative (sogar aus mehreren Sprachräumen stammende) Werke besprochen werden.³³ Aber ihre Fragestellung ist bemerkenswert. Statt von einer Unterscheidung von realistisch und idealisch zu sprechen, stellt sie die Frage der Perspektive deutlich ins Zentrum und interessiert sich für die Funktion der Kinderfiguren als Chiffre und Metapher. Grotzer, der die jugendlichen Figuren „als literarische Figuren, als Zeichen“ analysiert, formuliert seine Fragestellung so: „Unsere Frage richtet sich auf das Zustandekommen, das Zusammenwirken, die Bedeutung solcher Zeichen: im Text als Elemente der Struktur, bisweilen auch im Kontext des Gesamtwerks.“³⁴ Interessanterweise nimmt er unter der benannten Zielsetzung und Fragestellung gerade diejenigen Werke unter die Lupe, die quasi als *die* Kinder der modernen Literatur gefeiert worden sind und aufgrund derer oft die These von der herrschenden Realistik der Kindheitsdarstellung untermauert worden ist: Törless, Giebenrath, Holden etc.

Wenn man den Blick auf die Figur nach der Art der zuvor genannten Forschungsbeispiele schult, weitet sich das Augenmerk schließlich auch auf die Nebengestalten und anderen beiläufig erscheinenden Figuren, bei denen man sicherlich auch Chiffren oder Funktionen

³⁰ Dieser Punkt ist bei Rossbach durchaus reflektiert, wird jedoch als zu allgemein-weitgefasste Erkenntnis grundsätzlich für wertlos gehalten. So entscheidet sie sich weiterhin für die Dichotomie im enger gefassten Sinne als Methodik (N. Rossbach 1999, S. 5f.).

³¹ Th. Karst u.a. (1977), S. 80.

³² Z.B. heißt es über ein realistisches Kinderbild in *Der erste Schultag* von Arno Holz, dass es aber auch als Modell verstehbar sei (Th. Karst/U. Overbeck/R. Tabbert 1977, S. 20).

³³ In neun Kapiteln werden repräsentative Werke von Rimbaud, Joyce, Musil, Hesse, J.-P. Sartre, Salinger, Plenzdorf, Bernanos, Joseph Roth besprochen.

³⁴ P. Grotzer (1991), Bd. 1, S. 8.

ausmachen könnte – gänzlich unabhängig davon, ob sie realistisch gezeichnet sind oder nicht. Die zahlreichen, von der Motivforschung in der modernen Literatur ausgeklammerten kindlichen Nebengestalten werden damit wieder ins Blickfeld gerückt. So entgeht Grotzer die chiffrenhafte Bedeutung der kleinen Schwester Phoebe von Holden in Salingers *The Catcher in the Rye* nicht.³⁵ In seinen Begriff der kindlichen Gestalten der Literatur finden sowohl der jugendliche Protagonist als auch Kinder aus dessen Umfeld Eingang. Ein weiteres vortreffliches Beispiel dafür bietet ein Essay von Hagen, in dem das schwarze Bedienstetenkind in Hofmannsthals *Rosenkavalier* ins Auge gefasst wird. Das schwarze Kind, diese anscheinend marginalisierbare dekorative Figur, gewinnt durch den genauen Blick des Interpreten an Bedeutung, der es in Konstellationen, Auftritten, der Abgangsreihenfolge aufmerksam analysiert, und mit so gewonnener Bedeutung verschärft sich auch der Blick auf die Botschaft des Stücks. Eine Kinderfigur, die scheinbar bedeutungslos und leicht zu übergehen ist – erst recht, wo deren Auftritt beiläufig und ohne jegliche idealische Beschreibung doch nicht auffällt –, wird auf diese Weise symbolträchtig.³⁶

Die zuvor genannten Figuren sind allesamt keine Hauptfiguren, die Schilderungen für sich den realistischen Zügen entsprechend, aber von der im Text übernommenen Funktion her durchaus Ideenträger, stilisierte Figuren, Metaphern – und vor allem den Textsinn bereichernd, ergänzend, verschärfend, steuernd. Jetzt wird daran erinnert: „Natürlich spielen, von der Antike an, Kinder in der Literatur schon immer eine Rolle.“³⁷ Auch Walter Jens bemerkt, dass „zu *allen* Zeiten Kinder, und sei’s nur in der Rolle von Chargen, die poetische Bühne bevölkert“³⁸ haben. D. h. aber nicht, dass sie zwangsläufig zu den Hauptfiguren gehörten. Eine Kinderfigur, die kein zentraler Gegenstand der Darstellung ist, spielt ihre Rolle am augenfälligsten in Bezug auf ihr Umfeld. Literarische Kinderfiguren sind, insbesondere in der deutschen Literatur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, in der Mehrzahl solche nicht zentralen Figuren gewesen.³⁹ Kinder, die literarhistorisch eine längere Tradition haben, sind meist diejenigen gewesen, die weder realistisch gezeichnet noch Hauptgestalten waren. Da die Forschung sich bisher, insbesondere wenn es um die Kinder des 20. Jahrhunderts geht, auf die Kinder als Hauptfiguren konzentriert hat, sind solche Kinder aus der Forschung bisher meistens ausgeklammert gewesen. Die neue Forschungsperspektive, die auch Nebenfiguren einbezieht, gestattet hingegen die Erschließung weiterer Primärtexte, weil sie impliziert, dass

³⁵ P. Grotzer (1991), Bd. 1, insb. S. 135ff.

³⁶ Vgl. R. Hagen (1967), S. 116–118.

³⁷ Th. Karst u.a. (1976), S. 2.

³⁸ W. Jens (1990), S. 139. Hervorhebung im Original.

³⁹ Th. Karst u.a. (1976), S. 2.

ein Kind auch als Nichtprotagonist durchaus die Bedeutung eines Protagonisten in Anspruch nehmen kann.

Die Versuche von Grotzer und Hagen grenzen sich von der oben genannten Dichotomie ab, indem sie bei der Analyse des Kindheitsmotivs auf den eingebetteten Textzusammenhang achten, um erst daraus die volle Dimension des Motivs zu erschließen. Das heißt: Kindheit wird nicht als ein fertiges Versatzstück behandelt, das ins Textgefüge mit einem festen Umriss hineinmontiert wird und deshalb ohne eingehende Textanalyse vom Textumfeld gesondert besprochen werden könnte. Sie wird erst im Blick auf den gesamten Textsinn als ein konstitutiver Teil des Textes behandelt und beachtet.

Gegenstand, Fragestellung, Methodik der Untersuchung

Einen solchen Blick fordert die Literatur der Uneigentlichkeit, unabhängig von realistischen oder symbolträchtigen Zügen: das Kind als Textelement, dessen Bedeutung zunächst aus dem Kontext heraus zu definieren ist. Diese Arbeit hat eine Textsorte der Uneigentlichkeit zum Gegenstand. Die in dieser Arbeit zu behandelnden Werke sind in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden. Es handelt sich um Zeiträume, die von der Motivforschung relativ intensiv behandelt worden sind, weil die ‚berühmtesten‘ Kindergestalten der modernen Literatur – Hanno, Hans Giebenrath, Mao etc. – aus dieser Zeit stammen. Aber die Studie befasst sich mit Werken und Figuren, die in der *Motivforschung* marginalisiert oder gar nicht wahrgenommen worden sind. Und auch die Kinder, die selbst von der Autorenforschung nicht die gebührende Achtung erhalten haben, finden hier Aufmerksamkeit und Beachtung.

Parabeln sind für das Konzept, Kindheit als Ideen- und Funktionsträger zu verfolgen, besonders gut geeignet, weil es sich bei ihnen um eine Textsorte handelt, bei der ein Semantikensembel erwartet wird, für das im Grunde sämtliche Textelemente konstitutiv ausgerichtet sind. Selbst bei Texten der modernen Parabolik, bei denen nicht mehr wie im traditionell-lehrhaften Parabeltext ein Sinn eindeutig auszumachen ist, ändert sich an diesem auf der Gattungseigenschaft beruhenden Umstand nichts. Unabhängig davon, wie empirisch erfassbar und realistisch nachvollziehbar ein Kind in ihnen gezeichnet scheint, geht man davon aus, dass mit einem darin verwendeten Kindheitsmotiv zumindest eine für das Textganze funktional eingesetzte Idee verknüpft wird. Eine solche Textsorte schützt außerdem vor der Gefahr, der verwendeten Kindheitsmotivik gänzlich abseits der Textintention beliebig metaphorische und funktionale Bedeutung zu verleihen. Letztere wird

nicht beliebig ausgemacht, sondern als Voraussetzung zum angemessenen Textverständnis angenommen. So wird sowohl zum besseren Textverständnis als auch zum besseren Erfassen der Kindfiguren beizutragen sein. Mit der Beschränkung der Untersuchungsgegenstände auf die parabolischen Texte wird nicht etwa angestrebt, eine für die Gattungspoetik der Parabel verbindliche Aussage zu treffen oder eine große These in gattungspoetischer Hinsicht aufzustellen. Eine Annahme wie die, dass es eine parabelspezifische Kindheit gebe, wie es etwa Dieter Richter im Hinblick auf die Lyrik postuliert hat⁴⁰, wird in dieser Arbeit nicht als Prämisse vorausgesetzt.

Als ein Bestandteil des parabolischen Textes ist die jeweilige Sinndimension des Kindheitsmotivs (wie aller anderen Textelemente in dieser Gattung) nur über den Weg der Textinterpretation zu bestimmen. Das soll die Methodik dieser Studie rechtfertigen, in der vorwiegend textanalytisch verfahren wird. Es sei dabei angemerkt, dass für die hier zu behandelnden Autoren Kind/Kindheit einen großen, bedeutenden und eigenständigen Motiv- und Ideenbereich darstellt und daher auch bei den scheinbar flüchtigen Auftritten der Kindfiguren miteinander in Bezug zu setzende Ideenbereiche auszumachen sind.⁴¹ Als weitere Referenzbereiche bei der Textanalyse werden deshalb die anderen Werke des jeweiligen Autors mit Themen- und Motivkorrespondenz und der Kindheitsgestaltung in ihnen berücksichtigt, um das Motiv genauer zu kontextualisieren. Ohne das Wissen und Verständnis über die Kindheitsmotivik des jeweiligen Autors gerät man leicht in Gefahr, die Kinderfiguren vorschnell mit irgendeinem Klischee oder einem Pendant aus der Motivtradition in Verbindung zu bringen, ohne jegliche textliche Relevanz. Bei der Kinderfigur als scheinbar nicht bedeutsam zu erachtender Nebengestalt ist diese Gefahr noch größer. Aber auch bei der Kindergestalt als Hauptfigur verfehlte man leicht deren ‚unkindlich-uneigentliche‘ Funktion und Bedeutung, wenn man die Parallelen mit anderen Werken völlig außer Acht ließe.⁴²

„Das Motiv der Kindheit in der modernen Parabel“ ist die vorliegende Studie überschrieben. Mit diesem Arbeitstitel und der entsprechenden Zusammenstellung des Textkorpus reagiert sie auf die hier skizzierte Forschungslage. Eine Erweiterung der zu erschließenden Primärtexte ist beabsichtigt, indem großenteils die im Rahmen der *Motivforschung* noch wenig beachteten Texte behandelt werden.⁴³ Das Kindheitsmotiv als Ideenträger und

⁴⁰ D. Richter (1992), S. 22.

⁴¹ Vgl. zum Kindmotiv bei Franz Kafka B. Beutner (1973); bei Robert Walser D. Giuriato (2007); bei Rainer Maria Rilke R. Hermann (2002); bei Bertolt Brecht H. Kaulen (2000).

⁴² Das ist bei Kafkas Kindern oft der Fall gewesen. Eine kritische Auseinandersetzung mit solchen Behandlungen durch die Forschungsliteratur erfolgt in dieser Studie an entsprechenden Stellen, wenn Kafkas Werke besprochen werden. Vgl. insbesondere die Kapitel *Wege zur Erkenntnis* und *Das problematisierte Ich*.

⁴³ Das heißt, dass nicht alle in dieser Studie behandelten Werke auch außerhalb der Motivforschung nicht

Funktionselement eines Textes steht im Zentrum des Interesses. Kindergestalten, die nicht Hauptfiguren sind, jedoch für den Text durchaus konstituierend fungieren, können auf diese Weise gebührend beleuchtet werden. Zudem wird mit der Fokussierung auf die Parabeltexte auch eine neue Textkorpusbildung anhand des untersuchten Motivs erprobt.

Aufbau und Struktur der Untersuchung

Am Beginn der Untersuchung steht Forschungsüberblick über die Gattung Parabel. Die moderne Parabel als eine moderne Gattung setzt sich von der traditionell-aufklärerischen Parabel erheblich, ja beinahe antithetisch ab. Jene lässt sich nicht mehr ohne weiteres von einem herkömmlichen Gattungsverständnis her definieren. Die Skizze zum Gattungsbegriff soll angesichts der diffusen Begriffsverwendung im Umfeld der modernen Parabel ein Gattungsprofil sichern, aufgrund dessen auch die in dieser Studie zur Analyse herangezogenen Texte als Parabeln betrachtet werden dürfen. Zudem liegt die Bedeutung dieses Kapitels für die vorliegende Studie darin, bei der Textauswahl ein repräsentatives wie auch angemessenes Spektrum sowohl hinsichtlich der Autoren als auch der Themen zu geben. Kafka mit seinen erkenntniskritischen und Brecht mit seinen gesellschaftskritischen Texten gelten zu Recht als Klassiker der modernen Parabel. Robert Walsers parabolische Werke, die thematisch geeignet sind, neben Kafka und Brecht erläutert zu werden, aber von der Forschung unter dem hier betrachteten Aspekt noch nicht hinreichend erschlossen worden sind, sollen die Ausführungen um einige bedeutende Primärtexte und Erkenntnisse bereichern. Mit Benjamins autobiographischen Kleinprosa-Stücken schließt der Untersuchungsbereich ein neues Terrain der modernen Parabel mit ein: das Denkbild.⁴⁴ Benjamins Kindheitsminiaturen liefern ein besonders gutes Beispiel für dieses Genre moderner Kunstprosa. In ihnen scheinen die Kindheitsbilder authentisch und realistisch, wie es einer Autobiographie gemäß ist. Sie sind jedoch zugleich gemäß der Intention ihres Autors thematisch arrangiert und stehen nicht bloß für sich alleine da. Benjamins Kinderfiguren bieten ein gutes Beispiel dafür, dass man problemlos von Realistik sprechen kann, ohne dass damit die Sinndimension des Denkbilds auch nur annähernd ausgeschöpft wäre. Das Sinnpotential der Kindheit für diese autobiographische Prosa, die weithin als geschichtsphilosophische Allegorie anzusehen ist, lässt sich am einzelnen Text differenziert aufzeigen, weil die Kindheit selbst in jedem

erforscht worden wären. Manche sind im Rahmen der einzelnen Autorenforschung oder anderer Themenbündelung diskutiert worden. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass sie insgesamt wenig unter dem Gesichtspunkt des Kindheitsmotivs beleuchtet, erst recht so zusammengestellt worden sind.

⁴⁴ Vgl. H. Schlaffer (1986).

einzelnen Stück in einem unterschiedlichen Sinnzusammenhang steht. Neben diesen vier am meisten erörterten Autoren werden zusätzlich noch einzelne Texte von Rilke und Musil herangezogen, wenn mit ihnen bedeutende und repräsentative Beispiele für den jeweiligen Problemzusammenhang zu gewinnen sind.

Das Kapitel zur Textanalyse wird zunächst mit Ausführungen über den verlorenen Sohn eingeleitet. Diesem Motiv wird ein Kapitel gewidmet, weil dem verlorenen Sohn der Status der traditionell wohl berühmtesten Kinderfigur in der Geschichte der Parabel beizumessen ist. Auch die moderne Parabel schenkt diesem Motiv oft noch Aufmerksamkeit, wobei das Motiv bei Autoren wie Kafka, Rilke oder Walser teilweise tiefgreifende Wandlungen erfährt. Das Kapitel über den verlorenen Sohn ist zudem aus praktikablem Grund als Einstieg gewählt, weil in ihm gleichsam alle in den darauf folgenden Kapiteln zu erörternden Themen wie in einem Brennglas zusammengeführt werden: An den modernen verlorenen Söhnen werden Erkenntnis-, Subjekts-, Sprach- und Gesellschaftsprobleme veranschaulicht. So treffen die bedeutenden Themen des verlorenen Sohnes, der modernen Parabel und schließlich der modernen Literatur aufeinander. Die darauf folgenden Kapitel sind allesamt nicht nach einem spezifischen Motiv, sondern nach Themen geordnet, wie es an der jeweiligen Kapitelüberschrift erkennbar ist. Die Erörterungen erfolgen in jedem Kapitel anhand der themenrelevanten Texte, meistens von je zwei bis drei dafür geeigneten Autoren. Aufgrund des gemeinsamen Textelements, des Kindheitsmotivs, werden dabei Texte, die bisher trotz ihrer thematischen Affinität und Vergleichbarkeit kaum in einem Rahmen zusammengestellt worden sind, miteinander in Verbindung gebracht. Jedes Kapitel wird mit einer Einführung begonnen, die die weiter auszuführenden Thesen sowie das Verhältnis zwischen dem Thema und den jeweils behandelten Autoren erläutert. Auch die Rubriken der einzelnen Abschnitte innerhalb jedes Kapitels sind nach dem thematischen Schwerpunkt geordnet. Damit wird sichtbar gemacht, an welchen Themenfeldern und literarischen Diskursen das Motiv Kindheit beteiligt ist und dass die Sinndimension, die das Kindheitsmotiv im jeweiligen Themen- und Motivkomplex einnimmt, selbst in einem Kapitel vielfältig sein kann. Um die Funktion der Kindheitsmotivik in ihrer Verflechtung mit einem vielfältigen Themen- und Motivkomplex herausarbeiten zu können, ist die Gliederung nach dem Textanalyseprinzip angemessen. Diese Gliederung jedoch lässt im Fließtext hinsichtlich des Motivs wenig Raum für zusammenfassende Ausführungen. Die erarbeiteten Sinnpotentiale des Kindheitsmotivs werden deshalb im jeweiligen letzten Abschnitt zu einer Art Resümee gebündelt.

2. Parabel und Parabolik als moderne Darstellungsformen

Parabel als Grundfigur der modernen Dichtung

1959 geht die Zeitschrift *Akzente* unter der Rubrik *Parabel als Grundfigur* „der in letzter Zeit oft gestellten Frage“ nach, „ob nicht, unbemerkt von Lesern und Kritikern, die moderne Literatur und Kunst eine alte Form, die Parabel, neu entdeckt habe“⁴⁵. Seitdem ist in der Forschung wiederholt die Rede von der Wiederkehr und Renaissance der Parabel anzutreffen und die enge Beziehung der modernen Literatur zur Parabolik mehrfach konstatiert worden.⁴⁶ Dass die seit dieser Zeit zunehmende Rezeption der Werke Kafkas,⁴⁷ teilweise auch Brechts, diesen Umstand beeinflusst hat, soll bemerkt sein.

Es ist schwer vorstellbar, dass sich eine Gattung mit ihren alten Prämissen nahtlos in ein neues Zeitalter einfügt; die Neuentdeckung dieser ‚alten Form‘ durch die moderne Dichtung erfolgt auf Grund der erheblichen Wandlungen der Gattung. Bereits die Bezeichnungsveränderungen können dies belegen: Während die traditionelle Parabel fast unvariiert Lehrparabel bzw. Aufklärungsparabel genannt wird, sind die Ausdrücke, die den modernen Parabeln seit Ende der 50er Jahre verliehen werden, recht verschieden und erwecken andere Erwartungen: Schwebende Parabel, Vorgangsparabel, Wahrnehmungsparabel, Parabel ohne Lehre, absolute Parabel, Reflexionsparabel, Entdeckungsparabel etc.⁴⁸ Dass sich so charakterisierte Parabeln mit dem herkömmlichen

⁴⁵ *Akzente* 1959, S. 200. Der Fragestellung folgt die Beschäftigung damit durch drei Beiträge von Miller, Bourk und Roland Barthes, die die innovativen Seiten der Parabel aufspüren. Ein Jahr davor ist von Schneider diesbezüglich zu lesen: „Was macht die Parabel vor allen ihr verwandten Formen [...] für den modernen Dichter so geeignet, dass es so aussieht, als ob er in ihr die ihm gemäße Form gefunden habe? Sie hat zwei Züge mit aller großen Dichtung gemein: sie ist Bild, und sie deutet im Bild unser Dasein, die „vielfach verworrene“ Wirklichkeit“ (G. Schneider 1958, S. 390).

⁴⁶ „Die moderne Dichtung trägt einen Zug zur ‚Parabel‘ in sich. Sie steht im Zeichen einer Wiederkehr dieser alten Form.“ (N. Miller 1959, S. 200); „Im modernen Schrifttum ist diese alte, lange Zeit verachtete Kunstform wieder zu Ansehen gekommen.“ (G. Schneider 1961, S. 54); Jens spricht von der Dichtung der Moderne als einer „pars-pro-toto-Literatur“ (W. Jens 1964, S. 97); „Eine neue Art des dichterischen Sprechens wurde deutlich, eine der modernen Literatur in überzeugendem Maße wesenseigene Art, eben die parabolische“ (W. Brettschneider 1980, S. 5); „die Renaissance der Parabel in der Dichtung unserer Gegenwart“ (W. Brettschneider 1980, S. 14). Mit dieser Feststellung der Avancierung der Parabel zur Grundfigur der modernen Dichtung eröffnet Elm seine Habilitationsschrift zur *modernen Parabel* von 1982.

⁴⁷ Die Verknüpfung von Kafkas Werken mit der Bezeichnung Parabel lässt sich nach Josef Billen am ehesten 1952 bei Friedrich Beißner (*Der Erzähler Franz Kafka*) dokumentieren. Vgl. J. Billen 1982, S. 251.

⁴⁸ Von der schwebenden Parabel soll anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises an Ingeborg Bachmann die Rede gewesen sein. Damit hat man eine Parabel gemeint, die anders als die traditionelle Parabel den Fortgang offen hält (N. Miller 1959, S. 200); Den Begriff Vorgangsparabel hat Miller in seiner Analyse von Kafka und Joyce zur Abgrenzung von der traditionellen Lehrparabel vorgeschlagen (N. Miller 1959, S. 209-211); Alfred Bourk stellt an die Stelle des Schematischen der alten Parabel den von Miller geprägten *Vorgang* der modernen Parabel und prägt selber die Bezeichnung Wahrnehmungsparabel (A. Bourk 1959, S. 215f.); Parabel ohne Lehre in Anspielung auf *Biedermann und Brandstifter* (1958), wie Max Frisch selber dieses Stück Lehrstück ohne

Gattungsverständnis schwer in Einklang bringen lassen, liegt auf der Hand. Es nimmt daher nicht wunder, dass, wenn solche Parabeltypen ins Verhältnis zur traditionellen Parabel gesetzt werden, von „einer pervertierten Gestalt“⁴⁹, einem „genauen Antitypus“⁵⁰ oder „Widerspruch“⁵¹ gesprochen wird. Dass dabei sogar eine dezidierte Todeserklärung der traditionellen Lehrparabel⁵² kaum ernsthaft widerlegt wird, soll als symptomatisch gelten; es wird problemlos übergangen bzw. allgemein akzeptiert. Im Folgenden sei zunächst ein kurzer Blick auf die Argumente geworfen, mit denen eine solche gattungstypologische Entgegensetzung von traditioneller und moderner Parabel fundiert wird.

Die dichotomische Kontrastierung von traditioneller Parabel und moderner Parabel

Nach gängigem Verständnis ist die überlieferte Gattung Parabel eine in der aufklärerischen Tradition verankerte epische Kleinform.⁵³ Inhaltlich dient sie zur Veranschaulichung einer wahren Lehre und strukturell weist sie eine zweigleisige Struktur von Bild- und Sachhälfte⁵⁴ auf. Die Sachhälfte versteht sich als das außerhalb des Textes existierende Ganze, ob moralisch, religiös oder metaphysisch. Die Bildhälfte ist eine dem alltäglichen Sinn zugänglich erzählte Geschichte aus dieser Sachhälfte. Die Auslegung eines Parabeltextes, das Brückenschlagen von der Bildhälfte zur Sachhälfte also, ist damit als eine Rückübertragung ansehbar.⁵⁵ Zur Konsolidierung einer solchen Gattungsvorstellung wird oft auf das idealistisch fundierte Gattungsverständnis rekurriert, das im Anfang des 19. Jahrhunderts etwa von Goethe und Hegel geprägt wurde; in der Parabel sei „der Sinn, die Einsicht, der Begriff das Hohe, das Außerordentliche, das Unerreichbare“, so Goethe in der (Pädagogischen) Provinz in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1812, II. Buch, 1. Kapitel). In Hegels *Ästhetik* (1820) lässt sich nachlesen, dass die Parabel „Begebenheiten aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens aufnimmt, denen sie aber eine höhere und allgemeinere Bedeutung mit

Lehre genannt hat, wird oft als Bezeichnung für die moderne Parabel generell verwendet (H. J. Halm 1976, S. 6); Den Begriff absolute Parabel hat Halm mit Blick auf Kafka geprägt (H. J. Halm 1976, S. 8); Reflexionsparabel (J. Billen 1982, S. 287); Der Ausdruck Entdeckungparabel als ein moderner Transfertypus seit Lessing ist bei Zymner durchgehend anzutreffen (R. Zymner 1991).

⁴⁹ Akzente 1959, S. 200.

⁵⁰ N. Miller (1959), S. 211.

⁵¹ M. Durzak (1986), S. 346.

⁵² „Diese moralische Parabel ist tot“ (W. Brettschneider 1980, S. 26).

⁵³ „Unsere gängige Vorstellung von der Parabel, als einer kurzen, verdeutlichenden erbaulichen Geschichte wurzelt in der deutschen Aufklärung“ (N. Miller 1959, S. 204).

⁵⁴ Diese Unterscheidung ist Ende des 19. Jhs. vom Theologen Adolf Jülicher geprägt worden (Adolf Jülicher: *Die Gleichnisreden Jesu*. Erster Teil 1886, um einen zweiten Teil ergänzt 1899) und nimmt heute noch als ein Analyseinstrumentarium der Parabel einen bedeutenden Platz in der Parabeldiskussion ein.

⁵⁵ Vgl. N. Miller (1959), S. 202; J. Billen (1982), S. 265.

dem Zwecke unterlegt, diese Bedeutung durch jenen, für sich betrachtet, alltäglichen Vorfall verständlich und anschaulich zu machen“⁵⁶. Der idealistischen Inbezugsetzung von Besonderem und Allgemeinem, Teil und Ganzem, Konkretem und Abstraktem, entspricht das Verhältnis von Bildhälfte und Sachhälfte. Ein Verhältnis von Indienstnahme, Subsumption und Unterordnung, das jeweils das erstere von diesen Begriffspaaren zu dem letzteren bildet, prägt das der Bildhälfte zur Sachhälfte; die Sachhälfte bestimmt die Bildhälfte, die Bildhälfte dient der Sachhälfte. Geschlossenheit der totalitären Weltansicht wie der zweigleisigen Struktur sind als alte, die Gattung Parabel kennzeichnende Merkmale anzusehen. Die Parabel hat das Lehren als „ihre traditionelle Aufgabe“.⁵⁷ Der Parabelerzähler ist Wissender und Lehrer der universellen Vorstellungen, dem Leser bzw. Hörer wird die Schülerrolle zugewiesen.⁵⁸ Freiraum für verschiedene Konkretisationsmöglichkeiten je nach den Rezeptionsvorgaben ist in einem solchen Verständnis so gut wie ausgeklammert.

Dass gerade der Bezug auf das Höhere, Allgemeinere, Universelle, Absolute in der Moderne fragwürdig geworden ist, führt zum entscheidenden Wandel der Parabel. In modernen Parabeln dominieren Themen, die den gewandelten Status von Transzendenzbezug und Totalitätsanspruch indizieren, und werden Menschen gezeichnet, die sich auf dem Weg zu dem nicht vorhandenen bzw. nicht erreichbaren Absoluten verirren. Moderne Parabeln sind die „Zugeständnisse des Modernen, dass ihm der Zugang der Metaphysik verschüttet worden ist“⁵⁹. Das häufig zitierte Wort Kafkas, „Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern“ (Hochzeitsvorbereitungen, S. 32) gilt hierfür par excellence. Nicht das Sinnversprechen, sondern das zwecks Erkenntnis Unterwegssein, von Skepsis und Orientierungslosigkeit begleitet, nicht einer statisch-geschlossener, sondern ein schwebender Vorgang prägt die moderne Parabel. Das Verhältnis von Bild- und Sachhälfte, das einmal problemlos (und) hierarchisch war, wird prekär. Der herkömmliche Verweisungsbezug beider Ebenen wird aufgehoben. Beide Ebenen verschmelzen zu einem Mischtypus, der „Real- und Modellsituation zugleich“⁶⁰ ist. In einer solchen Situation kann der Parabelerzähler unmöglich ein Wissender und Lehrender sein, wie er es in der traditionellen Parabelausprägung war.⁶¹ Vielmehr begegnet man ihm nun in Gestalt eines Suchenden und Zweifelnden, wenn nicht gar Verzweifelten. Dem Leser wird demgemäß mehr Autonomie zuerkannt. „So wie der Erzähler der modernen Parabel nicht mehr als Lehrer in der nur temporär übernommenen Rolle des

⁵⁶ Zitiert nach J. Billen (1982), S. 218.

⁵⁷ W. Brettschneider (1980), S. 71.

⁵⁸ Vgl. W. Brettschneider (1980), S. 71; J. Billen (1982), S. 266.

⁵⁹ H. Politzer, hier zitiert nach J. Billen (1982), S. 274.

⁶⁰ H. Hillmann (1973), S. 165 mit Blick auf Kafka. Vgl. hierzu auch J. Billen (1982), S. 280.

⁶¹ Vgl. E. Wäsche (1976), S. 16; W. Brettschneider (1980), S. 71.

Erzählers zu verstehen ist, wird auch dem Leser nicht mehr die Rolle des Schülers zugemutet, sondern er ist ein Partner, der die Bildhälfte selbst in Richtung auf *seine* Sachhälfte weiterführt oder zu Ende führt.“⁶²

Erscheinungsformen der modernen Parabeltexte zwischen diesen Extremen

Aufgrund der zuvor skizzierten, vornehmlich anhand der Kafkatexte entwickelten Zügen hat die moderne Parabel mit ihrer Gattungstradition kaum etwas gemeinsam, sie lässt sie in fast allseitigen Umkehrungen allenfalls schattenhaft zum Vorschein treten. Ob sich diese Extreme noch als 'eine' Gattung vermitteln lassen, fragt sich. Gerade zwischen dieser Typologie und der konventionellen Ausprägung kann sich eine Skala von Adaptionenformen der modernen Parabel ansiedeln, die den Kontrast entschärfen, indem sie die Gattungstradition verschiedenartig fortschreiben oder sich an ihr reiben. Einige solcher durch die Forschungsliteratur festgestellten Parabelformen seien unten zusammengestellt.

Als die Gattungskontinuität garantierender Typus ist die Erbauungsparabel auch in modernen Parabeltexten präsent. Besondere Erwähnung verdienen Martin Bubers *Die Legende des Baalschem* (1906) und *Die Erzählungen der Chassidim* (1949), die das hebräische Maschal erneuert haben. Der parabolische Charakter von Bubers Erzählungen „liegt in der zweischichtigen, auf Bild- und Sachhälfte beruhenden Struktur“⁶³ und sie weisen die konventionelle Lehrer-Schüler-Konstellation auf. Von traditionellen Gattungszügen setzen sie sich ab, indem die Lehre nicht dogmatisch gegeben, sondern durch offene Diskussionsmöglichkeit in gemeinsamer Suche angestrebt wird.⁶⁴ An den Typus der Buberschen Erbauungsparabel haben viele moderne Autoren wie Kafka, Benjamin, Broch, Bloch, Canetti, Schnurre, Kunert, Johnson⁶⁵ angeknüpft. Diese haben den Typus der Erbauungsparabel um moderne Züge bereichert, ihre Grenzen fließender gemacht, gleich ob in religiöser Haltung oder säkularisierend.⁶⁶ Offenbar gilt die Bezugnahme auf die Transzendenz als ununterbrochen entscheidender Faktor der Gattung Parabel. Die Parabel kann sogar eine Dokumentarfunktion leisten: „Da die Parabel den metaphysischen, den religiösen Bezug des menschlichen Lebens ins Bild zu bringen trachtet, ließe sich aus ihr eine

⁶² J. Billen (1982), S. 286.

⁶³ J. Billen (1982), S. 288.

⁶⁴ Vgl. W. Brettschneider (1980), S. 13 u. S. 72.

⁶⁵ Vgl. W. Brettschneider (1980), S. 52; J. Billen (1982), S. 288.; R. Zymner (1991), S. 265-267.

⁶⁶ So bspw. liege Kafkas Parabel „das Urbild des Maschal zugrunde und wurden dessen Formelemente inhaltlich durch eine ganz und gar veränderte Haltung gegenüber dem Göttlichen ausgefüllt“ (W. Brettschneider 1980, S. 61). Zu einer Buber und Kafka nebeneinander stellenden Ausführung siehe W. Brettschneider (1980), S. 50-61.

Geschichte der Religiosität erheben, die namentlich für die moderne Welt aufschlußreich sein dürfte.“⁶⁷ So werden auch Kafkas Parabeln oft als ein Fortschreiben der ursprünglich religiösen Parabeltradition betrachtet.

Wenn die Erbauungsparabel vor allem aufgrund der Themen die Gattungstradition weiter schreibt, so tut dies ein repräsentativer Typus der modernen Parabel mit thematischer Erneuerung. Parabeln mit politischer Ausrichtung von Brecht und Autoren in seiner Nachfolge sind Beispiele dafür. Für Brechts Lehrparabeln ist die Eigenschaft der Parabel als didaktischer Zweckform charakteristisch. Das Selbstverständnis Brechts als Lehrer legt die Rolle des Erzählers der traditionellen Parabel nahe.⁶⁸ Die an die aktivere Denkhaltung und Handlung appellierende Struktur seiner Parabeln weist durchaus noch die der alten Parabel immanenten Züge des Pragmatischen auf. Die Bildhälfte lässt sich unschwer auf die Sachhälfte beziehen. Jedoch mit Einschränkung, denn der Fortgang der Parabel bleibt unbestimmt, wofür der Epilog von *Der Gute Mensch von Sezuan* exemplarisch steht. Die Parabel mit gesellschaftskritischer Ausrichtung gilt vor allem bei DDR-Autoren wie Kunert, Kunze, Strittmatter als ein bedeutendes Ausdrucksmittel, um Themenkomplexe wie das Plädoyer des Individuums gegen das etablierte Ganze oder Gesellschaftsutopie in Tarnung und Modell unterzubringen.⁶⁹

Die bisher mehrfach angesprochenen Absichten der modernen Parabel, die Wirklichkeit zu hinterfragen und die Lage des Menschen ans Licht zu bringen, setzen sich bei der parabolischen Adaption des Märchens fort. Die Folie ist stilistisch, formal wie stofflich als Märchen erkennbar, jedoch durch Eingriffe wie Ironie, Parodie etc. umstilisiert und verfremdet. Die naive heile Weltordnung der Märchenwelt wird umgestülpt, indem etwa das Wunderbare ausbleibt. Die zugespitzte Art dabei, eine „Art kontrafaktorische(r) Umkehrung“⁷⁰, die die kosmologische Obdachlosigkeit der modernen Menschen zum Ausdruck bringt, wurde speziell unter dem Begriff Antimärchen mehrmals zum Gegenstand der Erörterung.⁷¹ Eine ähnliche, aber anders akzentuierte Erscheinungsform ist der von Kafka geprägte Umgang mit Versatzstücken des Märchens. Nicht die Märchenwelt ist die Folie, sondern die moderne Menschenwelt. Indem nun das Märchenhafte wie das Wunderbare, das Imaginär-Phantastische, Motive der Metamorphose und sprechender Tiere etc. doch in sie

⁶⁷ G. Schneider (1958), S. 390. In der ein paar Jahre später erschienenen Parabelanthologie stellt Schneider im Nachwort wieder fest, dass „das Gottesverhältnis die geheime Mitte“ der Parabel sei (G. Schneider 1961, S. 55).

⁶⁸ Vgl. J. Billen (1982), S. 289.

⁶⁹ Vgl. W. Brettschneider (1980), S. 41.

⁷⁰ J. Billen (1982), S. 291.

⁷¹ Deren erste Prägung wird zumeist in Büchners Märchen in *Woyzeck* gesucht. Vgl. W. Brettschneider (1980), S. 62f.; J. Billen (1982), S. 293; Der Ausdruck Antimärchen wurde zuerst 1930 in *Einfache Formen* von André Jolles geprägt. Clemens Heselhaus hat den Ausdruck dann im Blick auf Kafka als Kontrafaktor des Märchens für die Parabolik herausgearbeitet (C. Heselhaus 1952).

hereinbricht, reibt es sich an dem von Ratio beherrschten Realitätsprinzip. Der positiven Funktion des Märchenelements als Hilfe und Glücksbringer enthoben, wird es Sinnbild für die Elemente, die als „ein Stück unverstandene, unheimliche, gefährliche und abgründige Natur“⁷² in die aufgeklärte Menschenwelt zurückschlagen. Ein Versuch, unter die Oberfläche der sichtbaren Wirklichkeit einzudringen und die bedrohlich-unheimliche Seite des Empirisch-realen der Moderne zu entlarven. Wenn sich Heinz Politzer in seiner Kafkastudie über die moderne Parabel äußert, dass sie „nichts als Phantastisches“⁷³ sei, ist es in diesem Zusammenhang verstehbar. Trotz der Vielfältigkeit in der Umgestaltung der Märchentradition zeichnet sich diese Ausprägung ebenfalls durch das thematische Interesse aus.

Gegenüber all diesen in erster Linie thematisch charakterisierbaren Erscheinungsformen erscheint ein Typus, der die Sprachfunktion bewusst in den Mittelpunkt stellt. Stichworte wie „Wahrnehmungsprotokolle“, „Vorstellungskette“, „Zeichenvibration“⁷⁴ beschreiben seine Merkmale. Die scheinbar bedeutungslosen Dinge und Situationen des Alltags werden in mikroskopischer Dehnung protokolliert und regen einen „Vorgang des Neuentdeckens“⁷⁵ an. Die stilistischen Mittel bilden neben Ironie und parodistischem Verfahren vor allem „Genauigkeit im Detail“.⁷⁶ Hier wird die bei anderen Parabelarten oft akzeptierte Vorstellung von der ‚beabsichtigten‘, ‚vorausgewussten‘ Sachhälfte kraftlos. „Diese Sprache ist teils fixierend, indem sie Beobachtetes festhält, teils antifixierend, indem sie das fixierte Wirkliche am nicht fixierbaren Möglichen misst.“⁷⁷ Der Leser findet „erst aus dem Vorgang der einzelnen Wendung, des einzelnen Moments zu einer schwebenden Parabelordnung“⁷⁸. Mit der besonderen Herausforderung der Aufmerksamkeit auf den Text wie auch der bewussten Interaktion mit dem Leser stellt sich hier eine neue Seite der Parabel dar. Dieser Darstellungstypus ist von der Forschung unter den Bezeichnungen wie Wahrnehmungsparabel oder phänomenologischer Parabel mehrmals anhand der Analyse der Parabeln aus Musils *Nachlaß zu Lebzeiten* beleuchtet worden.⁷⁹

Das Gattungsverständnis in Forschungsarbeiten über die moderne Parabel

⁷² W. Brettschneider (1980), S. 69.

⁷³ H. Politzer (1965), S. 137.

⁷⁴ A. Bourk (1959), S. 216.

⁷⁵ A. Bourk (1959), S. 216.

⁷⁶ A. Bourk (1959), S. 217.

⁷⁷ H. J. Halm (1975), S. 85.

⁷⁸ A. Bourk (1959), S. 216.

⁷⁹ Vgl. A. Bourk (1959), S. 218f.; H. J. Halm (1975); W. Brettschneider (1980), S. 26; J. Billen (1982), S. 290f.

Josef Billen, der als einer der wenigen einen Überblick der Parabeltexte sowie der Parabelforschung herausgebracht hat,⁸⁰ gibt ein Resümee über die moderne Parabel wie folgt: „So verschiedenartig die Formen des parabolischen Erzählens in unserem Jahrhundert auch sein mögen, so stimmen sie doch in dem Bemühen überein, eine illusionistische Abschilderung der Wirklichkeit zu meiden und eine identifikatorische Rezeptionsweise zu erschweren oder unmöglich zu machen.“⁸¹ Ob sich eine solche Aussage in dieser Verallgemeinerung weiterhin bewähren kann, wird durch die weitere Erschließung eines breiteren Textkorpus zu überprüfen sein. Mit Blick auf die skizzierten Typen lässt sich zunächst gegen diese Diagnose kaum Einwand erheben. Gleichzeitig ist aber deutlich zu merken, dass sie beinahe auf die moderne Dichtung generell übertragen werden kann. Die eingangs angesprochene Nähe von moderner Dichtung und Parabel, die zunächst aufgrund der diagonalen Entgegensetzung von traditioneller und moderner Parabel fundiert wurde, lässt sich damit für eine breitere Skala der modernen Parabel bestätigen.

Dafür lässt eine so resümierende Bemerkung etwas Parabelspezifisches vermissen. Die Darstellung des Bezugs zum Metaphysischen wie die antiillusionistische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sind schließlich nicht etwas, das nur durch die Parabel thematisiert werden kann, erst recht nicht etwas, das den betreffenden Text zur Parabel macht.⁸² Nicht lediglich die zusammengestellten Ergebnisse lassen das Parabelspezifische vermissen. Die zu kurz gekommene gattungstheoretische Überlegung ist ein auf breiterer Front der Forschungsarbeiten über die moderne Parabel zu beobachtendes Desiderat.⁸³ Das Attribut 'modern' im Ausdruck der modernen Parabel, wie es von der Forschung behandelt wird, lässt sich zwar als doppelter Verweis lesen: zum einen auf die Nähe zur modernen Dichtung bzw. Kunst und zum anderen auf das Verhältnis zur traditionellen Parabel. Jedoch schimmert das Substantiv 'Parabel' zumeist im weiten Hintergrund undeutlich, während das Attribut 'modern' gleich überzeugt; die meisten Diskurse um die moderne Parabel setzen zunächst die traditionelle Parabel als Eingangsfolie an und fokussieren sich in ihren Ausführungen dann auf den ersteren Verweis.

⁸⁰ Parabelanthologie *Deutsche Parabeln* von 1982 (mit Josef Billens Nachwort: Notizen zur Geschichte, Struktur und Funktion der Parabel, S. 251-295) und das Buch *Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform* von 1986, das mit der Zusammenstellung der Aufsätze verschiedener Verfasser seit den 50er Jahren die Forschungswege der Parabel überschaubar machen will.

⁸¹ J. Billen (1982), S. 291.

⁸² Bei Brettschneider ist eine Bemerkung zu hören, die vor der themenzentrierten Erschließung der Parabeltexte der Moderne warnt: „Inhaltliche Bestimmungen drängen sich auf [...] Doch würde eine solche Einteilung uns der Gefahr ausliefern, über der Thematik die sprachliche Struktur aus dem Auge zu verlieren, jenes Eigentümliche des gleichnishaften Sprechens, [...]“ (W. Brettschneider 1980, S. 26f.).

⁸³ Als Grund mag gelten, dass eine Studie, die mit tragfähiger Gattungsdefinition und -geschichte aufwartet, erst 1991 mit Rüdiger Zymners Dissertation zur *Uneigentlichkeit* herauskam; da die meisten prägenden Arbeiten über die moderne Parabel bis Ende der 1980er Jahre entstanden sind, konnten sie von seinem Ansatz noch nicht profitieren.

Der Versuch einer Definition stellt freilich, wie auch in anderen gattungstheoretischen Fragen, ein Wagnis dar, wenn Selektion und Reduktion nicht immer zu rechtfertigen sind. Die Umstände sind bekannt, dass eine Gattung ständigen Wandlungen unterworfen ist und im Wechselverhältnis mit Nachbargattungen Mischformen und Überschneidungen aufzeigt, die für die Bereicherung und die dynamische Erhaltung der Gattung bedeutend sind. Da eine überzeugende gattungstheoretische Gesamtdarstellung vertikal auf der Suche nach Gattungskonstanten weit in die Gattungsgeschichte zurückgehen und horizontal verschiedene Nachbargattungen adäquat erfassen muss, zeigt sich eine solche Arbeit verständlicherweise selten.

Mit diesem gattungstheoretischen Dilemma darf sich jedoch die Forschung der modernen Parabel nicht einrichten.⁸⁴ Für die moderne Parabel gilt es sogar, dass zu Nachbargattungen nicht mehr nur die herkömmlichen, kürzeren, uneigentlichen Gattungen wie Fabel, Beispielerzählung, Märchen zählen. Die Auflockerung des Kriteriums der Kürze⁸⁵ und der Versuch, die Parabel „aus der Enge der didaktischen Literatur heraus(zuführen)“⁸⁶, lassen nicht mehr strikt von der Parabel, sondern oft von der Parabolik reden. Das vielfach beobachtete Aufeinanderzubewegen von Parabel und modernen literarischen Formen wie Kurzgeschichte, Novelle, Roman und Drama ist mit zu berücksichtigen. Die oben skizzierten Grundzüge der modernen Parabel sind unter Ausschluß der parabolischen Großformen, repräsentiert durch Kafkas Romane und Brechts Dramen, nicht denkbar. Auch die Expandierung zur Parabolik lässt den Anspruch auf die definitorische Klärung noch deutlicher werden; da stellt sich die Frage, was man unter einer Parabel versteht, die trotz aller Ausformungen zu Großformen als Kern bestehen bleibt.⁸⁷

Der Bedarf der begrifflichen Klärung im Falle der Parabel erklärt sich noch aus gattungsexistentieller Hinsicht. In seinem als symbiotisch angesehenen Verhältnis zur modernen Dichtung ist die Verwendung des Parabelbegriffs seit Mitte der 50er Jahre in einem

⁸⁴ Die Forschungsarbeiten der modernen Parabel haben sich recht wenig der Aufgabe der definitorischen Klärung gestellt. Bei Beiträgen wie von Millers und Bourks ist dies allein schon aufgrund des essayistischen Stils wie des kleineren Umfangs schwer zu erwarten. Bei den längeren wie bei Brettschneider und Billen ist es zwar ansatzweise versucht, jedoch nicht überzeugend weiter ausgeführt. Bei den richtig umfangreichen Arbeiten wie etwa Elms Habilitationsschrift wird dieser Frage eindeutig ausgewichen, indem vorab festgelegt wird, „dass Punctum saliens heutiger Parabelforschung nicht allein eine Sammlung aller möglichen normativen Formkonstanten der Gattung sein kann“ (Th. Elm 1991, S. 20).

⁸⁵ Sie ist noch immer typisch und weit verbreitet, muss jedoch nicht als zwingender Faktor gelten. Die Kürze kann z.B. nicht einmal für die Gattung Kurzgeschichte verbindlich beansprucht werden. Vgl. hierzu R. Zymner (1991), S. 159f.

⁸⁶ H. J. Halm (1976), S. 7.

⁸⁷ So schreibt Brettschneider: „Unter parabolischer Dichtung seien größere Formen verstanden (Drama, Roman, Novelle), welche das karge Gerüst der Parabel durch Erweiterung der Handlung, theatralische Vergegenwärtigung, psychologische Vertiefung u.s.f. anreichern, doch das Grundelement der Parabel insofern enthalten, als auch hier das dichterisch Realisierte nicht das Gemeinte selbst ist, sondern nur darauf hindeutet“ (W. Brettschneider 1980, S. 10).

kaum zu überblickenden Maße gewachsen, so dass sie am Ende eine „ein wenig modisch-modernistisch anmutende“⁸⁸ Terminologie wurde. Die Parabel wird oft unreflektiert als Hilfsterminus herangezogen.⁸⁹ In einem solchen Falle wäre die Gattung in ihrer Eigensystematik in Auflösung begriffen, läge das scharfe Bewusstsein der Grundlage nicht vor, auf der man bei aller Gegensätzlichkeit noch immer von der Parabel reden kann. Und dies, obwohl sie als sogenannte „Grundfigur“ der modernen Dichtung weitgehend eine präsenste ‚Gattung‘ ist.

Wenn die Ausführungen über die modernen Parabeltexte bei aller Verschwommenheit hinsichtlich der gattungstheoretischen Hintergründe leicht als ‚Parabel‘diskurs registrierbar erscheinen, dann vor allem deshalb, weil sie stets mit einem Analyseinstrumentarium abgehandelt werden, das abseits der Unterscheidung von traditionell-modern als Parabel konstituierender Faktor anzusehen ist: das Kriterium der Bild- und Sachhälfte, das einem Text Uneigentlichkeitscharakter zuordnet. In der fortwährenden Erwähnung dieses Kriteriums spiegelt sich das Gattungsverständnis wider, in dem der gleichnishafte Charakter als Gattungskern betrachtet wird.⁹⁰ Durch die Art und Weise, wie die Forschung mit diesem zentralen Kriterium umgeht, lässt sich das der Forschung zugrunde liegende Gattungsverständnis rekonstruieren.

Wenn von der Sachhälfte die Rede ist, sind oft Prädikate anzutreffen wie ‚vorhanden‘, ‚vorgegeben‘, ‚vorausgewußt‘. Die entsprechenden Ausdrücke lauten dann etwa ‚nicht vorhanden‘, ‚erst im Rezeptionsvorgang imaginativ sichtbar‘.⁹¹ Es ist, wenn auch womöglich nur auf der Formulierungsebene, widersprüchlich, dass man einen Text, dessen Sachhälfte nicht vorhanden ist, als Parabel behandelt; die Sachhälfte möge auch schwer und kaum deutlich auffindbar, sie muss aber vorhanden sein, damit sie den Text als Parabel konstituiert. Wie auch immer die Gestaltung von Bild- und Sachhälfte aussehen mag, dürfte die Rede von einer nicht vorhandenen Sachhälfte irrelevant sein. Vermutlich liegt dahinter ein Denkschema, das die Sachhälfte mit abstrakter Idee, Moralsystem, metaphysischer Weltordnung gleichsetzt, wie es früheren Parabeldefinitionen eigen war. Das frühere enge Verhältnis von System und Sachhälfte hat die Bildhälfte im Subsumtionsschema in den Dienst der Sachhälfte gestellt

⁸⁸ J. Billen (1982), S. 252.

⁸⁹ Vgl. J. Billen (1986), S. 5.

⁹⁰ Dieses bereits Ende des 19. Jhs. von dem Theologen Adolf Jülicher geprägte, bis heute geltende Kriterium kann wohl den repräsentativen Status des Instrumentariums beanspruchen, wenn es auch allen gleichnishaften Gattungen eigen ist. Daneben können Merkmale wie ausschmückungsloses Gerüst, Knappheit, Indefinitheit von Raum, Zeit und Figurengestaltung genannt werden. Sie sind jedoch für die Definition der Gattung Parabel von untergeordneter Bedeutung. In der Forschung herrscht offenbar ein breiter Konsens darüber, dass die Uneigentlichkeit im Mittelpunkt steht. Vgl. W. Brettschneider (1980), S. 9f. u. S. 74; R. Zymner (1991); auch M. Durzak (1986) verwendet beim Vergleich von Parabel und Kurzgeschichte dieses Argument, das später auch bei Urs Meyer (2002) zu finden ist.

⁹¹ Vgl. insb. A. Bourk (1959), S. 216; J. Billen (1982), S. 290.

und sprach dem Text die Autonomie quasi ab. Auch nachdem das Subsumptionsschema wackelig geworden ist, herrscht es noch im Parabelverständnis, lässt die Sachhälfte weiterhin außerhalb des Textes gesetzt und entstellt damit den Blick auf das eigendynamische Verhältnis beider Ebenen.

Ein weiteres Problem ist, dass die Sachhälfte monolithisch aufgefasst wird, so dass sie etwas Eindeutiges darstellen soll. Neben einem zuvor genannten Systemglauben haben wohl explizite Transfersignale, mit denen man früher oft die Trennung von Bild- und Sachhälfte markiert hat, Anteil an solcher Auffassung. Die Zweifel am systematischen Ganzen wie die selten anzutreffende deutliche Trennungsmarkierung bilden eine moderne Entsprechung. Viele in der Forschung anzutreffende Gegensatzpaare sind auf diesem Verständnis aufgebaut. Man spricht von Eindeutigkeit und Sinnverweigerung⁹², offener und geschlossener Struktur⁹³, von statisch und bewegend⁹⁴, um nur einige zu nennen. Solange das außerhalb des Textes auszumachende System, das Ganze besteht, wird von der geschlossenen Struktur der Parabel gesprochen. Die Rede von der offenen Struktur fällt ebenfalls leicht. Indem die Sachhälfte als außerhalb des Textes fixiert gesucht und monolithisch aufgefasst wird, kommt es zu einer Dichotomie: einer Dichotomie, bei der die Leserinstanz gänzlich ausgeschlossen oder mit einer quasi Vollmacht ausgestattet wird, und einer Art der Interpretation, bei der die Textintention am wenigsten in Betracht gezogen wird.

Die genannten Argumentationsfiguren tauchen seit den 1950er Jahren in mannigfaltigen Variationen wiederholt auf und in Elms Habilitationsschrift zur *modernen Parabel* (1982) dienen sie zur Befestigung der antithetischen Konstellation von traditioneller und moderner Parabel. An ihnen bleibt jedoch das Moment des Subjektiven zu sehr ausgeprägt und die Fragen ungestellt bzw. unbeantwortet: wie ein uneigentlicher Text vollends unabhängig von jeweiligen Rezeptionsvorgaben 'ein'deutig interpretiert werden kann, wie ein Text ebenfalls als sinnfrei-schwebend eingestuft werden kann, ohne dass man dabei sagen muss, hier spricht unter mehr oder weniger vollständigen Nichtbeachtung der Textintention ein rein subjektives Moment. Hier entsteht darüber hinaus die Frage, ob ein rein subjektiv gleichnishaft empfundener Text der Parabel im gattungspoetischen Sinne zugerechnet werden darf. Ganz zu schweigen davon, ob ein Leser als 'eine' Leserinstanz homogenisiert werden kann. Ein solches Verständnis ließe den Blick auf die vom Text intendierte Uneigentlichkeit vermissen.

⁹² Dieses Gegensatzpaar haben bereits 1959 Miller und Bourk geprägt. Es ist in den folgenden Jahrzehnten in modifizierter Form wieder anzutreffen. Vor allem durch Elms Schrift, die auf diesem Gegensatz aufbaut, ist es geläufig geworden. Die zentrale Bedeutung seiner Arbeit lässt sich an folgendem Umstand feststellen: Forscher, die nicht die Parabel sondern eher ihre Nachbargattungen abhandeln wie etwa E. Leibfried (1986) oder M. Durzak (1986) schließen sich in ihrer Argumentation kritiklos seiner These an.

⁹³ Dieses Denkmuster trifft man am deutlichsten bei W. Brettschneider (1980), insb. S. 71-77.

⁹⁴ Vgl. N. Miller (1959).

Parabel als Textsorte

Stellt man die zuvor erörterten Begriffe, die in den Forschungsarbeiten zur modernen Parabel häufig herangezogen werden, den textsortenzentrierten Darstellungen gegenüber, zeigen sich die problematischen Umstände deutlicher auf. Sie lassen sich vor allem daran verdeutlichen, wie dieselben Begriffe wie Sachhälfte und Offenheit der Texte anders behandelt werden. Die Sachhälfte wird in ihrer prinzipiellen wie tatsächlichen Vielschichtigkeit beachtet.⁹⁵ Sie kann weder 'einfach' noch 'nicht vorhanden' sein. Auch die Rede von offenen bzw. eindeutigen Texten bedarf dementsprechender Präzisierung. Nach Marsch gibt es Texte, „für die es geradezu textsortentypisch ist, dass sie „offen“ angelegt werden“⁹⁶. Gleichnishafte Texte sollen dazu gehören, „die alle durch eine von der Textfunktion her intendierte „Unvollständigkeit“ charakterisiert sind,“⁹⁷. Diese Textarten „kommen nicht ohne die Ergänzung und die Komplementierung aus, die erst ihrer Funktion für den Leser entspricht“⁹⁸. Bei der Zusammenwirkung von Leerstellen und Leserfunktion kann die Rede von der Eindeutigkeit relativiert werden.⁹⁹ Die Hervorhebung des Aspekts der Textsorte ermöglicht, dass die Leerstellen dem Text als Konstituent zugesprochen werden und die Leserrolle als unentbehrlich aufgefasst wird.

Ein Jahrzehnt nach Marsch wird diese Position mit Zymners Studie zur *Uneigentlichkeit* (1991) gestärkt. Zymner weist betont darauf hin, dass man zwischen der allgemeinen Deutungsoffenheit eines literarischen Textes und der spezifisch arrangierten Offenheit eines parabolischen Textes zu wenig unterscheidet. Er meint, „dass die von der Parabel geforderten und ermöglichten Deutungen nicht beliebig sind, sondern durch den Wortlaut des Textes

⁹⁵ Das Bewusstsein über die vielschichtige Sachhälfte ist selten anzutreffen, im Rahmen der Forschungsarbeiten über die moderne Parabel noch seltener. Marschs Einteilung von textinternen Relationen und textexterner Referenz ist in diesem Zusammenhang beachtenswert. So macht er darauf aufmerksam, „wie wichtig für das Verständnis gleichnisartiger sprachlicher Phänomene die verschiedenen Bezüge und Bezugssysteme sind, in welche das Gleichnisgebilde eingebettet ist“ (E. Marsch 1986, S. 375); K.-D. Müller (1986) zeigt in seiner Erörterung von Parabelstücken Brechts das Bemühen, mit weitgehend praktizierter Verwendung der Gegensätzlichkeitsschemata nicht ohne Relativierung umzugehen; H. J. Halm (1975) behandelt in seiner Analyse einiger Parabeln aus Musils *Nachlaß zu Lebzeiten* zwar diese Frage nicht direkt, in seiner Herangehensweise ist jedoch das Bewusstsein über die Vielschichtigkeit der Sachhälfte deutlich zu spüren, weshalb sein Aufsatz für den hier vorliegenden Zusammenhang erwähnenswert ist.

⁹⁶ E. Marsch (1986), S. 364.

⁹⁷ E. Marsch (1986), S. 372. Die dieser Gruppe gehörenden Textsorten sind nach Marsch vor allem Gleichnis, Exempel, Parabel, Satire, Fabel. Dazu gehören seiner Ansicht nach auch einige von Hebels und Brechts Kalendergeschichten sowie bestimmte emblematische Denkbilder der Moderne.

⁹⁸ E. Marsch (1986), S. 372.

⁹⁹ Marsch übersieht dabei nicht, dass es freilich Texte geben kann, die in dem Maße deutlich sind, dass fast nur eine Sinnkonstitution möglich erscheint. Vgl. E. Marsch (1986), S. 378.

ebenso wie durch den Kontext determiniert werden“¹⁰⁰. Da es um diese Determinierung geht, gilt als bedeutendste Frage an einen parabolischen Text für Zymner: „woran erkennt man es, dass der Text eine ‚andere‘ Bedeutung hat?“¹⁰¹ Hierfür hebt er vor allem das Kriterium der Transfersignale hervor und versucht es in allen Einzelanalysen seiner Studie konsequent anzuwenden.¹⁰² Transfersignale sind in seinen Augen Indikatoren, die direkt wie indirekt auffordernde bzw. appellierende Funktion ausüben, den Text nicht bloß nach dem Wortlaut zu verstehen. Erst mit dem Vorhandensein dieser Signale könne ein Text als uneigentlich angesehen werden. Das Ensemble der Transfersignale bewirke die über den bloßen Wortlaut hinausgehende globale Transferänderung des Textes. „Die Uneigentlichkeit eines punktuellen Ausdrucks [...] macht noch keine Parabel. Eine Parabel ist immer als Erzählzusammenhang *global* uneigentlich.“¹⁰³ Erst bei dieser globalen Uneigentlichkeit sei von der Parabel zu sprechen. Wichtig ist, - auch nachdem die Signale ausgemacht sind -, dass die Transferrichtung keineswegs immer exakt und eindeutig zu benennen ist. Für Zymner kann ein parabolischer Text tendenziell klarer oder mehrdeutiger sein, er ist jedoch niemals auf einen Sinn festlegbar.

Aufgrund der Anlage von Zymners Studie, gattungsgeschichtlich wie gattungssystematisch, wird den modernen Parabeltexten, die bei ihm Parabeln der Erneuerungsphase genannt werden, nicht viel Analyse gewidmet. Bedeutend ist für die Forschung der modernen Parabel, dass Zymners Studie zu einem verschärften Blick darauf verhelfen kann, dass die Parabelidentität nicht vom Textaußen abhängig, sondern vom Wechselverhältnis von Bild- und Sachebene mit Leserbeteiligung bestimmt sein soll. Damit werden die weitgehend fortgeschriebenen Analyseschemata von vereinfachender Gegensätzlichkeit der Forschung der modernen Parabel so unnötig wie unmöglich.

Zum weiteren Erschließen der modernen Parabeltexte

¹⁰⁰ R. Zymner (2002), S. 177f.

¹⁰¹ R. Zymner (1991), S. 88.

¹⁰² Er unterscheidet dabei zwischen Expliziten und Impliziten Transfersignalen. Vgl. hierzu R. Zymner (1991), S. 87-96.

¹⁰³ R. Zymner (1991), S. 100. Anschließend hat er eine Parabeldefinition vorgeschlagen, die neben der globalen Uneigentlichkeit aufgrund der Transfersignale einige weitere Kriterien wie etwa epische Fiktionalität enthält. Sie sollen jedoch entweder der Abgrenzung zu Nachbargattungen nach dem eng gefassten Gattungsverständnis dienen oder lediglich typisch aber nicht spezifisch für die Parabel gelten (S. 101f.); „Das epische Gattungsgesetz“ wurde auch bei Brettschneider hervorgehoben, jedoch ebenfalls dessen Auflösbarkeit anerkannt. Sie stelle „einen lediglich zuordnenden, keinen definierenden Aspekt dar“ (W. Brettschneider 1980, S. 74).

Aufgrund der bisherigen Ausführungen ist sichtbar, wie der Ausgangspunkt für die noch zu erfolgenden Untersuchungen der modernen Parabeltexte aussieht: Bei der Textauswahl ist das Bewusstsein von der Uneigentlichkeit des Textes schärfer zu fassen. Die Forschungsergebnisse können in Einzelfällen unter vorsichtiger Relativierung aufgegriffen werden. Zu beachten ist, dass sich jede einzelne Parabelart, wie eine Gattung an ihren Rändern dynamisch und produktiv erscheint, in verschiedener Kombination facettenreicher und vielen Deutungsmöglichkeiten offen zeigt, wie etwa Ernst Bloch die moderne Art der Erbauungsparabel mit gesellschaftstheoretischen „Denkbildern“¹⁰⁴ zusammenbringt. Die Forschungsarbeit anhand der modernen Parabeltexte ist deshalb sowohl in Blick auf den erarbeiteten Typus als auch zwischen diesen Typen anzubahnen.

Wichtig ist noch, über die Fixiertheit auf Kafka und Brecht als gesichertes Reservoir hinaus, auf die „Nebenwege der Gattung“¹⁰⁵ aufmerksam zu werden. Denkbar sind durchaus Parabeltexte, „die weder inhaltlich noch formal offensichtliche Übereinstimmungen mit Parabeln bei Brecht oder Kafka zeigen“ und „die durch ihre Selbstbezüglichkeit einen Verbindungspunkt zwischen der alten Gattung ‚Parabel‘ und der Literatur der Moderne“¹⁰⁶ darstellen. Als ein noch weitaus unerschlossenes Feld ist außerdem auf den Textkorpus der modernen Parabel aus dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur hinzuweisen, der in Zymners Studie mehrfach, wenn auch recht beiläufig, Erwähnung findet.¹⁰⁷ Schließlich stellt die Parabel eine Gattung dar, die eigentlich für Erwachsene gedacht war, jedoch im Laufe der Zeit mehr und mehr Eingang in die Kinderlektüre gefunden hat; die Frage des ursprünglichen Adressaten spielt bei der Gattung Parabel kaum mehr eine wesentliche Rolle, wie es auch bei der Legende, der Fabel, dem Märchen der Fall ist. Dafür sollen Anthologien und Lesebücher Zeugnis ablegen. Als ein Verfahren, jungen Lesern Sachverhalte zu vermitteln, zu denen sie vom Lebenshorizont und Fassungsvermögen her noch keine unmittelbare Bezüge haben, ist die Parabolik ein bedeutender Bestandteil der Literatur für Heranwachsende.

¹⁰⁴ Vgl. H. Schlaffer (1986).

¹⁰⁵ R. Zymner (1991), S. 287.

¹⁰⁶ R. Zymner (1991), S. 287.

¹⁰⁷ Zymner berücksichtigt die Parabel als Kinderlektüre in seiner gesamten Studie, wenn auch recht beiläufig. Die Wahrnehmung dieses Textkorpus durch die ganze Gattungsgeschichte hindurch kann bereits als ein Verdienst Zymners gelten, da er damit auf ein größeres und bedeutendes, jedoch noch kaum beachtetes Textkorpus aufmerksam macht. Er schreibt, dass eine „vermehrte Verwendung der Entdeckungsparabel im illustrierten Kinderbuch“ feststellbar sei (R. Zymner 1991, S. 287f.).

3. Die verlorenen Söhne in der modernen Parabolik

Die traditionsreichste Kindfigur der Gattung Parabel gibt wohl der verlorene Sohn aus dem 15. Lukas-Evangelium ab. Bis in die Moderne findet dieses Motiv immer wieder neuen literarischen Ausdruck.¹⁰⁸ Ein gemeinsamer Prätext der Bearbeitungen ist dabei die biblische Vorlage. Bei der Gestaltung des verlorenen Sohnes haben sich die Autoren der modernen Parabolik mit dem biblischen Original wie auch mit den Werken aus Kunst und Literatur befasst, die ihrerseits selbst dieses Motiv darstellen oder darauf anspielen. Die Auseinandersetzungen spannen sich in diesem Zusammenhang über einen längeren Zeitraum ihres schriftstellerischen Wirkens hinweg; die eigenen Werke beziehen sich oft eng aufeinander und verschmelzen miteinander. Mannigfaltig werden dadurch zum einen die Texte, die das Motiv bearbeiten, und zum anderen die Bezugstexte, deren Berücksichtigung zur Analyse dieser Texte relevant ist.

Die unten unternommene Abgrenzung des Gegenstandsbereichs von „modernen verlorenen Söhnen“ versucht diesen Umständen Rechnung zu tragen: Sowohl die Gestalten, die den verlorenen Söhnen noch zugerechnet werden können, als auch die Texte, die bei der Erhellung herangezogen werden können, werden erwähnt. Danach wird ein kurzer Blick auf die Forschungslage des so abgesteckten Gegenstandsbereichs geworfen. In den anschließenden Analysen der Werke wird versucht, die damit sichtbar werdenden vielfältigen Bedeutungsfelder des modernen verlorenen Sohnes zu erschließen. Werke von Franz Kafka, Robert Walser und Rainer Maria Rilke stehen dabei im Zentrum des Interesses; deren Bedeutung liegt zunächst darin, dass diese Autoren die prägendsten Umdichtungen jenes Motivs geliefert haben.

Gegenstandstexte

Als Kafkas Bearbeitung des biblischen Motivs gilt vor allem sein später von Max Brod als *Heimkehr* (1920) betitelt Prosastück. Sieht man jedoch vom ersten Satzteil „Ich bin zurückgekehrt“ ab, finden sich kaum Textelemente, die auf die neutestamentliche Vorlage zurückverweisen. Die in dieser Erzählung enthaltene Reminiszenz an die Bibel wäre damit kaum mehr als die in der Novelle *Das Urteil* (1912), deren Figurenkonstellation als eine

¹⁰⁸ Vgl. W. Brettschneider (1978).

implizite Auseinandersetzung mit dem Motiv des verlorenen Sohnes anzusehen ist. Die biblische Vorlage ist zwar ein erwähnenswerter Bezugstext, jedoch beziehen sich diese Geschichten mehr auf Kafkas andere Werke als auf die Bibel. Ein Blick in Werkzusammenhänge, in die diese Sohnesgestalten eingebettet werden könnten, erscheint als angebracht. Bei Kafka ließe allein schon die sein Gesamtwerk prägende Vater-Sohn-Problematik zu, dass seine Sohn-Figuren intertextuell aufeinander wirken können und sich im Seitenblick aufeinander erhellen lassen. Dies gilt auch für das Verständnis der Gestalt des verlorenen Sohnes.

Bei Rilke ist als eine der ersten Inspirationsquellen Rodins Plastik *La Prière* zu nennen, deren Titel ursprünglich als *L'enfant prodigue* geplant war.¹⁰⁹ Auf die Körperhaltung dieser Skulpturgestalt wird später in der Legende vom verlorenen Sohn, der Schlussaufzeichnung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), angespielt.¹¹⁰ Gedichte wie *Der Auszug des verlorenen Sohnes* (1906) und *Der Fremde* (1908), die in den Band *Neue Gedichte* aufgenommen wurden, gehören in diesen Motivkreis. Auch André Gides 1907 erschienene Erzählung *Le Retour de l'enfant prodigue*, deren erste Übertragung ins Deutsche 1907 durch Kurt Singer in der *Neuen Rundschau* Rilke bei der Veröffentlichung gleich gelesen hat¹¹¹ und die er selbst im Jahre 1913 ins Deutsche übersetzt hat, verdient Erwähnung.¹¹² Schließlich gilt die von Malte in seiner letzten Aufzeichnung als „die Legende dessen, der nicht geliebt werden wollte“ (RKA 3, S. 629) umgedeutete Geschichte vom verlorenen Sohn als der zentrale Text in Rilkes Bearbeitungen dieses Motivs. Um diese Aufzeichnung zu erhellen, ist der *Malte*-Roman als ein bedeutender Bezugsrahmen mitzudenken.¹¹³ Diese Parabel lässt sich wiederum im Rahmen der Kindheitspoetik Rilkes betrachten, für die noch weitere für das Motiv relevante Gedichte und Prosawerke zur gegenseitigen Erhellung herangezogen werden können. Das Essay von 1914 *Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* verdient dabei besondere Aufmerksamkeit.

¹⁰⁹ In seiner Studie zu Rodin aus dem Jahre 1902 schreibt Rilke: „So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur *Der verlorene Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen: *Prière*. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt“ (RKA 4, S. 444).

¹¹⁰ Über den heimgekehrten Sohn heißt es dort: „seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, dass sie nicht liebten. Erschrocken und schwankend hoben sie ihn zu sich herauf. Sie legten sein Ungestüm nach ihrer Weise aus, indem sie verziehen. Es muß für ihn unbeschreiblich befreiend gewesen sein, dass ihn alle missverstanden, trotz der verzweifelten Eindeutigkeit seiner Haltung“ (RKA 3, S. 635).

¹¹¹ Dies geht aus Rilkes Brief an seinen Verleger Anton Kippenberg vom 22.11.1913 hervor (RK 1, S. 452).

¹¹² Zum verlorenen Sohn als ein gemeinsames Paradigma von Rilke und Gide siehe M. Schmeling (1999).

¹¹³ Dies obwohl die Struktur dieses Romans, eine Art lose Sammlung von Einzelaufzeichnungen, in der jede Aufzeichnung auch als eigenes geschlossenes Gebilde anzusehen ist, diesen Anspruch nicht zwingend erscheinen lassen mag.

Walser liefert etliche Prosastücke und Gedichte, die das Motiv bereits im Titel führen. *Die Geschichte vom verlorenen Sohn* (WSW 16, S. 204-207. Veröffentlicht Nov. 1917 in „Neue Zürcher Zeitung“) ist die Erzählung, die von der Forschung am meisten und oft als beinahe die einzige Aufmerksamkeit gefunden hat. Hinzu kommen das Gedicht *Der verlorene Sohn* (WSW 13, S. 138-139. Veröffentlicht April 1928 in „Prager Presse“) und das Prosastück *Der verlorene Sohn* (WSW 19, S. 105-108. Veröffentlicht Sept. 1928 in „Berliner Tageblatt“). Sein verlorener Sohn hat aber auch ohne die Anspielung auf der Titelebene explizit Anklänge an den biblischen Sohn, z.B. im Mikrogrammgedicht *Wie backige Äpfelchen an Bäumen prangen* (WAdB 6, S. 453f.) Walser ist jedoch, wie sein Gedicht *Der verlorene Sohn* (WSW 13, S. 138f.) vermuten lässt, auch mit der Kenntnis von Rembrandts Gemälde *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes* (um 1666/69) um einen Eindruck reicher.¹¹⁴ Walser lässt sich insbesondere von einer Nachdichtung des Motivs inspirieren, nämlich durch *Die Räuber* des von ihm verehrten Schiller. Nachdem Walser eine Geschichte über zwei völlig unterschiedliche Söhne geliefert hat, die auch an die beiden Söhne in der Lukas-Vorlage erinnern, bemerkt er am Ende: „Man wird gemerkt haben, dass mich Schillers ‚Räuber‘ ernsthaft werden ließen und lachen machten [...]“ (*Eine Art Erzählung*, WSW 20, S. 322-326, hier S. 325, unveröffentlichtes Manuskript, datiert auf 1928/29). Über das Verhältnis zwischen der biblischen Quelle und *Die Räuber* lässt sich, so bringt es Walser selbst auf den Punkt, in einem Prosastück unter dem Titel *Schiller (II)* nachlesen: „Wer erinnert sich übrigens hinsichtlich der ‚Räuber‘ nicht an die Geschichte vom verlorenen Sohn, die zur Darstellung bringt, wie einer solid und klug zu Hause bleibt, während sich der andere verlocken lässt, in die Ferne zu schweifen?“ (WSW 20, S. 418-421, hier S. 419, unveröffentlichtes Manuskript, datiert auf 1931/32.) Auch der Knabe *Jakob von Gunten* (1909) in seinem Verhältnis zum pflichtbewussten soliden Kameraden Kraus, der beim Abschied jenen als „Bruder Lustig“ (WSW 11, S. 154) anredet und mit dessen Weggang Jakob „die Hälfte des Lebens gegangen“ (WSW 11, S. 155) ist, ist unverkennbar eine Art verlorener Sohn. Es zeigt sich, dass für Walser die Inspirationsquellen vielfältig sind und die Bibel dabei oft über den Weg anderer Bearbeitungen literarisch rezipiert worden ist. Bei Walser ist die Integration dieses Motivs in seine Werke nicht nur auf Themen- und Stoffebene auszumachen. Die kleineren Hinweise und die versatzstückartige Einbindung dieses Motivs sind schließlich bei Walser zahlreich zu finden; häufig ist das Motiv stilistisch unentbehrlich

¹¹⁴ Bei Rembrandt handelt es sich wiederum um einen Künstler, der selbst mehrfach dieses Motiv zum Sujet seiner Werke gemacht hat. Vgl. K. Kallensee (1960).

und strukturbestimmend. „Die Problematik des verlorenen Sohnes oder zweier verschiedener Söhne ist durch Walsers ganzes „Ichbuch“ implizit oder explizit gegenwärtig.“¹¹⁵

Forschungslage

Die kursorische Darstellung zeigt die Vielfalt der „modernen verlorenen Söhne“ und der motivverwandten Werke als Kontexte, in die diese Gestalten einzubetten sind. Die bisherigen Forschungsbeiträge werden diesem Umstand allerdings in der Regel nicht gerecht. Bei den meisten zusammenfassenden Beiträgen steht ein Vergleich mit der Bibel im Zentrum, das Spektrum der herangezogenen Werke geht dabei über die als jeweils repräsentativ angesehene Variante des Autors selten hinaus. Die vielfältigen Ausprägungen des Motivs werden kaum kommentiert, oft nicht einmal wahrgenommen.¹¹⁶ Im besonderen Maße trifft dies auf Walser zu. Walsers verlorene Söhne sind weder von der Parabelforschung noch von der Motivforschung angemessen ins Blickfeld gerückt worden.¹¹⁷ Auch innerhalb der Walserforschung scheint hinsichtlich der auf dieses Motiv fokussierten Sekundärliteratur noch zumindest eine Ergänzung nötig zu sein.¹¹⁸ Bedingt ist dieser Umstand freilich auch maßgeblich durch das erst spät einsetzende Forschungsinteresse an Walser und den durch die Entzifferungsarbeit der Mikrogramme seit Jahren wieder um eine erhebliche Menge gewachsenen Umfang von seinem Oeuvre. Ein Desiderat bei Kafka besteht darin, dass die Forschungsbeiträge, die die Gestaltung des verlorenen Sohnes in den modernen Parabeln zum Gegenstand nehmen, an seinen verlorenen Söhnen wenig Parallelen und Bezüge zu den anderen Sohnesgestalten wie Vater-Sohn-Konstellation beleuchten. Von den Erkenntnissen über das eingehend erforschte Motiv des Sohnes (bzw. Vater-Sohn-Konstellationen) bei Kafka kann jedoch die Erhellung seiner Figur des verlorenen Sohnes profitieren. Das gilt auch, wenn diese Figur in dessen Verhältnis zum biblischen Original erörtert werden soll. Rilkes verlorener Sohn lässt sich ebenfalls wesentlich besser im Blick auf seine Kindheitspoetik und

¹¹⁵ E. Camenzind-Herzog (1981, S. 13). Vgl. auch H. D. Zimmermann (1985, S. 27-35); K. Schwerin (2008, S. 133ff.).

¹¹⁶ Vgl. W. Brettschneider (1978); H. Müller-Michaels (1995); A. Davidson (1997); G. Rohwoski (2002).

¹¹⁷ Werner Brettschneiders Monographie von 1978 zum Thema Parabel vom verlorenen Sohn z.B. kommentiert Walsers Nachbildung(en) noch gar nicht; in Theo Elms Studie *Die moderne Parabel* (1991, 2. überarbeitete Aufl.) wird Walser lediglich ein einziges Mal erwähnt unter den Namen der Autoren der erkenntniskrisch-metaphysischen Parabel (S. 22); auch der Beitrag von Jattie Enklaar (2005), in dem die Varianten von Ludwig Hohl oder Ernst Bloch auch erwähnt werden, fällt Walsers Name gänzlich weg. Die erst spät erfolgte ‚Entdeckung‘ Walsers wäre gewiss ein maßgeblicher Grund für diese Lage.

¹¹⁸ Elisabeth Camenzind-Herzogs Studie von 1981 ist zwar in eindeutigem Bezug auf dieses Motiv betitelt, jedoch bleibt sie weitgehend auf die autobiographischen Bezüge fixiert. Die herangezogenen Texte entsprechen diesem Akzent. Freilich dem Stand der noch nicht abgeschlossenen Mikrogrammentzifferung entsprechend konnten viele einschlägigen Texte ohnehin noch gar nicht wahrgenommen werden.

Sohnesproblematik beleuchten, die sich durch seine Werke kontinuierlich hindurchzieht.¹¹⁹ Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang sein *Puppen*-Essay von 1914. Dieser ist zwar von der Forschung wenig beachtet worden; und erst recht im Zusammenhang mit dem verlorenen Sohn.¹²⁰ Es erweist sich jedoch nach eingehender Analyse, wie es zu zeigen sein wird, dass dieser Essay implizit die Elemente jener Motivdarstellung wieder aufgreift.

Von der Parabel vom Vater zur Parabel vom Sohn

Der verlorene Sohn zeigt sich in der biblischen Parabel als mehrfach funktionale Figur: Nicht nur darin, dass diese Kindfigur im neutestamentlichen Text nicht buchstäblich für einen Sohn eines Vaters sondern im höheren Sinnzusammenhang für den Menschen allgemein gegenüber Gott steht, begründet seinen funktionalen Einsatz. Vor allem auch innerhalb dieser Sachebene ist er eine Figur, die der ‚Erzähler Jesus‘ um der anderen Figur willen, für die Veranschaulichung der Liebe Gottes ‚gebraucht‘ und instrumentalisiert hat. Die Parabel ist nach dem Sohn betitelt; er ist, recht besehen, Nebenfigur. Es wurde von Philippi treffend bemerkt, dass die Parabel sinngemäß besser als die Parabel von der Liebe des Vaters zu betiteln wäre.¹²¹ Dass die Parabel von Jesus erzählt wurde, hat eindeutig für den außertextlichen Bezug als einen theologisch-erbaulichen Zusammenhang gebürgt. Die Bedeutung des verlorenen Sohnes auf der Sachebene wurde in diesem Rahmen bestimmt.¹²² Das Sinnpotential des verlorenen Sohnes in der Bibel ist der Mensch in seiner Unzulänglichkeit, und das hat noch eine ganze Weile in erbaulichen Varianten fortbestanden. Die semantischen Potentiale der Sohnfigur werden in den modernen parabelhaften Texten weitaus differenzierter dargestellt. Die modernen Erzähler der Parabel, die weder Lehrer noch Prediger, sondern Schriftsteller sind, wollen – im Gegensatz zum überlieferten Erzähler Jesus – nicht mehr den Vater im Mittelpunkt des Sinnbezugs sehen und erst recht nicht den Sohn in den Schatten der Vaterfigur stellen. Diese Kindfigur ist zwar weiterhin eine uneigentliche, doch steht sie nun nicht bzw. weitaus weniger im Zusammenhang mit einer Vatergestalt. Ihre

¹¹⁹ Zur umfangreichen Darstellung dieser Problematik bei Rilke siehe G. Höhler 1979.

¹²⁰ Aufgrund der Bedeutung des Puppenmotivs bei Rilke ist über die Puppe zwar viel geschrieben worden, jedoch lassen die meisten Beiträge dabei das *Puppen*-Essay selbst außer Acht oder gehen nur randständig darauf ein. Die Forschungsliteratur zu diesem Essay ist daher relativ übersichtlich. Auch die Studie von Ruth Hermann (2002), die *Eine Poetik der Kindheit bei Rilke* als Nebentitel führt, übergeht diesen Text. Erst 2008 ist es von Susan Nurmi-Schomers eingehend behandelt worden.

¹²¹ Vgl. K.-P. Philippi (1969), S. 300.

¹²² K. Hamburger (1986), S. 266.

Nuancen werden vielfältiger und facettenreicher. Korrekterweise sollte nicht mehr ohne weiteres vom Sohn, der in Relation zu Eltern/Vater sinnvollen Bezeichnung die Rede sein.¹²³ Wie es sich mit der Vaterfigur, der ehemaligen ‚Hauptfigur‘, verhält, ist dabei ganz verschieden. Zunächst fällt an den in diesem Zusammenhang prominentesten Bearbeitungen eine erste Beobachtung auf: Bei Gide ist der Vater bloß eine der vielen Nebengestalten; bei Rilke verschwindet er im Kollektiv der Familie, ohne eigens erwähnt zu werden¹²⁴; Walsers Vaterfigur tritt allenfalls dekorativ auf.¹²⁵ Bei allen dieser Autoren entbehrt die Vaterfigur jeglicher metaphysischen Sinnebene (was aber nicht heißen soll, dass diese Texte selbst bar jeder metaphysischen Erkenntnisfrage wären oder auf den Gottesbegriff verzichteten). Er ist nun eine Menschenfigur wie die Sohnesgestalt, weist manchmal nicht einmal Züge der Uneigentlichkeit auf. Die Vaterfigur steht jetzt allenfalls im Hintergrund als Folie, die der moderne verlorene Sohn seinerseits für seine Geschichte braucht. Lediglich bei Kafka verhält es sich, wie zu zeigen sein wird, anders.¹²⁶

An Bedeutung gewinnt dafür die Gemeinschaft, die in der biblischen Vorlage unter der großen Figur des Vaters integriert kaum sichtbar war und in die nun oft umgekehrt die Vaterfigur aufgelöst erscheint. Als eine Grundkonstellation tritt an die Stelle des Vater-Sohn-Verhältnisses das Verhältnis des verlorenen Sohnes als wachsenden Subjekts zur Gemeinschaft. An den Texten von Kafka und Rilke ist dies aufzuzeigen.

¹²³ Wie Käte Hamburger beobachtet, wird Rilkes verlorener Sohn in der Legende „bezeichnend genug [...] niemals Sohn sondern nur „er“ genannt“. (K. Hamburger, S. 273) Dieser Umstand gilt auch für die anderen hier zu erörternden Varianten mutatis mutandis.

¹²⁴ „Was den verlorenen Sohn im biblischen Gleichnis rettet, die Liebe des Vaters, wird bei Rilke zur Bedrohung des Subjektentwurfs“ (H. Müller-Michaels 1995, S. 122). Eine solche Bemerkung erscheint, will man auf die Wortlaute des Rilke-Textes achten und dessen parabolische Ebene nicht aus den Augen verlieren, recht unpräzise. Bei Rilke tritt eine Vaterfigur im strengen Sinne nicht auf. Sie ist, wenn überhaupt vorhanden, in der Familie, in „Gesichter[n] von rührender Ähnlichkeit“ (RKA 3, S. 634) aufgelöst. Damit werden Familie und Gott zu zwei voneinander völlig unabhängigen Vorstellungen und Figuren, so dass von Liebe der Familie und von Liebe von Gott getrennt gesprochen werden muss. Will man ‚die Liebe des Vaters‘ jedoch gemäß dem übertragenen Sinn der biblischen Parabel als die Liebe des Gottes ansehen, wäre sie noch immer die den verlorenen Sohn rettende Liebe. Bei Rilke ist die Sinnkorrelation von Vaters Liebe auf der Bildebene und Gottes Liebe auf der Sachebene nicht mehr möglich. Der von Müller-Michaels so gemeinte Vater ist wohl die Familie.

¹²⁵ Bei Walser ist eine starke Vaterfigur generell selten anzutreffen. Auch so ist verständlich, dass er an dem biblischen Motiv des verlorenen Sohnes auf den daheim gebliebenen Bruder auch noch aufmerksam wird, während er den Vater recht unsichtbar macht, und dass er als eine weitere Vorlage Werke wie Schillers *Räuber* nutzt, in dem die Vaterfigur machtlos und keineswegs stark ist.

¹²⁶ Verlorene Söhne, „deren Absage an die Vaterwelt im frühen 20. Jahrhundert ein gängiges Mythologem für einen autonomen Subjektivitätentwurf jenseits aller Traditionen, Werte, Institutionen, Sachzwänge, ja Bindungen überhaupt abgibt.“ (M. Engel 1986, S. 536) Trotz der Hervorhebung des Selbstbewusstseins der modernen Sohnesgestalt liegt einer solchen Bemerkung eine auf die Vaterfigur fixierte Sichtweise zugrunde, auf eine Vater-Sohn-Konstellation als eine zentrale wird dabei nicht verzichtet. An den modernen Varianten der Parabolik ist die Haltung gegenüber der Vaterinstanz oft recht implizit bis entschwindend. Selbst bei einer Variante wie der von Kafka, bei der es eindeutig um eine Vater-Sohn-Konstellation noch zu tun ist, ist Engels Bemerkung nicht ganz zutreffend; denn Kafkas Sohn erteilt diese „Absage an die Vaterwelt“ nicht bzw. nicht recht, wie in den folgenden Ausführungen zu zeigen sein wird.

Kafka

Kafkas *Heimkehr* ist unter den hier zu erörternden Varianten die einzige, in der die Kernkonstellation der alten Parabel, nämlich Vater und Sohn, noch den Rahmen vorgibt und die Hauptfigur damit sinngemäß noch als Sohn bezeichnet werden kann. Auch das biblische Vater-Sohn-Verhältnis im übertragenen Sinne im Blick zu behalten erscheint bei Kafkas Umdeutungen durchaus nachvollziehbar. Dass es jedoch bei näherer Betrachtung nicht nur bzw. nicht in erster Linie um ein Vater-Sohn-Verhältnis geht, möchte die folgende Interpretation zeigen. Die Erzählung besteht nur aus zwanzig Sätzen und sei deshalb hier vollständig wiedergegeben:

Ich bin zurückgekehrt, ich habe den Flur durchschritten und blicke mich um. Es ist meines Vaters alter Hof. Die Pfütze in der Mitte. Altes, unbrauchbares Gerät, ineinanderverfahren, verstellt den Weg zur Bodentreppe. Die Katze lauert auf dem Geländer. Ein zerrissenes Tuch, einmal im Spiel um eine Stange gewunden, hebt sich im Wind. Ich bin angekommen. Wer wird mich empfangen? Wer wartet hinter der Tür der Küche? Rauch kommt aus dem Schornstein, der Kaffee zum Abendessen wird gekocht. Ist dir heimlich, fühlst du dich zu Hause? Ich weiß es nicht, ich bin sehr unsicher. Meines Vaters Haus ist es, aber kalt steht Stück neben Stück, als wäre jedes mit seinen eigenen Angelegenheiten beschäftigt, die ich teils vergessen habe, teils niemals kannte. Was kann ich ihnen nützen, was bin ich ihnen und sei ich auch des Vaters, des alten Landwirts Sohn. Und ich wage nicht, an der Küchentür zu klopfen, nur von der Ferne horche ich, nur von der Ferne horche ich stehend, nicht so, dass ich als Horcher überrascht werden könnte. Und weil ich von der Ferne horche, erhorche ich nichts, nur einen leichten Uhrenschlag höre ich oder glaube ihn vielleicht nur zu hören, herüber aus den Kindertagen. Was sonst in der Küche geschieht, ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir wahren. Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man. Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will. (KSE, S. 320f.)

Kafka unterbricht den weiteren Handlungsverlauf und beschäftigt sich ausschließlich mit der Zeitspanne, die im biblischen Muster zwischen der Rückkehr des Sohnes und dem Herbeieilen des Vaters zu ihm liegt. Diese Zeit wird praktisch damit ausgefüllt, den Raum mit den zwischen Vater und Sohn liegenden Menschen und Dingen zu schildern. Selbst wenn jemand – die Verwendung des Konjunktivs deutet an, dass der Sohn dies für unwahrscheinlich hält – den Heimgekehrten bemerken sollte, dann wäre dies nicht der Vater, sondern jemand der anderen Hausbewohner: „Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte.“ Der Weg zum Vater führt nicht direkt zu ihm. Nicht nur nicht direkt, sondern auch nicht unbehindert, denn dieser Zwischenraum ist mit Dingen und Menschen

ausgefüllt, die weniger als Überbrückung als vielmehr als Hindernisse im Weg liegen. „Altes, unbrauchbares Gerät, ineinanderverfahren, verstellt den Weg zur Bodentreppe.“ Über Sohn und Vater selbst verliert der Text lediglich die Formulierungen wie „meines Vaters Haus“, „Sei ich auch des Vaters, des alten Landwirts Sohn“.

Auch wenn der Heimgekehrte zu den Dingen und Menschen im Haus selbst bezugslos ist, scheint ihm das Verhältnis zu alledem nicht gleichgültig zu sein. Wichtig ist dabei, dass der Ich-Erzähler nicht erkennen kann, ob und wie die Gegenstände miteinander in Zusammenhang stehen. „Aber kalt steht Stück neben Stück, als wäre jedes mit seinen eigenen Angelegenheiten beschäftigt, die ich teils vergessen habe, teils niemals kannte.“ Es sind Dinge, die in einem unsichtbar-heimlichen Bund miteinander zu stehen scheinen. „Was sonst in der Küche geschieht, ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir wahren.“ Er hält seine Integration in diese Gemeinschaft, die „ihre feindliche Unnahbarkeit“¹²⁷ zeigt, nicht für möglich, fühlt sich dabei ausgeschlossen: „was kann ich ihnen nützen, was bin ich ihnen“. Die ihm fremden Menschen und Dinge stehen anscheinend näher als er, „des alten Landwirts Sohn“, zu seinem Vater, was er mit Bedauern zu registrieren scheint.

Die Einstellung des Sohnes ist jedoch äußerst ambivalent. Vor der Eingliederung in die häusliche Gemeinschaft schreckt er zurück. Er selbst ist nicht weniger distanziert. „Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will.“ Erkenntnisfeindlich und entfremdet ist das Verhältnis auf beiden Seiten, wie jeder für sich sein „Geheimnis“ bewahren zu wollen scheint. Nur dass der Heimkehrer mit dem Geheimnis der anderen wesentlich mehr hadert als diese mit seinem. Die Gemeinschaft wirkt auf den Heimgekehrten gleichermaßen anziehend wie abstoßend.

Die ambivalente Haltung zur Gemeinschaft lässt sich bei Hauptfiguren Kafkas immer wieder beobachten. *Das Urteil*, eine als weitere Variante des biblischen Motivs anzusehende Erzählung, weist insofern Parallelen zur *Heimkehr* auf: Um von dem Vater die Anerkennung zu erhalten, braucht Georg Bendemann, die biblische Entsprechung des zu Hause beim Vater gebliebenen Bruders, selbst in unmittelbarer Präsenz des Vaters den in der Ferne weilenden Freund.¹²⁸ Die ganze Erzählung dreht sich um diesen unsichtbaren Freund, der einerseits dem Protagonisten im Blick auf den Vater im Weg steht und andererseits gerade derjenige ist, über

¹²⁷ Th. Elm (1991), S. 152.

¹²⁸ Über das Interesse an der gegensätzlichen-Brüderpaar-Konstellation ist in seinem Tagebucheintrag vom 19. Januar 1911 nachzulesen: „Einmal hatte ich einen Roman vor, in dem zwei Brüder gegeneinander kämpften, von denen einer nach Amerika fuhr, während der andere in einem europäischen Gefängnis blieb. [...] über den zurückbleibenden Bruder war auch ein mitleidiges Wort gesagt, weil es der gute Bruder war.“ Interessant ist eine weitere Stelle aus der Eintragung desselben Tages im oben anhand des Kafka-Textes behandelten Zusammenhang: „ich bekam selbst innerhalb des Familiengefühls einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt, den ich mit einem Feuer erwärmen mußte, das ich erst suchen wollte“ (KKAT, S. 146f.).

den doch Georg den Vater zu erreichen sucht. Der Wille des Sohnes, den Freund zu kontaktieren, ist dementsprechend wesentlich weniger aus der Freundschaft motiviert als vielmehr aus seinem Anerkennungsbedarf gegenüber dem Vater. Am Ende zeigt sich tatsächlich, dass der Vater nicht dem Sohn, sondern dessen Freund in Russland viel näher steht. Dieser entwickelt eine ähnliche Bildkraft wie die Hausgemeinde der *Heimkehr*-Erzählung. Kafka schreibt in seinem Tagebuch anlässlich der Korrektur dieser Erzählung: „Der Freund ist die Verbindung zwischen Vater und Sohn, er ist ihre größte Gemeinsamkeit.“ (11. Feb. 1913, KKAT, S. 491) Wie entfernt und ungreifbar die „größte Gemeinsamkeit“ zwischen den beiden liegen muss, zeigt nicht nur die Erzählung *Das Urteil*, sondern auch *Heimkehr*; in beiden Erzählungen erreicht der Sohn den Vater nicht.

Dass allerdings weder auf den Vater noch das Hauspersonal verzichtet werden kann, ist deutlich, wobei Vater und Hauspersonal den Sohn jeweils nicht in die gleiche Richtung lenken. Was Walter Jens hinsichtlich der anderen Werke Kafkas formuliert, trifft teilweise hier auch zu: „Sucht man das Schloß, so verliert man das Dorf aus den Augen; betrachtet man den Türhüter, so beginnt das Gesetz zu verschwinden.“¹²⁹ Um beides zugleich im Auge zu behalten, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich nicht von der Stelle fortzubewegen. Der Heimgekehrte geht weder hinein noch fort. Er beschäftigt sich innerlich so mit seinem zu bahnenden Weg, dass er das Ziel stückweise aus den Augen verliert. Er selbst bleibt quasi endlos auf dem von ihm als Weg Geglaubten. Die Unerreichbarkeit des Ziels ist in dem Maße vollendet, dass bloß durch die laufende Zeit der Suchende vom Ziel weiter fortgerückt wird: „Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man“.

Die Situation, in der sich der Protagonist zu dem zwischen sich und den Angestrebten liegenden Wesen verhält und sich ohne nennenswertes Resultat die meiste Zeit damit befasst, kommt bei Kafka immer wieder vor. Beispiele dafür sind K.s Versuche, zwecks Kontakts mit dem ‚Vater‘ (in anderen Werken der angestrebten Instanz wie Gericht oder Schloss) zu dem Hauspersonal (den Leuten um Gericht und Schlossberg) zu kommen. Die Versuche bleiben ohne Erfolg, K. findet keinen Anschluss an diese Zwischenwesen.

Vor der Folie seiner anderen Werke ist die Gemeinschaft für den Protagonisten im übertragenen Sinne als etwas anzusehen, was sich dem Protagonisten nicht auf- oder erschließt. Allerdings ist deren Existenz zumindest soweit unzweifelhaft, dass sie dem Anschein nach zu dem, wonach er strebt und sucht, näher steht als er selbst, weshalb er sich unentwegt doch daran klammert. Die Gemeinschaft wird vom heimgekehrten Sohn als Signal

¹²⁹ W. Jens (1990), S. 123.

der Existenz des Vaters gedeutet, wobei ihre verschwommene Kontur durch die des Vaters noch einmal überboten wird.

Der Vater ist unsichtbar. (Auch wenn dies im Falle der *Urteil*-Erzählung nicht buchstäblich der Fall ist, ist der im dunklen Zimmer in schmutziger Wäsche ein schäbiges Dasein führende Vater eine Entsprechung in uneigentlicher Darstellung). Die Kindheit ist ein bedeutender Faktor, der dem heimgekehrten Sohn als Erinnerung an die Anwesenheit des Vaters fungiert. „Und weil ich von der Ferne horche, erhorche ich nichts, nur einen leichten Uhrensclag höre ich oder glaube ihn vielleicht nur zu hören, herüber aus den Kindertagen.“ Genau genommen ist das Ziel, worauf er sich verlässt, eine auf Erinnerung und Vorstellung gestützte Figur. Theoretisch könnte der Vater nicht anwesend sein oder wenn doch, dann vielleicht schwach und machtlos.

Möglich ist im Rahmen der Bewusstseins- und Erkenntnisproblematik die Überlegung, dass durch die nicht vollzogene Rückkehr und den ‚unsichtbaren‘ Vater die Autorität des Absoluten preisgegeben wird. Umgekehrt aber kann das Universelle gerade durch diese Unerreichbarkeit als angedeutet und bestätigt betrachtet werden.¹³⁰ Jedenfalls lässt sich zwischen Verneinung und Bestätigung die ambivalente Haltung des Sohnes als Sinnbild für die modernen Menschen erfassen, die sich nicht mehr auf eine absolute Wahrheit verlassen können, jedoch über eine neue auch nicht verfügen.¹³¹ Der Pfaffsche Vergleich ist triftig: „Denn am Ende erzählt *Heimkehr* auch von der Verlegenheit eines Richters, der wegen unzureichender Ermittlungen das Urteil über das Ganze der Tradition noch einmal vertagt.“¹³² Das Verweilen des Sohnes wäre eine passende Veranschaulichung dafür, eine Verschiebung auf ungewisse Zeit. Unschärf gemacht wird damit das Bild des aufnehmenden Vaters der Bibel als Sinnbild des metaphysischen Obdachs und der Sohn als Mensch unter einer kosmologischen Ordnung, in die er sich, auch nachdem er lange irregeleitet war, gleich einzuordnen weiß. Sicher ist damit jedenfalls, dass das Verhältnis von Einzelem und Allgemeinem nicht mehr selbstverständlich herstellbar ist. Das zeigt auf, wie Kafka die biblische Vorlage gedeutet hat, in der es keinerlei Vermittlung zwischen Vater und Sohn bedurfte. Die Herstellung einer Beziehung zwischen Einzelem und Universellem ist bei Kafka ungleich schwerer und gestört.

¹³⁰ Vgl. Kafkas Tagebucheintrag vom 21. Okt. 1921, also ein Jahr nach der Niederschrift dieses Stücks: „Es war ihm unmöglich gewesen in das Haus einzutreten, denn er hatte eine Stimme gehört, welche ihm sagte: „Warte, bis ich Dich führen werde.“ Und so lag er noch immer im Staub vor dem Haus, trotzdem wohl schon alles aussichtslos war.“ (KKAT, S. 869).

¹³¹ Vgl. Elm (1991), S. 138f.

¹³² P. Pfaff (1989), S. 89.

Dieser Umstand deutet darauf hin, dass die Gemeinschaft quasi zum Fokus des Interesses des Sohnes wird. Dem Sohn in der *Heimkehr*, der die Eingliederung in diese Gemeinschaft nicht möchte, jedoch ohne sie (bzw. ihr zu begegnen) nicht ins Haus (zum Vater, dessen Anwesenheit nicht einmal sicher ist) hineingelangen kann, wird in diesem Zwischenzustand das Verhältnis zur Gemeinschaft regelrecht zum Problem und der Hauptgegenstand seiner inneren Beschäftigung. Durch den merkwürdigen Kontrast von verschwommener Kontur auf der einen Seite (da sich das Bild der Hausgemeinschaft schließlich nur auf seine Vorstellung stützt) und mächtiger Wirkungskraft auf der anderen Seite (da die Gemeinschaft dennoch seine ganze geistige Aufmerksamkeit auf sich zieht), entfaltet die Kafkasche Gemeinschaft eine eigentümliche Bildkraft und behauptet sich nahezu als Hauptfigur. Sie lässt damit das Subjekt vor allem bei der Herstellung eines Bezugs zum Universellen nur noch schwächer erscheinen, so dass die scheinbare Überbrückung in der Tat keine solche ist. Ist dies die Situation des Mannes vom Lande, der, ohne das Gesetz zu sehen zu bekommen, die ganze Zeit beim Türhüter verweilt? Also ist das Gesetz selbst unerreichbar, man braucht die Zwischenstufen und Überbrückungen, die in Wirklichkeit auch gar keine sind?

„Es ist hier wieder von der Situation des Kindes die Rede, diesmal von einer, in der es gar nicht erst zum Kontakt mit dem Vater bzw. der Familie kommt.“¹³³, so Zimmermann über die *Heimkehr*-Parabel. Dieses ‚Kind‘, das mit niemandem aus dem Elternhaus in Kontakt kommt, ist auch in anderem Sinne zu beleuchten. Bevor die Analyse der Kafkaschen verlorenen Söhne abgeschlossen wird, ist damit noch ein weiteres Thema zu erwähnen, den sie zumindest ansatzweise streifen. Bei der Annäherung ans Haus, an die Kindheit, braucht dieses ‚Kind‘, da es weder eine vermittelnde Instanz noch einen herbeieilenden Vater gibt, Übergangsobjekte, an die es sich klammern kann, die es jedoch nicht findet. Die ambivalente Haltung des Sohnes gegenüber diesen Objekten, während er den Vater weiterhin imaginiert, spricht für die Dissoziation, die tiefe Spaltung seines Ich. Auch die *Urteil*-Erzählung zeigt exemplarisch, dass die beiden gegensätzlichen Brüder aus der Bibel bei Kafka für die gespaltenen Teile einer Person stehen.¹³⁴ Wie sowohl der Vater wie auch die Gemeinde bzw. der Freund eigentlich weit entfernte unsichtbare Wesen sind, ist bei dieser hartnäckigen Ambivalenzhaltung erstaunlich, da sie auf nichts verzichten will. Dies belegt, wie sehr alles von Gedanken, Phantasien und Wünschen abhängt und den dissoziierten psychischen Zustand dieser Sohngestalten widerspiegelt.

¹³³ H. D. Zimmermann (1985), S. 35.

¹³⁴ Diesem Aspekt geht Peter Dettmering (1983) nach, S. 207f.

Rilke

Die Gestaltung und Entfaltung des Verhältnisses von Hauptfigur zur Gemeinschaft nehmen bei Rilke einen anderen Verlauf als bei Kafka. Bei Kafka hatte das Problem von Ich und Gemeinschaft noch einen Vorwandscharakter für die metaphysische Erkenntnisproblematik, bei Rilke gilt das nicht. Auch von der Bildkraft der Gemeinde kann nicht die Rede sein. Bei Rilke ist zudem die dem Subjekt feindlich gesonnene Gemeinschaft nicht bei der Heimkehr problematisch, sondern unmittelbarer Anlass zum Auszug des Sohnes.

Im Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* von 1906 spiegelt die Gemeinschaft dessen Bild wie ein Zerrspiegel fragmentiert und destruktiv wider.

Nun fortzugehn von alledem Verwornen,
das unser ist und uns doch nicht gehört,
das, wie das Wasser in den alten Bornen,
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört
[...] (RKA 1, S. 458)

Dieses Auszugsmotiv wird in der „Legende dessen [...], der nicht geliebt werden wollte“ (RKA 3, S. 629), der letzten der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, wieder aufgegriffen. Die Spiegelmetaphorik des Gedichts wird konkret in der Gestalt der Besitz ergreifenden Liebe der Familie und der Angst um die eigene Subjektwerdung eines Knaben.

Da er ein Kind war, liebten ihn alle im Hause. Er wuchs heran, er wußte es nicht anders und gewöhnte sich in ihre Herzweiche, da er ein Kind war.
(RKA 3, S. 629)

Wird er bleiben und das ungefähre Leben nachlügen, das sie ihm zuschreiben, und ihnen allen mit dem ganzen Gesicht ähnlich werden? Wird er sich teilen zwischen der zarten Wahrhaftigkeit seines Willens und dem plumpen Betrug, der sie ihm selber verdirbt? Wird er es aufgeben, *das* zu werden, was denen aus seiner Familie, die nur noch ein schwaches Herz haben, schaden könnte?
Nein, er wird fortgehen. (RKA 3, S. 631)

Bei der Liebe der Familie, die „wie das Wasser in den Bornen“ nur im Zerrbild widerspiegeln kann, ist man „der, für den sie einen hier hielten.“ (RKA 3, S. 630) Der Knabe ist im Unglück des Geliebten; die Liebe ist ein Spiegelungsakt von Rezeptivität und Reflexivität.¹³⁵ Ein Spiegel tut beides, nur dass kein Spiegel ein Bild ganzheitlich wiedergeben kann. Indem der Sohn nach dem Auszug in seinem weiteren Leben die anderen liebt, kann er sie nicht vor der

¹³⁵ Vgl. S. Nurmi-Schomers (2008), S. 132.

Gefahr des Geliebtwerdens schützen. Er selbst gibt einen „schlechten’ Spiegel“¹³⁶ ab. Ein Subjekt unfragmentiert zurückspiegeln sowie ein eigenes Bild unzerstückelt widergespiegelt zu bekommen, stellt sich als schier unmöglich heraus.

Der aus notgedrungener Fragmentierung wachsende Wunsch nach ganzheitlicher Spiegelung, nach dem mit sich selbst identischen Subjekt, einer vollendeten Liebe formt sich zu einer Idee um. Als ein solches Liebesgegenüber erdenkt sich der verlorene Sohn den Gott, dessen Gegenliebe ihn nicht zerstören wird. Ein perfektes Du/Gegenüber der Liebe, das sein Selbst vollständig wiedergibt, ist der, der nicht widerspiegelt, nicht erwidert: „Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand.“ (RKA 3, S. 633)

Um die neu konzipierte ideale Liebesbeziehung zwischen ihm und Gott zu erreichen, muss lange erarbeitet werden. Über die lange harte Arbeit daran vergisst er den Gott selbst. In diesen langen Prozess ist als eine Aufgabe integriert: die Kindheit zu „leisten“:

Er ging ganz darin auf, zu bewältigen, was sein Binnenleben ausmachte, er wollte nichts überspringen, denn er zweifelte nicht, daß in alledem seine Liebe war und zunahm. Ja, seine innere Fassung ging so weit, daß er beschloß, das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur durchwartet worden war, nachzuholen. Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; alle ihre Erinnerungen hatten das Vage von Ahnungen an sich, und daß sie als vergangen galten, machte sie nahezu zukünftig. Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte. (RKA 3, S. 634)

Wie die spezifisch Rilkesche Verwendung von Begriffen wie Liebe und Gott ist das Wort (Kindheit) „leisten“ nicht ohne weiteres zu verstehen. Es erhellt sich im Hinblick auf die mit ihm in Relation stehenden Begrifflichkeiten, die die Aufzeichnung über den verlorenen Sohn umschließen. Es handelt sich um Ich-Fragmentierung, Auszug, Liebe, schweigendes Gegenüber bzw. Gott, vergehende Zeit/Vergessen/Erinnern, Suggestion zur Dichtung etc. Diese Begriffe spielen wiederum im *Malte*-Roman eine zentrale Rolle, in den die Geschichte vom verlorenen Sohn eingebettet ist. Als ein weiterer relevanter Text ist der *Puppen*-Essay von 1914 zu nennen. Er ist vier Jahre nach dem Abschluss des *Malte*-Romans, Rilkes eigenem Ausdruck zufolge „ahnungslos“ hingeschrieben und handelt „unter dem Vorwand einer Puppenerinnerung vom Ureigensten“.¹³⁷ Der Text operiert mit den oben genannten Elementen und lässt durch die darin mehrfach herstellbaren Bezüge zur Legende von der

¹³⁶ So der Ausdruck von Nurmi-Schomers (2008, S. 213) über die Familien des verlorenen Sohnes wie der Kindgestalten in Rilkes Dichtungen wie *Vierter Duineser Elegie* und *Requiem auf den Tod eines Knaben*.

¹³⁷ So Rilke im Brief an Lou Andreas-Salomé vom 20. Juni 1914 (RS, S. 329).

Figur des verlorenen Sohnes diese nachträglich aufschlüsseln. Vor der weiteren Ausführung der Legende wird zunächst eine vorbereitende Lektüre des Essays unternommen, um die Formulierung ‚Kindheit leisten‘ zu erläutern.

Die Hauptfigur ist eine Puppe. Sie ist für das Kind als ein Wesen mit einer noch schwachen Ich-Kontur ein stetes Gegenüber. Die Puppe ist, da das unter der Liebe der Familie leidende Kind am Verhältnis zu ihr sein eigenes Ich-Gefühl erprobt und bildet, kein ‚schlechter Spiegel‘ – im Gegensatz zur Familie.

Ich weiß, ich weiß, wir mussten solche Dinge haben, die sich alles gefallen ließen. Der einfachste Verkehr der Liebe ging schon über unsere Begriffe hinaus, mit einer Person, die etwas *war*, konnten wir unmöglich leben und handeln, wir konnten uns höchstens in sie hineindrücken und in ihr verlorengelien. Der Puppe gegenüber waren wir gezwungen, uns zu behaupten, denn wenn wir uns an sie aufgaben, so war überhaupt niemand mehr da. Sie **erwiderte nichts**, so kamen wir in die Lage, für sie Leistungen zu übernehmen, unser allmählich breiteres Wesen zu spalten in Teil und Gegenteil, uns gewissermaßen durch sie die Welt, die unabgegrenzt in uns überging, vom Leibe zu halten. Wie in einem Probierring mischten wir in ihr, was uns unkenntlich widerfuhr, und sahen es dort sich färben und aufkochen. (Hervorh. v. d. Verf.) (RKA 4, S. 687f.)

Als das Kind „zitternd vor Wut“ vor ihr stand und wissen wollte, wofür sie die vom ihm geschenkte „Wärme eigentlich gebrauchte, was aus diesem ganzen Vermögen geworden sei“ (RKA 4, S. 688), tut die Puppe, die ohnehin nichts erwiderte, dem Kind das „überlebensgroße Schweigen“ (RKA 4, S. 689) an. Das Nichterwidern und Anschweigen ist eine augenfällige Eigenschaft, die die Puppe mit dem weiter oben erörterten Gott in Zusammenhang bringt.¹³⁸ Dafür ist das Verhältnis von Puppe und Kind ein anderes als das zwischen Gott und verlorenem Sohn. Letzterem, der sich seiner Unfähigkeit zur intransitiven Liebe bewusst ist und auf die Überwindung dieser Unfähigkeit hin arbeitet, versteht sich das Gottes Schweigen als Beweis für die Fähigkeit des Gottes zur Liebe, zur potentiell ganzheitlichen Zurückspiegelung. Dem Kind aber kommt das Anschweigen der Puppe als Liebesentzug vor; als liebendes Wesen will das Kind noch die Erwidern, ist sich der Gefahr der Gegenliebe als fragmentierter Widerspiegelung nicht bewusst. Als hätte der verlorene Sohn in der Puppe seiner Kindheit das Vor-Bild für seine Idee des nicht erwidern Gottes gesehen¹³⁹, erscheint die Beziehung von Puppe und Kind damit als eine Präfiguration des Verhältnisses von verlorenem Sohn und Gott, wenn auch nicht als mit diesem identisch.

¹³⁸ An einer weiteren Stelle im Essay steht: „[...] in einer Welt, in der das Schicksal, ja Gott selber, vor allem dadurch berühmt geworden sind, daß sie uns anschweigen“ (RKA 4, S. 689).

¹³⁹ Nurmi-Schomers (2008) nennt in ihrer Parallelisierung von Puppe und Gott die Puppe das „unvollkommene[] Gegenüber“, dafür den Gott das „vollkommene[] Gegenüber“ (S. 219), ohne zu explizieren, worin der Unterschied des Vollkommenheitsgrads begründet ist. Genau besehen ist die Differenz der Eigenschaft als

Es geht in Rilkes *Puppen*-Essay aber nicht nur um die erinnerte Kindheitsszene und die Perspektive des erinnerten, erzählten Kindes, sondern auch um das Erinnern selbst und die Perspektive des erinnernden, jetzt längst erwachsenen Erzählers. Formal als Rahmen- und eine Binnengeschichte greifen die beiden Ebenen inhaltlich ineinander. Beim Anblick der Wachspuppen stellen sich beim Erzähler die eigenen Erinnerungen an die Puppen der Kindheit ein. Bei dieser späteren Begegnung mit einem Gegenstand, der sein einstiges Gegenüber der Subjektarbeit evoziert, bekommt er die Erinnerung zurück. Und dies vor allem, und das ist bedeutsam, unverhofft auch in veränderter Gestalt. Diese Metamorphose wird im letzten Abschnitt des Essays figurativ durch die Aktivierung einer weiteren zoologischen Bedeutungsebene des Wortes Puppe dargestellt, die durch eine Reihe von Vokabularen wie Motten, Falter etc. signalisiert wird, und der sich Rilke gewiss bewusst war.¹⁴⁰

o Seele, die nie recht getragen worden ist, die immer nur, geschützt von allerhand altmodischen Gerüchen, in Aufbewahrung war (wie die Pelze im Sommer): siehe, da sind nun in dich die Motten gekommen. Zu lange hat man nicht mit dir gerührt, nun schüttelt dich eine Hand, besorgt und mutwillig zugleich, – sieh sieh, da flattern aus dir alle die kleinen wehleidigen Falter hervor, unbeschreiblich sterbliche, die im Augenblick, da sie zu sich kommen, schon anfangen, von sich Abschied zu nehmen. (RKA 4, S. 692)

Nun flüchtet dieses neue scheue Geschlecht hervor und flattert durch unser dunkles Gefühl. Sieht man es, man möchte sagen, dass es kleine Seufzer sind, so dünn, daß für sie unser Ohr nicht mehr ausreichte, sie erscheinen, schwindend, an der schwankendsten Grenze unseres Gesichts. [...] Es ist, als verzehrten sie sich nach einer schönen Flamme, sich falterhaft hineinzuwerfen (und dann müßte der augenblickliche Geruch ihres Aufbrennens uns mit grenzenlosen, niegewußten Gefühlen überfluten). (RKA 4, S. 692)

Was für den in seinen Erinnerungen versunkenen Betrachter aus der erwachsenen Puppe auratisch aufblitzt, ist das im Vergessenen Fortdauernde, das den Erzähler mit „niegewußten Gefühlen überflute[t]“. Alt und neu zugleich, ein ungeahntes Zusammentreffen von Vergangenheitem und Künftigem kommt zustande. In die schweigende Puppe gehen quasi die Kindheitserlebnisse hinein, um sich darin zu verpuppen und später zu entlarven. Der letzte Abschnitt des Essays greift so implizit auf die Fragen zurück, die der Erzähler sich anfangs gestellt hat.

Liebender zwischen dem Kind in *Puppen*-Essay und dem verlorenen Sohn größer als zwischen der Puppe und dem Gott. Auch wenn der Erzähler des Essays über die Puppe von einem „solchen halben Gegenstand“ (RKA 4, S. 689) spricht, ist es weniger vom Vollkommenheitsgrad her als vielmehr aus den projizierten Affekten des Kindes her zu verstehen.

¹⁴⁰ Dieser Aspekt ist zur Deutung des letzten Abschnitts, des Höhepunkts des Essays, geradezu konstitutiv. Vgl. die ausführliche Darlegung bei Nurmi-Schomers (2008), S. 173ff.

Wie bei gewissen Studenten, hat man sich nicht auch vor den dicken unveränderlichen Kinderpuppen tausendmal gefragt, was später aus ihnen würde? Sind nun hier die Erwachsenen zu jenen, von echten und gespielten Gefühlen überpflegten Puppen-Kindheiten? Sind hier ihre, in menschlich übersättigte Luft flüchtig hineingespiegelten Früchte? (RKA 4, S. 685)

Bei diesem Verhältnis des Erinnernden zum Erinnernten geht es um das späte unerwartete Nachspüren und Fruchten des Schweigens des einstigen Gegenübers und Nicht-Erwiderten in diesem Erinnernten. Das Trächtige im Vergessenen durch das Erinnern, dieses erst jetzt erkennbar Gewordene ist etwas, was das Kind hinter den „Vorwände[n]“ „meinte[]“.

Daß wir dich aber dann doch nicht zum Götzen machten, du Balg, und nicht in der Furcht zu dir untergingen, das lag daran, will ich dir sagen, daß wir *dich* gar nicht meinten. Wir meinten etwas ganz anderes, Unsichtbares, das wir über dich und uns, heimlich und ahnungsvoll, hinaushielten, und wofür wir beide gleichsam nur Vorwände waren, eine Seele meinten wir: die Puppenseele. (RKA 4, S. 690)

Das Kind, ein wie ein schlechter Spiegel liebendes Wesen, hätte nicht die Puppe gemeint, sondern die Puppenseele.¹⁴¹ „Die ‚Puppenseele‘ erweist sich demnach als unsichtbarer Träger all der authentischen Kindheitsgefühle, die der Puppe anvertraut wurden, als Träger all der authentischen Kindheitserlebnisse, die die Puppe als ständige Begleiterin des Kindes ‚miterleben‘ durfte. Letztlich kommt es also zu einer Entsprechung von Kinderseele und ‚Puppenseele‘. Die Puppenseele verkörpert den ‚präservierten‘ Geist der Kinderzeit, der sich als das ‚Eigentliche‘ hinter der ‚Vor-Wand‘ ‚entpuppt‘.“¹⁴² Die Kindheit, der so begegnet wird, ist wie eine Frucht, die erst lange nach dieser Zeit sichtbar und verwertbar wird.¹⁴³ Dies wird angedeutet durch das Wort „Früchte“ im oben zitierten Eingangsteil des Essays: Wenn die Puppe das Kind anschwieg, weil sie als schweigendes Gegenüber alles erst nur aufnehmen kann, damit erst später die Früchte hervorgebracht werden, wenn sie völlig vergessen ist und ihr nur durch Zufall in einem Augenblick des Selbstvergessenen, der höchsten Empfänglichkeit, wiederbegegnet wird.

In diesem Zusammenhang ist eine weitere Analogie von Puppe und Gott herstellbar. So wie er die Puppe seiner Kindheit inzwischen vergessen hat, hat der verlorene Sohn irgendwann den Gott selbst über die harte Arbeit an ihm vergessen. Dafür projiziert er die ganze Zeit unbewusst seine Anstrengungen und Ideen auf Gott. Wozu sein schweigendes Gegenüber –

¹⁴¹ Die Parallele lässt sich weiterziehen: Der heimgekehrte Sohn erkennt, wie wenig die Liebe seiner Familie ihn „meinen konnte[n]“ (RKA 3, S. 635), d.h. dass er nun auch schweigendes Liebesgegenüber werden könnte. Er selbst könnte damit später auch die gleiche Funktion übernehmen, die seine Puppe für ihn innehatte.

¹⁴² S. Nurmi-Schomers (2008), S. 178f.

¹⁴³ Von der erst später fruchtenden Kindheit ist auch in der als Entwurf gebliebenen *Kindheitselegie* (1920) die Rede.

Gott – für ihn in späterer Zeit potentiell fähig sein wird, ist aus dieser Parallelisierung vorstellbar. Dass dieses Produkt eine Dichtung sein könnte, ist in der Legende suggeriert.

Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten. Noch stand ihm die Bestürzung bevor, zu erfahren, wie schwer diese Sprache sei; er wollte es nicht glauben zuerst, daß ein langes Leben darüber hingehen könne, die ersten kurzen Scheinsätze zu bilden, die ohne Sinn sind. (RKA 3, S. 633)

Die Annahme ist wohl nicht abwegig, dass der Erzähler des Essays nicht ein beliebiger Erwachsener ist, der seine Kindheit längst hinter sich hat, sondern als eine Art verlorener Sohn im Rilkeschen Sinne impliziert ist. Das erinnerte Kind im Essay ist also als der verlorene Sohn vor dem Auszug zu lesen und der sich erinnernde Erzähler bei der Begegnung als Heimgekehrter. Es zeigt sich damit der Sinn des Auszugs des verlorenen Sohnes, nach dem am Ende des bereits zitierten Gedichts gefragt wurde:

Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?
(RKA 4, S. 459)

Wäre der verlorene Sohn nicht ausgezogen, wäre diese qualitativ erhöhte Begegnung mit der Puppe auch nach vielen Jahren nicht möglich gewesen. Sie wäre nur quasi von den anvertrauten Gefühlen und Leiden des Kindes vollgesogen, wäre irgendwann vernachlässigt und vergessen worden; sie wäre am Ende allen der Familie ähnlich gewesen. So auch der verlorene Sohn selbst: wäre er nicht fortgegangen, wäre er allen ähnlich geworden. ‚Ähnlich aussehen‘, ein Ausdruck, der sowohl im Essay als auch in der Legende anzutreffen ist, konnotiert die von der Gemeinschaft vereinnahmte Individualität wie die Entwicklungs- und Wandlungslosigkeit.¹⁴⁴ Wenn im Eingangsabschnitt des Essays von der kompletten Abtrenntheit der Wachspuppen von der Kindheit gesprochen wird, ist damit nicht bloß ein zeitlicher Abstand gemeint, sondern vor allem auch die damit verbundene vollkommene Vergessenheit in der Zwischenzeit.

¹⁴⁴ Im Essay: „Ich entsinne mich, auf dem Herrenhaus eines abgelegenen russischen Gutes, in den Händen der Kinder, eine alte ererbte Puppe gesehen zu haben, der die ganze Familie ähnlich sah.“ (RKA 4, S. 689). In der Legende steht vor dem Auszug: „Wird er bleiben und das ungefähre Leben nachlügen, das sie ihm zuschreiben, und ihnen allen mit dem ganzen Gesicht ähnlich werden?“ (RKA 3, S. 631) Bei der Heimkehr dann: „Gesichter erscheinen an den Fenstern, gealterte und erwachsene Gesichter von rührender Ähnlichkeit“ (RKA 3, S. 634).

Um den Umkreis zu bestimmen, in den die Existenz dieser Puppen fällt, könnte man von ihnen vermuten, dass es ihrem Dasein gegenüber keine Kinder giebt, dies wäre gewissermaßen die Vorbedingung ihres Entstehens gewesen, daß die Welt der Kinder vorüber sei. In ihnen ist die Puppe endlich dem Einsehen, der Teilnahme, der Lust und dem Kummer des Kindes entwachsen, sie ist selbständig, sie ist groß geworden, frühalt, sie hat alle Unwirklichkeiten ihres eigenen Lebens angetreten. (RKA 4, S. 685)

Die Wiederbegegnung mit der erlittenen und vergessenen Kindheit des Heimgekehrten mag dann so wie die mit der Puppe sein, mit dem dazugehörenden Potential der unwillkürlichen Erinnerung. Der verlorene Sohn, der an Gott so hart und lange gearbeitet hat, wird dem Gott auch nur unverhofft begegnen. Wie bei der späteren Begegnung mit der Puppe wird der sozusagen zu einer Art Aufbewahrungsraum gewordene Gott auch irgendwann einmal wie die *mémoire involontaire* funktionieren. Die letzten Sätze der Legende sind in diesem Sinne zu lesen:

Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte **noch nicht**. (Hervorhebung v. d. Verf.) (RKA 3, S. 635)

Über das, was nicht verfügbar gewesen ist und mit dem Eintreffen auf unvorhergesehene Art wirkt, hat sich auch Malte in seinen Aufzeichnungen geäußert.

Und mit dem, was kommt, hebt sich ein ganzes Gewirr irrer Erinnerungen, das daranhängt wie nasser Tang an einer versunkenen Sache. Leben, von denen man nie erfahren hätte, tauchen empor und mischen sich unter das, was wirklich gewesen ist, und verdrängen Vergangenes, das man zu kennen glaubte: denn in dem, was aufsteigt, ist eine ausgeruhte, neue Kraft, das aber, was immer da war, ist müde von zu oftmem Erinnern. [...] Wie ein Ding, das lange verloren war, eines Morgens auf seiner Stelle liegt, geschont und gut, neuer fast als zur Zeit des Verlustes, ganz als ob es bei irgend jemandem in Pflege gewesen wäre –: so liegt da und da auf meiner Bettdecke Verlorenes aus der Kindheit und ist wie neu. Alle verlorenen Ängste sind wieder da. (RKA 3, S. 498)

Was im *Puppen*-Essay rein bildlich und in der Legende als Andeutung geblieben ist, wird in Maltes Aufzeichnung konkret: Erfahrungen und Gefühle sammeln, sie vergessen, ihnen in Form der unwillkürlichen Erinnerung wieder habhaft werden – dieser Prozess wird als Vorbereitung und Bedingung zum Entstehen einer Dichtung expliziert.

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen. [...]. Man muß zurückdenken können [...] an

Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, [...] an Kinderkrankheiten [...]. Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht. (RKA 3, S. 466f.)

Wie eine figurierte Darstellung für den letzten Teil dieses Passus wirkt der bereits zitierte letzte Abschnitt des *Puppen*-Essays. Vor dieser Folie und aufgrund des Annäherungsprozesses des verlorenen Sohnes hin zum schweigenden Gegenüber ist zu erwarten, dass der Liebende später von diesem Gegenüber dessen Gegenliebe in Form der Dichtung zurückbekommen wird.¹⁴⁵ Der an intransitiver Liebe Arbeitende hat damit an der Vervollständigung des eigenen Ich gearbeitet. Von diesem neuen Ich kann die Dichtung ausgehen.

Nachdem die zentralen Ideen der Geschichte des verlorenen Sohnes im Wechsel mit anderen Bezugstexten erhellt worden sind, sei hier nochmals die Stelle zitiert, um die Formulierung ‚Kindheit leisten‘ in Einbettung des bisherig Ausgeführten zu erklären:

Er ging ganz darin auf, zu bewältigen, was sein Binnenleben ausmachte, er wollte nichts überspringen, denn er zweifelte nicht, daß in alledem seine Liebe war und zunahm. Ja, seine innere Fassung ging so weit, daß er beschloß, das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur durchwartet worden war, nachzuholen. Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; alle ihre Erinnerungen hatten das Vage von Ahnungen an sich, und daß sie als vergangen galten, machte sie nahezu zukünftig. Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte. (RKA 3, S. 634)

Die Kindheit ist „das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur durchwartet worden war, nachzuholen“. Vor dem Hintergrund bisheriger Ausführungen lässt sie sich in die Nähe von dem rücken, was lange in ungerührter Aufbewahrung und Vergessenheit war. Semantisch äquivalent dazu sind die Ausdrücke „ungetan“ vorkommen und „das Vage von Ahnungen“ im zitierten Passus. Das „Leisten“ bedeutet in diesem Kontext, die Kindheit wie einmal unwillkürlich wiedergekommene Erinnerungen eigenem Leben einschreiben, bis sie, um mit Malte

¹⁴⁵ Der ganze Prozess des Anstrebens von intransitiver Liebe, Kindheit wieder zu leisten etc. erhellt sich in den anderen Aufzeichnungen Maltes als ein Vorgang, in dem der Arbeitende/ Liebende seine Worte heraus ‚diktiert‘ an den schweigenden Geliebten, die dieser wiedergeben/schreiben muss, wie Johannes auf Patmos, Goethe zu Bettina. Johannes wie auch Bettina sind Figuren, die durch die Liebe an Gott bzw. durch intransitive Liebe gekennzeichnet sind. Vgl. S. Nurmi-Schomers (2008), S. 222ff.

auszudrücken, zu „Blut“, „Blick und Gebärde“ und „nicht mehr unterscheidbar“ von sich selbst wird. Durch den Fortgang ging dem verlorenen Sohn der kontinuierliche Zusammenhang der Kindheit mit der Gegenwart verloren. Die „ungeleistete“ Kindheit bestimmt die Fragmentarizität eines Ich mit. Sie ist bis zur Wiederkunft daher nicht abgenutzt und beim Verwandeln in die ‚Funde‘ fremd und vertraut zugleich, strahlt ungeahnte Kräfte aus. So wird aus etwas, was als „vergangen“ galt, ein „zukünftig[es]“; aus dem einst Vertrautem wird ein Niegewusstes, wie es im *Puppen*-Essay bildlich gezeigt wird. Es ist ein Teil der Arbeit, die Ich-Fragmentierung zu überwinden, sich möglichst zu einem Ganzen zusammzusetzen, sich einen vollständigen Spiegel zu schaffen. Das war der Anlass zum Auszug des verlorenen Sohnes und machte den Kern seiner Idee von der Liebe zu Gott aus.¹⁴⁶ Erst von diesem neuen Ich aus, „erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht“, so Malte. Wohlgermerkt: es ‚kann‘ ein Vers entstehen. Es bleibt freilich bei Möglichkeitsform; eine Idee Gott ist mit der Vorstellung der Unerreichbarkeit verknüpft, was die Unendlichkeit der Arbeit einschließt.¹⁴⁷ Malte macht die Identitätsarbeit, deren bedeutender Teil die Erinnerungsarbeit darstellt (deren wesentlichster Teil wiederum die Kindheit sein soll), zu Bedingungen des entstehenden Verses.¹⁴⁸

Walser

¹⁴⁶ Wenn Helmut Naumann in Bezug auf den Auszug des verlorenen Sohnes meint, dass „die Familie, der er entflieht, stellvertretend für eine gesellschaftliche Gruppe oder Schicht [steht]“ (1993, S. 26) reduziert er die gesamte Problematik und Handlungsabschnitte von Auszug bis Rückkehr auf ein simples Schema von Künstlertum und Bürgertum. Er verkennt die komplexere Verschränkung der Dichtungs- mit Identitäts- wie Liebesproblematik, die noch tiefere Sinndimension beansprucht. Die Problematik des Künstlers ist genau gesehen nicht vom Auszugspunkt an auszumachen.

¹⁴⁷ Darüber Hamburger: „ein Ziel, das im Unendlichen liegt und als Ziel damit zugleich aufgehoben wird“ (K. Hamburger, S. 272f.); Auf die Unendlichkeit dieser Arbeit aufgrund des Wesens Gott hat auch Höhler (G. Höhler 1979, S. 138) hingewiesen; Wenn Nurmi-Schomers bemerkt: „Wo Kindheit ‚wiedergeleistet‘ wird, kommt es zu einer Versöhnung der Oppositionen, zu einer (Wieder)herstellung von Ganzheit – so Maltes Hoffnung.“ (S. Nurmi-Schomers 2008, S. 220), ist zwar als „Hoffnung“ die in der Idee Gottes enthaltene schwer zu erreichende Ganzheit richtig erkannt, jedoch verabsolutiert sich gewissermaßen die Bedeutung der Kindheit. Die Kindheit ist zwar von zentraler Bedeutung, es ist dennoch nicht zu überlesen, dass der verlorene Sohn „vor allem“ (RKA, Bd. 3, S. 634) an seine Kindheit dachte.

¹⁴⁸ Das ist z.B. gegenüber einer These von Gutjahr abzugrenzen, die die Malte-Figur beinahe deckungsgleich auf den verlorenen Sohn überträgt, damit die Formulierung „Kindheit leisten“ als „die Vergangenheit erzählerisch einzulösen“ (O. Gutjahr 1994, S. 388) deutet. Eine solche Deutung könnte auf Maltes Schreibversuch zutreffen, kann aber angesichts des bisher hier unternommenen Versuchs der Klärung dieser Formulierung nur schwer auf den verlorenen Sohn übertragen werden. Wenn Käte Hamburger die Bedeutung des „leistens“ als synonym mit Bewältigung der Kindheit „als Lebenszeit des Leids, der Angst und Schutzlosigkeit, als eine nicht bewältigte, nicht „geleistete““ ansieht, steht der Ausdruck auch bei ihr kaum im Zusammenspiel mit den relevanten Begriffen und Texten, sondern er steht für sich und ist nicht ohne psychoanalytischen Beiklang interpretiert. (K. Hamburger 1986, S. 271).

Jakob von Gunten, die Hauptfigur im gleichnamigen Tagebuchroman von 1909, wurde bereits als einer, der nicht geliebt werden will, in die Nähe des verlorenen Sohnes von Rilke gestellt.¹⁴⁹ Dies wird vor allem mit der auf die folgende Textstelle zurückzuführenden Beobachtung gestützt: „Schade, ich sollte nicht Eltern haben, die mich lieben. Ich mag überhaupt nicht geliebt und begehrt sein. Sie sollten sich daran gewöhnen, keinen Sohn mehr zu haben.“ (WSW 11, S. 22) Die so beobachtete Affinität ist selten ausgeführt worden, die Beobachtungen bleiben vereinzelt und randständig. In der Tat finden sich über den zitierten Passus hinaus kaum noch Textstellen, die die beiden verlorenen Söhne zusammenführen könnten. Zwar empfindet Jakob von Gunten seinen Vater als erstickend, aber nicht dessen Liebe zu ihm, sondern, wie er selbst schreibt, die Vorbildlichkeit seines Vaters. Er hadert weniger mit der Vaterwelt. Vielmehr ist sein Gegenüber die moderne Zivilisationswelt, die im Roman teils durch das Institut Benjamenta, teils durch das Großstadtleben als Lebensumfeld seines Bruders verkörpert wird. Jakob sucht bewusst die ‚Eingliederung‘ in diese Gesellschaft, deren Probleme ihm selbst wohl bekannt sind. Die Integration geht dabei nicht ohne Maskenhaftes. Denn diese „unmündige Abhängigkeit“¹⁵⁰ sieht er als Weg an, sich zu bewahren, ohne sich an diese Gesellschaft aufgeben zu müssen. Im Dienersein als Kleinsein sucht er in Wirklichkeit eine Enklave. Tiefe Unterwerfung zu einer und der Ausweg aus einer Gesellschaft bedingen sich in diesem Subjektivitätsentwurf gegenseitig.¹⁵¹ So wird eine subversive Dieneridee in Walsers Roman durch einen seiner verlorenen Söhne personifiziert.

152

Als nur äußere Anpassung anstrebender hat Jakob eine Spiegelfunktion inne für den bodenständigen Menschen der Zivilisation wie den Musterschüler Kraus. Kraus und Jakob werden als voneinander nicht nur absteckende, sondern vor allem auch abhängende Gestalten gezeichnet. Kraus gewinnt ohnehin lediglich durch Jakobs Feder Gestalt, Jakobs Kontur (als verlorener Sohn) schrumpft ohne Kraus wesentlich und wird zu einer anderen. Jakob träumt bekanntlich davon, „eine reizende, kugelrunde Null“ (WSW 11, S. 8) zu werden. Während Kraus eine solche ist, will Jakob erfolgreich als solche getarnt werden. Damit will er sich die

¹⁴⁹ M. Engel 1986, S. 536; B. Di Noi 2008, S. 148.

¹⁵⁰ M. Pleister (1992), S. 96.

¹⁵¹ Dieser Subjektivitätsentwurf in Walsers Dieneridee wird später im Kapitel *Subjekt und Sprache* anhand der Dienerfiguren Walsers, vor allem Jakob und Aschenbrödel, ausführlicher behandelt.

¹⁵² Jakob als eine Art verlorenen Sohn anzusehen ist eine in der Forschung gelegentlich anzutreffende Ansicht. So z.B. Manfred Engel (1986, S. 536); allerdings ist bei ihm mit Jakob als verlorener Sohn der aus dem Elternhause ausgebrochene, der also an die Vaterwelt Absage erteilende gemeint. In diesem Fall reiht sich Jakob vor allem in andere expressionistische Söhne ein. Als eine Verlorener-Sohn-Figur von Walserschem Einschlag bleibt Jakob dabei noch wenig beleuchtet. Auf die als eine Art alter ego funktionalisierte Figurenkonstellation im *Jakob*-Roman kommt Engel später noch zu sprechen, ohne dass er dann die beiden Kameraden in die Konstellation der Brüder in der Parabel vom verlorenen Sohn bringt. Sein Ansatz ist ein anderer und plausibel; Kraus wird als einer der „drei Aspekte in Jakobs Subjektivitätsentwurf“ (M. Engel 1986, S. 551) als Fräulein Benjamenta wie Herrn Benjamenta äquivalent betrachtet.

zweckrationalistische Welt als eigenes Versteck schaffen, er selbst der unerkannte Andere dieser Welt bleiben. Dieser verlorene Sohn Walsers fungiert damit als Spur und Reminiszenz dessen, was in der modernen Gesellschaft eigentlich einbegriffen ist aber fortwährend verdrängt wird oder bleibt.

Eine Konstellation des Gegensätzlichen steht auch in der bekanntesten der Bearbeitungen des Motivs durch Walser, in der *Geschichte vom verlorenen Sohn* von 1917 (WSW 16, S. 204-207), im Zentrum. Walser hat die Gestalt des älteren Sohnes, die sowohl in der Bibel als auch in den anderen modernen Varianten wenig beachtet worden ist, herausgegriffen. Es kommt beiden Söhnen gleichermaßen die Bedeutung zu, und zwar in wechselseitig bedingender Weise,¹⁵³ was bereits beim Geschichtenanfang sichtbar wird:

Wenn ein Landedelmann nicht zwei Söhne gehabt hätte, die glücklicherweise vollständig voneinander abstachen, so würde eine lehrreiche Geschichte unmöglich haben zustande kommen können, nämlich die Geschichte vom verlorenen Sohn, die mitteilt, dass der eine von den beiden verschiedenartigen Söhnen sich durch Leichtlebigkeit auszeichnete, während der andere durch denkbar soliden Lebenswandel hervorragte. (WSW 16, S. 204)

Indem der unglückliche Daheimgebliebene jedoch am Ende den Erzähler aufsucht und über das Geschriebene in der Bibel klagt, wird aus der neutralen Gegenüberstellung und Supplementierung nun eine leise Umwertung des Bürgerlichen. „Für seine Verdrießlichkeit besaß ich uneingeschränktes Verständnis. Dass die Geschichte vom verlorenen Sohn, worin er

¹⁵³ Wie sehr Walser auch im biblischen Motiv das Ausgleichverhältnis des Gegensätzlichen bewogen haben mag, kann anhand einer Inspirationsquelle für eines seiner Gedichte darüber vermutet werden. Walser, der schon zu jenem Zeitpunkt Rembrandts Gemälde *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes* (um 1666/69) gekannt hat – ob im Original, lässt sich nicht belegen – hat es jedenfalls in seinem Gedicht *Der verlorene Sohn* (WSW 19, S. 105) über das Motiv geäußert. Auch hier die räumliche Struktur des Bildes weist etwas Walser nahe liegendes auf. Die Malfläche ist von ausgewogener Zweiteilung; das Paar Vater-heimgekehrter Sohn in dessen Armen nicht in die Mitte der gesamten Szene, sondern in die linke Hälfte des Bildes platziert und die rechte Hälfte, zwei Männer – einer dann müsste der ältere Bruder sein. Das helle Licht ist auch zweimal gleich geteilt – Antlitz des links stehenden Vaters, und der des rechts stehenden (vermutlich älteren Bruders). Wenn auch von hinten und in schattierter Darstellung, ist in genauer Mitte dieses zweigeteilt strukturierten vertikalen Bildes interessanterweise eine zuschauende Figur. Indem diese Zweiteilung das Kräfteverhältnis beider Hälften im Ausgleich hält und dazu noch die genaue Mitte ausgerechnet eine aus der hinten liegenden Türspalt herüberschauende Zuschauerfigur einnimmt, erklärt sich Walsers Haltung, wie er sich davon inspirieren ließ. Dieses Strukturmerkmal passt Walserscher Poetik nur zu gut. Gerade einem wie Walser, der mit zwei gegensätzlichen Paaren so trefflich arbeitet, dem die Geschichte vom verlorenen Sohn oft die Verzahnung zweier Brüder in EINER Situation, psychisch ambivalenter Situation in EINER Person bedeutet hat, muss auf die Bildstruktur aufmerksam gewesen sein, was freilich spekulativ bleiben muss. Hingegen nennt Schwerin einen anderen Inspirationspunkt aufgrund des Wortlauts im Gedicht, etwa wie folgt: „Der Ausdruck des Seelischen, die Widerspiegelung der eigensten Erfahrung in Rembrandts „Rührungsszene“ ist es, der Walser zu seinem Gedicht inspirierte“ (K. Schwerin 2008, S. 141).

Auch über den Franz in Schillers *Räuber*-Drama, an dem sich Walser an die Parabel vom verlorenen Sohn erinnert fühlt, lässt Walser Karl in *Schillerfiguren* (WSW 17, S. 388) äußern: „Da er von lauter Einfältigkeiten umgeben war, wie sein Vater eine war und wie andererseits ich eine zu sein scheine, so kann es möglich sein, dass er schurkisch wurde“.

eine offenbar wenig empfehlenswerte Rolle spielte, eine angenehme und erbauliche Geschichte wäre, hielt ich für unmöglich. Vielmehr war ich in jeder Hinsicht vom Gegenteil überzeugt.“ (WSW 16, S. 207)

Für Jakobs Lebenszweck, die Selbsterziehung, ist von entscheidender Bedeutung, nicht zu Hause zu bleiben: „Ich bleibe vielleicht als irgendwo im Leben verlorener und verschollener Mensch ein echterer, stolzerer Gunten, als wenn ich, auf den Stammbaum pochend, zu Hause verdürbe, entherzte und verknöcherte.“ (WSW 11, S. 114) Die Walsersche Sympathie für den verlorenen Sohn, die in seinen Werken immer wieder zu spüren ist, geht durch den Kontrast mit dem zu Hause gebliebenen Sohn regelrecht auf.

Der ‚verlorene‘ Sohn wird so um-/neu gedeutet als einer, dem es stets darum zu tun ist, mit dem eigenem Ich, den eigenen Wünschen und Bedürfnissen Einklang zu finden. Mit sich selbst wohl und einig sein, wo auch immer – das ist das Motto dieses Sohnes. So findet er (zu) sich selbst. Und wo er sich wohlfühlt, ist daheim für ihn. Bei Walser wird dem verlorenen Sohn als Identitätssuchendem die Heimkehr damit zu einem bildlichen Begriff mit der Bedeutung, mit sich selbst in Frieden zu sein. Auch in dem Sinne ist zu verstehen, wenn das Gedicht *In manchem Papeteriegeschäft* folgendermaßen ausklingt:

Sieh, ich kam da beim
Ahnen des Lebensrhythmus aus dem Reim,
hoffentlich findet sich der verschwundene bald heim.
Wenn nicht, so glaubt mir's nur,
dass im Grunde keine Spur
von Heimat für uns vorhanden ist
als dort, wo wir die Fröhlichkeit
nicht verlieren, denn wie kann's dir irgendwo
behagen, wenn du nicht einig bist mit dir,
nicht ja zu deinem Schicksal sagst?
Hier bist du zu Hause, hier, hier,
in dir. (WAdB 6, S. 382)

Die Heimkehr des verlorenen Sohnes kann unmöglich buchstäblich räumlich gemeint sein, schon gar nicht zum Vater. Das Heim hat als Ort nur insofern Bedeutung, als es dem verlorenen Sohn im aktuellen Augenblick als heimelig behagt. Er ist zwar räumlich heimgekehrt, zu Hause ist er jedoch ‚in sich‘ (also schon immer gewesen), wo er fröhlich war, wie die letzten Zeile des Gedichts wissen lassen. Sein „Daheim“ in räumlicher Hinsicht ist eher Zufall. Der sich zwar zu Hause befindende, mit sich selbst jedoch nicht im Einklang lebende ältere Sohn bietet ein weiteres Argument hierfür. Er ist zwar räumlich immer daheim gewesen; allerdings im Walserschen Sinne nie zu Hause, bei sich, zufrieden mit sich. Es dreht

sich bei dieser Verbildlichung eines Daheims um das unglückliche Lebensgefühl der bürgerlich gerühmten Lebensart, die identitätsfeindlich erscheint.

Die im *Jakob-Roman* und in der *Geschichte vom verlorenen Sohn* zentrale Idee – Selbsterziehung, supplementierendes Verhältnis der Gegensätze – findet sich noch in zahlreichen Variationen. Der verlorene Sohn ist bei Walser eng mit der Idee der Bildung verknüpft, ohne dass dieser Begriff bürgerlich eng aufgefasst werden darf. Diese Idee verkörpern neben Jakob noch viele von Walsers Kinderfiguren. Ein verlorener Sohn ist schon immer nur aus der Sicht dessen verloren gewesen, der ihn als verloren geglaubt hat. Diese Bedeutungsebene ist in den modernen Nachdichtungen dieser Gestalt ohnehin obsolet geworden. Dem Sohn selbst ist es hingegen stets ein Anlass zum Sich-Finden. (Den Eltern) Verlorengelangen ist bei Walser als Anfang eines Bildungswegs gemeint. Dies gilt, selbst wenn der Sohn nicht aus eigener Initiative ausgezogen, sondern durch Zufall den Eltern verloren gegangen ist. „Muß man nicht, um sich zu finden, (denn) nicht zuvor verloren gehen?“ (WADB 4, S. 51), fragt der Autor in einem Mikrogrammstück; im Tumult beim Ausbruch eines Feuers verliert in diesem Prosastück eine Mutter ihr Kind aus den Augen und das Kind entwickelt sich später, ohne dass die Mutter es erfährt, zu einem Intellektuellen. Wie Walser ein ewiges Kreisen der Gegensätze inhaltlich wie stilistisch ausgiebig nutzt, ist die Heimkehr lediglich eine Voretappe zu einem weiteren Auszug; daher ist die Heimkehr des Fortgegangenen in diesem Zusammenhang als eine weitere Etappe seiner Entwicklung anzusehen. Kleine derartige „Bildungsromane“¹⁵⁴ sind bei Walser reichlich vorhanden.

Eine schätzbare Leistung ist das Verlorengelangen bei Walser auch deshalb, weil erst dadurch das Finden ermöglicht wird. Ohne das fehlende (abwesende) Gegenteil lässt sich kaum etwas lebendig denken, zur Vollständigkeit bringen.¹⁵⁵ Entschwinden – zurückkehren; sich verstecken – entdeckt werden; Abwesenheit – Anwesenheit etc. All diese bei Walser stets anzutreffende Denkfigur beinhaltet der verlorene Sohn. So kann das Zurückkehrende auch implizieren, dass einmal etwas aufgeschoben wurde, an dem nun, mit der Rückkehr, weiter gearbeitet werden kann und muss. Die Bedeutung des verlorenen Sohnes als zurückkehrende Figur wird im „*Tagebuch*“-Fragment von 1926 etwa so herausgehoben:

Wie eine Art übrigens sicher sehr wertvoller verlorener Sohn kehre ich in vorliegendem Abschnitt zum übernommenen Auftrag zurück, ein Ichbuch zu schreiben. Ich bin gleichsam während dieser verflorenen paar Tage durch die braunen Wälder des Meiner-nicht-sicher-Seins, des Unentschlossenseins gelaufen. (WSW 18, S. 106)

¹⁵⁴ So die eigentümliche Bezeichnung für die kleinen Prosastücke Walsers durch Martin Roussel (2009, S. 303).

¹⁵⁵ Diese Denkweise Walsers wird im Kapitel *Wege zur Erkenntnis* am Textbeispiel *Schneewittchen* ausführlicher dargelegt.

Walters Schreibstrategie des ständigen Aufschubs und Nichteinlösens dessen, worauf zurückzukommen er verspricht, ist auf formaler, stilistischer und thematischer Ebene durchgehend anzutreffen, insbesondere in seinem Spätwerk. Es ist ein Schreiben um *den heißen Brei* (WSW, Bd. 19, S. 89-92), um eine nie erreichbare Mitte herum. Wenn der verlorene Sohn in einem wie zuvor zitierten Vergleich erscheint, kommt dessen übertragener Sinn dem abwesenden bzw. beweglichen Zentrum gleich.

Man schiebt schreibend immer irgend etwas Wichtiges, etwas, was man unbedingt betont haben will, auf, spricht oder schreibt vorläufig in einem fort über etwas anderes, das durchaus nebensächlich ist. (WSW 19, S. 91)

Diese Idee der abwesenden Mitte, die Walser thematisch wie schreibstrategisch fortwährend nutzt, wird seinen zahlreichen autobiographischen Werken zugrunde gelegt; sie drehen sich um das Zentrum Ich, das schwer aufzutreiben ist. Der verlorene Sohn wird für die autobiographische Prosa Walters zur Chiffre für den versteckten Autor, der wie ein Versteck spielendes Kind „im Nicht-Erkanntwerden [...] seinen Triumph“¹⁵⁶ feiert.¹⁵⁷

Resümee

In Kafkas *Heimkehr* beschäftigt sich der heimgekehrte Sohn nicht mit dem Vater, sondern mit den Dingen und Menschen, die zwischen ihm und dem Vater liegen. Sie liegen auf dem Weg zum Vater und scheinen diesem näher zu stehen als der Sohn selbst. Die Figur des Freundes in der russischen Ferne in *Urteil* variiert dieses Zwischenwesen. So befasst sich auch Georg Bendemann wesentlich nur mit jenem Freund, um die Anerkennung des Vaters zu erlangen. Diese verlorenen Söhne zeigen sich in ähnlicher Konstellation wie andere Kafka-Protagonisten, die die ganze Zeit ohne nennenswerten Erfolg bei den Menschen verweilen, denen sie auf dem Weg zu den angestrebten Instanzen (wie Schloss und Gericht) begegnen. Kafkas Protagonisten sowie verlorene Söhne halten diese Begegnungen einerseits für unentbehrlich und bedeutend, andererseits für lästig und abstoßend. In ambivalenter Haltung hadert der heimgekehrte Sohn innerlich mit ihnen und läuft keinen Schritt in Richtung Vater vorwärts. Der Sohn mit seinem Interesse an Dingen und Menschen zwischen sich und dem Vater gibt damit ein Sinnbild für den modernen Menschen, der sich im Blick auf die

¹⁵⁶ G. Agamben (2006), S. 13.

¹⁵⁷ Vgl. Ausführungen im Kapitel *Autobiographisches Erzählen*.

metaphysische Frage zwischen Verneinung und Bestätigung ambivalent verhält und bei dem das Verhältnis von Einzelem und Allgemeinem nicht mehr wie früher ohne weiteres herzustellen ist. Der am unsichtbaren Gegenstand hängende Sohn kann ansatzweise auch als Zeichen des dissoziierten Ichs aufgefasst werden, wobei das unsichtbar bleibende Ziel als eigene Phantasie oder Projektion zu betrachten ist.

Um Rilkes verlorenen Sohn zu interpretieren, sind mehrere motivverwandte Texte heranzuziehen. Im Mittelpunkt steht die letzte Aufzeichnung Maltes, die dem Motiv des verlorenen Sohnes gewidmet ist. Aber vor allem ein bisher von der Forschung, erst recht im Hinblick auf dieses Motiv, wenig beachteter Essay ist herauszuheben: Der an Metaphern und Bildlichkeit reiche *Puppen*-Essay. Die Puppe ist ein Gegenstand, an den das Kind seine Liebe (ver)schenkt und von dem es, ohne Erfolg allerdings, erwartet, sie erwidert zu bekommen. Die Puppe stellt für das Kind ein schweigendes Liebesgegenüber dar. Durch den Anblick fremder Wachspuppen begegnet der längst erwachsene Erzähler unverhofft seiner eigenen Kindheit wieder – durch das Medium namens Puppe, in die seine Kindertage eingegangen und konserviert worden sind. Die Zwischenzeit, in der die Kindheit vollkommen vergessen war, ermöglicht die unwillkürliche Erinnerung. Die so wieder präsente Kindheit steht für das, woran lange Zeit unbewusst gearbeitet worden ist und was erst später und in ganz anderer Gestalt für das Subjekt erneut fruchtbar und verwertbar wird. Die Konstellation des Erzählers des *Puppen*-Essays zur Puppe weist Parallelen zu der von verlorenem Sohn zu Gott in der letzten Aufzeichnung von Malte auf. Auch der schweigende Gott wird später irgendwann dem verlorenen Sohn das zurückspiegeln, was dieser erarbeitet hat, um sich Gott zu nähern. Und diese späte Zurückspiegelung wird, so wie die Puppe in später Zeit die aufbewahrte und doch metamorphisierte Kindheit auratisch wieder aufblitzen lässt, in einer durch die Zwischenzeit ausgereiften unverhofften Gestalt begegnen. Kindheit wird bei Rilke am meisten als schöpferisches Potential der unwillkürlichen Erinnerung ergründet, die sowohl dem Subjekt als auch dem schreibenden Dichter einen ungeahnten Impuls verleiht. Die in der Zwischenzeit vergessene Kindheit samt deren Gefühlen und Erfahrungen bedingt die Fragmentarizität eines Ichs mit. Die Kindheit wieder zu „leisten“ im Rilkeschen Sinne macht das fragmentierte Ich vollständiger. Und von einem solch vervollständigten neuen Ich aus kann eine neue Dichtung ausgehen. Die Kindheit steht im Rahmen der Künstlerproblematik des verlorenen Sohnes für die Grundbedingung der Dichtung, insofern als sie funktionsmäßig für die Erfahrungen und Gefühle steht, die erst gesammelt und vergessen werden sollen und nach langer Zeit in Form der unwillkürlichen Erinnerung zur künstlerischen Produktivität beitragen.

Charakteristisch für Walsers Konzept des verlorenen Sohnes ist vor allem der Kontrast, der zwischen dem verlorenen Sohn und dem zu Hause gebliebenen Bruder besteht. Gegensätze sind bei Walser stets als dialektisches Symbioseverhältnis zu deuten; beide Seiten stehen nicht nur in einem Kontrast zueinander, sondern sie hängen auch voneinander ab. Jakob von Gunten, der Protagonist des gleichnamigen Tagebuchromans, ist ein verlorener Sohn, der sich innerlich von der bürgerlich angepassten Welt abgrenzt, die etwa durch den bodenständigen Kameraden Kraus verkörpert wird. Ein verlorener Sohn wie Jakob als nur äußerlich angepasster ist ein Subjektivitätswurf als Versteck und Tarnung in einer zweckrationalistischen Welt. Walsers verlorener Sohn nach dem Jakob-Modell gibt ein Indiz für das unerkannte Andere hinter der Fassade dieser Welt. Es ist als ein Teil in dieser Welt existent, jedoch von der letzteren nicht (an)erkannt oder wird fortwährend verdrängt.

In einer weiteren Variante *Geschichte vom verlorenen Sohn* plädiert Walser für den Lebensstil des verlorenen Sohnes und wertet das bürgerliche Lebensideal um, indem der zu Hause gebliebene ältere Sohn unglücklich über sein ‚ungelebtes‘ Leben klagt. Der verlorene Sohn als Identitätssuchender ist ein Mensch, der zu sich selbst findet, der mit sich selbst einig ist. Der Lebensstil des fortgegangenen verlorenen Sohnes wird als ein Ideal im Sinne des Lebenszwecks ‚Selbsterziehung‘ positiv interpretiert. Indem der daheim gebliebene bürgerlich solide Bruder unzufrieden mit sich, aber der in die Ferne gezogene verlorene Sohn stets im Einklang mit sich bleibt, und gerade das als ‚Daheim‘ fühlen versteht, erscheint die als bürgerlich anerkannte und geschätzte Lebensart des anderen Bruders beinahe als identitätsfeindlich.

Walsers verlorener Sohn, der ohnehin weder ‚verloren‘ noch ‚Sohn‘ im ursprünglichen Sinne ist, macht darüber hinaus einen regelrechten Gebrauch von dem Ausdruck ‚verloren gehen‘. Bei Walser wird der verlorene Sohn zu einer Denkfigur, die das gegenseitig unabdingbare Verhältnis von Verlorengehen und Finden, Sichverstecken und Entdecktwerden, Abwesenheit und Anwesenheit bestimmt. Verlorengehen wird zur unentbehrlichen Voraussetzung des Findens und ist deshalb eine zu schätzende Leistung. Was jetzt gefunden wird, wird zum Verweis darauf, dass früher einmal etwas aufgeschoben wurde und jetzt daran weitergearbeitet werden kann. Das wieder Aufgenommene, einst Aufgeschobene steht in Walsers Schreibstrategie für etwas, was zentral und ein Kern ist, um den herum geschrieben wird, und den der Autor am liebsten erzählend weiterhin so im ewigen Aufschub halten möchte. Der verlorene Sohn, nach dem angeblich gesucht wird, steht für die Idee der abwesenden Mitte, die für Walsers Schreiben konstitutiv ist.

4. Wege zur Erkenntnis

Mit der Erkenntnisproblematik in der modernen Parabolik befasst man sich am besten anhand der Texte von Kafka und seiner Nachfolger. Die Idee jedoch, diese Absicht in Kombination mit dem Motiv Kind und Kindheit zu verfolgen, mag beim ersten Blick wenig plausibel erscheinen. Dies rührt vor allem daher, dass zum einen nicht viele Texte anzutreffen sind, die in dieser Hinsicht relevant sind. Zum anderen aber auch daher, dass selbst Kafkas Werke, bei der das Motiv Kind und Kindheit einen eigenen Stellenwert beanspruchen kann, unter diesem Gesichtspunkt bislang kaum beleuchtet worden sind. Es sei denn, die Kinder – vor allem die Söhne – sind Hauptgestalten. Über die kindlichen Gestalten in einem parabolischen Text darf nicht hinweggeschaut werden. Sie sind entsprechend der Eigenschaft dieser Textsorte, Textelemente in einem übertragenen Sinn zusammenzuweben, in ihrer konstitutiven Rolle für das gesamte Textgefüge zu betrachten. Ein Seitenblick auf das Gesamtwerk des jeweiligen Autors wäre dabei, solange textuelle und motivische Relevanz vorhanden sind, zur gegenseitigen Erhellung zulässig. Kindliche Gestalten von irgendeinem freien Zusammenhang außerhalb des Textes her zu deuten, ist hingegen unangemessen. Dennoch ist gerade dies, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, in der Forschung nicht selten geschehen. In diesem Kapitel werden neben einigen relevanten Texten Kafkas auch einige von Robert Walser behandelt, die im Rahmen der modernen Parabolik kaum besprochen worden sind, jedenfalls nicht speziell im Blick auf das Motiv Kind und Kindheit.¹⁵⁸ Von Kafkas Werken werden neben dem Roman *Der Proceß* vor allem die kleinen Prosastücke *Kinder auf der Landstraße* und *Der Kreisel* eingehender betrachtet. Neben Walsers Frühwerk *Schneewittchen*-Dramolett werden seine Prosastücke *Katzen theater* und *Das Ende der Welt* besonders herangezogen. Anhand dieser Textbeispiele sollen verschiedene Ausprägungen und die textkonstitutive Rolle des Motivs Kind und Kindheit im Rahmen der Erkenntnisproblematik sichtbar gemacht werden. Walser hat in *Schneewittchen*-Dramolett die Widersprüche als unauflösbar aufgezeigt und in seinen zu behandelnden Prosastücken die absolut gesetzten Ziele preisgegeben. Kafka versinnbildlicht durch das Bild der Endlosigkeit in irrealen legendären Narren, die nie schlafen, oder in sich ewig drehenden Kreiseln die Unerreichbarkeit des Ziels. Auf der Suche zu bleiben ist so zum einen, wie etwa bei Walser,

¹⁵⁸ Im Gegensatz zu Kafkas Texten haben Walsers umfangreiche Prosastücke im Rahmen der Parabelforschung kaum Berücksichtigung gefunden. Sie lassen sich schwer in einen konturierten Gattungsbegriff einordnen. Dabei lässt die skeptische Haltung gegenüber der Erkenntnis und den teleologischen Prinzipien in Walsers parabolischer Literatur eine deutliche Nähe zur Hauptproblematik der modernen Parabolik erkennen. Dass das Motiv Kind und Kindheit in Walsers Literatur einen eigenen Stellenwert besitzt, ist mehrfach konstatiert worden.

ein durchaus positives Signal für den Aufschub der Erstarrung in der Finalität. Und zum anderen, wie etwa bei Kafka, Grund zur Resignation aus Einsicht in die Unerreichbarkeit und Ausweglosigkeit aus dem Jetzt. Die Erreichbarkeit des Zieles bzw. das Vorhandensein des gesuchten Zielpunkts bleibt damit weitgehend im Unklaren, wenn es nicht sogar verneint wird. Es handelt sich um die Wege zur Erkenntnis, wobei der Charakter des Unterwegsseins im Mittelpunkt steht. Die Spezifik der modernen Parabel auf der thematischen Ebene, die Skepsis an dem aufklärerischen Erkenntnisoptimismus, an dem Einklang des einzelnen zu dem höheren Ganzen des Ideals wird in allen zur Besprechung herangezogenen Texten behandelt. An der Gestaltung dieses Themenkomplexes beteiligen sich dabei die kindlichen Gestalten und die Idee der Kindheit in verschiedenen Ausprägungen. Aufgrund der zu kommentierenden Texte lässt sich festhalten, dass das Kind-Motiv als Potential der Kritik an teleologisch-unbeweglicher Ausrichtung fungiert und das Ende der Kindheit in Verknüpfung mit der Erfahrung von Ernüchterung und Desillusionierung erscheint.

Alles gehört zum Gericht

Als Josef K., der Protagonist von Kafkas Roman *Der Proceß* (entstanden 1914/15), zum ersten Mal das Gericht aufsucht, begegnet er dort spielenden Kindern.

Er störte im Hinaufgehn viele Kinder, die auf der Treppe spielten und ihn, wenn er durch ihre Reihe schritt, böse ansah. „Wenn ich nächstens wieder hergehen sollte“, sagte er sich, „muß ich entweder Zuckerwerk mitnehmen, um sie zu gewinnen oder den Stock um sie zu prügeln.“ Knapp vor dem ersten Stockwerk musste er sogar ein Weilchen warten, bis eine Spielkugel ihren Weg vollendet hatte, zwei kleine Jungen mit den verzwickten Gesichtern erwachsener Strolche hielten ihn indessen an den Beinkleidern; hätte er sie abschütteln wollen, hätte er ihnen wehtun müssen und er fürchtete ihr Geschrei. (*Der Proceß*, S. 55)

Es handelt sich hier um eine der vielen Szenen mit Kindern in Kafkas Texten. Zu den Kindergestalten bei Kafka schreibt Barbara Beutner: „Immer stehen Kinder in wichtiger Beziehung zu den Kernproblemen der Texte.“¹⁵⁹ Gemeint sind die flüchtigen Auftritte und Erwähnungen von Kindern, die in Kafkas Romanen wie auch in kleinen Prosaskizzen und Tagebucheintragungen vorkommen; in Bezug auf die Kinder als Hauptfiguren wäre eine solche Bemerkung recht überflüssig. Die oben angeführte Szene erhellt sich, wenn man sie in

¹⁵⁹ B. Beutner (1973), S. 61. Beutner behandelt Kind neben Krankheit, Tiere, Spiel Kampf etc. als einen Bildbereich in Kafkas Werk. Vgl. insb. S. 61-72.

Zusammenhang mit dem Protagonist und mit dem Hauptproblem (Gericht/Prozess) stellt. Diese Kinder, die Josef K. „böse“ anschauen und „mit den verzwickten Gesichtern erwachsener Strolche“ sind, sogleich im Blick auf typische Eigenschaften von Kindlichkeit, wie etwa Ahnungslosigkeit oder Naivität, oder auf den Typus der bösen Kinder zu interpretieren, hilft ohnehin wenig.

Wie die vielen Kerzen und Lampen in Kafkas Texten einen Raum (beziehungsweise bildlich gesprochen eine Persönlichkeit) nur partiell beleuchten oder wie der Landarzt die Krankheit des Jungen auf einen Mangel an Überblick zurückführt,¹⁶⁰ sind für Kafkas Figuren stets lediglich einzelne Teile zugänglich; es gibt nie einen Blick auf das Ganze. K. verliert sich oft in Einzelheiten, und selbst diese kann er nicht rechtzeitig oder in vollständigem Maße oder in ihren Relationen zueinander erkennen. Dem Satzanfang „Jetzt erst sah K.“ begegnet man im *Proceß* mehrfach. Die ungünstig spät erfolgende Wahrnehmung eines Details der Umgebung steht beispielsweise als ein Indiz für die Begrenztheit der Erkenntnisfähigkeit. Josef K. kann die verschiedenen Meinungen und Berichte, die er bezüglich seines Prozesses hört und sammelt, nicht adäquat zu einem widerspruchsfreien höheren Zusammenhang subsumieren. Der Maler Titorelli sagt beispielsweise: „Es gehört ja alles zum Gericht“, worauf Josef K. entgegnet, „Das habe ich noch nicht bemerkt.“ (*Der Proceß*, S. 202) Das Wesen des Gerichts und seines Prozesses, in das er bis zum Ende keinen Einblick erhält, ist absolut und umfassend, so dass dessen Erkenntnis im Grunde nie zu erreichen ist.

Da also „alles zum Gericht“ gehört, würden die in unmittelbarer Nähe zum Gericht spielenden Kinder ebenfalls „zum Gericht“ gehören. Vom gesamten Sinngefüge des Romans her betrachtet, liegt die Bedeutung der Kinder in erster Linie in der Funktion als eines der zahlreichen Teile, die den Bestand des Gerichts mit gestalten; eine Verbindung, die für den Außenstehenden K. nicht wahrnehmbar ist. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass auch K. diese Kinder nicht ohne Verbindung mit dem Gericht registriert. Kinder sind K.s Projektionsfläche, die das Verhältnis von K. zum Gericht und dessen Umfeld widerspiegeln. Auf der einen Seite „stört“ K. die Kinder, auf der anderen Seite wird er von ihnen behindert und aufgehalten. „Böse“ sehen sie ihn an, er nimmt an ihnen „verzwickte[n] Gesichter[n] erwachsener Strolche“ wahr. K.s Haltung ihnen gegenüber ist, mit „Zuckerwerk“ und „Stock“ zum Ausdruck gebracht, eine Ambivalenz von Überlegenheitsgefühl und Furcht. Dies lässt sich des Weiteren auf K.s Haltung zum Gericht übertragen, das er verachtet – K.

¹⁶⁰ Über eine Raumwahrnehmung von Josef K. ist etwa zu lesen: „Allein der Herd war dreimal so groß wie gewöhnliche Herde, von dem übrigen sah man keine Einzelheiten, denn die Küche wurde jetzt nur von einer kleinen Lampe beleuchtet, die beim Eingang hieng.“ (*Der Proceß*, S. 229); der Landarzt sagt zu dem kranken Jungen: „Junger Freund“, sage ich, „dein Fehler ist: du hast keinen Überblick“ (KADL, S. 260).

nennt das Gesetzheft „schulheftartig“. (*Der Proceß*, S. 61) –, zu dessen Anerkennung und Gnade er aber unbedingt gelangen möchte.

In den Romanen *Der Proceß*, *Das Schloß* sowie in der Novelle *In der Strafkolonie* beispielsweise steht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses ein Symbol eines unbegreiflich-unzugänglichen Systems wie das Gericht, das Schloss oder eine Hinrichtungsmaschine. Deren jeweilige Funktionsregeln sind für die außenstehenden Protagonisten kaum durchschaubar. Die Ratio als Denkinstrument der Protagonisten erweist sich dabei weder als passend noch als zureichend. „Sie müssen bedenken, dass in diesem Verfahren immer wieder viele Dinge zur Sprache kommen, für die der Verstand nicht mehr ausreicht.“, sagt der Kaufmann Block (*Der Proceß*, S. 236). Dafür jedoch sind Bestand und Wesen von diesem System symbiotisch verschmolzen mit Dorfbewohnern bzw. Gerichtsleuten, auch wenn dies nach außen nicht gleich erkennbar ist. Dies ist ein Zusammenhang, in den die Protagonisten lange in ihrer Zweckbesessenheit und ihrem Beharren auf die rationale Regelung keine Einsicht bekommen und den sie erst spät erahnen. Solange die Hauptfiguren diesen Zusammenhang nicht erkennen, können die Faktoren, denen sie auf dem Weg zu ihrem Ziel begegnen, nur als lästige Hindernisse erscheinen und werden als kindisch und unbedeutend abgetan. – Kindisch ist zugleich ein Ausdruck, mit dem in Kafkas Texten der Erkenntnisgegenstand mitsamt dessen Umstehenden charakterisiert wird.¹⁶¹

Kindergestalten bei Kafka sind als ein Bildbereich funktional eingesetzt und im Zusammenhang des Textwortlauts angemessen zu deuten. Erst recht gilt dies, wenn es über sie aufgrund des bescheidenen Textumfangs kaum hinwegzuschauen ist. Die Kinder in der Parabel *Der Kreisel* (entstanden 1920) sind als ein Beispiel dafür zu nennen. Über sie wird jedoch meist achtlos hinweggesehen.¹⁶² In den wenigen Beiträgen, welche sie wahrnehmen, werden die entsprechenden Textstellen kaum in Bezug auf ihre für den gesamten Textsinn konstitutive Rolle reflektiert. Oft ist es der Fall, dass bereits vom Textaußen eine feststehende klischeehafte Vorstellung von Kindheit in die Interpretation eingebracht wird und dies bei der Auslegung mitschwingt. Jörgen Kobs schreibt über die Kinder: „Der Kreisel [bleibt] stets das, was er an sich selbst ist. Indem sie sich seiner naiv und unreflektiert als eines Spielzeugs bedienen, verhalten sie sich seinem Wesen gemäß. Sie leben in einer ungebrochenen Welt, in der die Dinge für den Menschen, der Mensch für die Dinge da ist.“¹⁶³ Bei der von Theo Elm vorgenommenen erkenntniskritischer Deutung stehen Kinder für das Wesen, das „im Zustand

¹⁶¹ Vgl. hierzu B. Beutner (1973).

¹⁶² Beispielsweise E. Andringa (2008), S. 328ff.

¹⁶³ J. Kobs (1970), S. 422.

des Vorbewußtseins, im zwecklosen Spiel, sich mit dem Sosein der Dinge¹⁶⁴ begnügen soll. Detlef Kremer bemerkt: „Kafka lässt keine Gelegenheit aus, den abstrakten Erkenntnisernst des Philosophen gegen die Leichtigkeit der Kinder im Umgang mit dem Kreisel auszuspielen.“¹⁶⁵ Über den Teil im letzten Satz des Textes („wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort“) bemerkt Wilhelm Berentelg, dass sich „die Alltagsbanalität“ des Philosophen bemächte.¹⁶⁶ Die Forschung meint das Sinnpotential der Kinder oft in einer kontrastiven Einstellung sehen zu können: Kinder nehmen etwas so an, wie es ist, der Philosoph will hingegen darin eindringen. Die Haltung von Kindern gegenüber dem Kreisel wird damit im Sinne von bezugslosem Nebeneinander gedeutet und erscheint als eine des beinahe interessenneutralen Betrachters. Kinder werden zum Sinnbild für ein mit dem Spiel beschäftigtes, zweckfreies und leichtes Dasein.

Obwohl diese Ansichten nicht abwegig sind, lässt sich festhalten: Weder das Verhältnis von diesen Kindern zum Kreisel noch zu Philosophen ist ernsthaft im Rahmen der Textwortlaute reflektiert worden. Die Kinder sind vorwiegend von allgemeinen Kinderbildern her gedeutet und ohne den spezifischen Blick auf die Kinder in Kafkas Werken; dabei vollzieht sich die Betrachtung der Erkenntnisproblematik wie der Hauptfigur des Philosophen stets mit Seitenblick auf Kafkas andere Texte. Folgt man diesen Lesarten, so scheint der ohnehin kurze Text auch ohne Kinder bzw. deren Erwähnung mehr oder weniger unterschiedslos zu funktionieren.

Hinsichtlich der bereits erörterten Implikationen der Kinder im *Proceß*-Roman und unter Heranziehung anderer Kafkatexte wird jedoch sichtbar, dass sich in diesem Text eine für die Kafka-Leser vertraute Konstellation herausstellen lässt: Es ist ein Verhältnis, das sich den Anschein gibt, zweckfrei und ungebunden zu sein, es jedoch nicht ist. Das Verhältnis von spielenden Kindern und dem Spielzeug ist quasi symbiotisch; um ein bestimmtes Spiel in Gang zu bringen, brauchen die Kinder adäquates Spielzeug, das seinerseits wiederum ohne die Kinder nicht funktionieren kann. So ist bei einem sich drehenden Kreisel der Faktor der ihn in Gang bringenden und haltenden Kinder im Grunde stets mitzudenken. Und auch die Kinder stehen dem Kreisel nicht interessen- und zusammenhanglos gegenüber. Dies übersieht der Philosoph. Wie die Forschungsliteratur die Kinder außer Acht lässt, sieht der Philosoph über diese hinweg. So beachtet er die Kinder nicht, die den funktionierenden Kreisel umstehen und ihn am Greifen hindern. „Dass die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug

¹⁶⁴ Th. Elm (1991), S. 162.

¹⁶⁵ D. Kremer (1989), S. 69.

¹⁶⁶ W. Berentelg (2002), S. 98.

abzuhalten suchten, kümmerte ihn nicht.“ Von dem Kreisel als „kleinste Kleinigkeit“, über den er die transzendente Wahrheit erkennen zu können glaubt, fasst er dadurch bloß „ein dummes Holzstück“ und nicht das, was er sucht. Helmut Richter ist zuzustimmen, wenn er einen gravierenden Fehler des Philosophen darin sieht, dass dieser „das Tanzen des Kreisels aus der Betrachtung des Holzstückes erklären möchte, die Triebkräfte aber, Kinder und Peitsche, gar nicht zur Kenntnis nimmt.“¹⁶⁷

Wo sich des Philosophen Versuch zumindest auf diese Weise als offensichtlich verfehlt erweist, ist der Zweifel daran nicht unberechtigt, ob sein Denkinstrument, seine Ratio ausreicht, ob seine Erkenntnismethode unter der Prämisse der problemlosen Inbezugsetzung von Besonderem und Allgemeinem, die ebenfalls von seinem unbeschränkten Vertrauen zu seiner Ratio gestellt ist, standhalten kann. Ob er also, falls es ihm gelingen würde, die „kleinste Kleinigkeit“ zu erfassen, erwartungsgemäß zum Erkennen des Ganzen, der transzendenten Wahrheit gelangen würde.¹⁶⁸ Darauf, dass seine Ratio, auf die er sich übermäßig verlässt, nicht ausreicht, sind die Kinder in diesem Zusammenhang ein impliziter Hinweis. Sie bedeuten damit etwas Konstitutives, über das die instrumentelle Vernunft allerdings hinwegsieht. „hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.“ Das Kindergeschrei, das der Philosoph dann „plötzlich“ doch hört, impliziert ein für Kafkas Figuren charakteristisches jähes Bewusstwerden von übersehenen Fehlern in Details und Teilen und die Aussichtslosigkeit ihres Versuchs. Die von Heinz Politzer in Bezug auf das Prosastück *Unglücklichsein* formulierte Ansicht ist hier exemplarisch anzuführen: „Kindergestalten in Kafkas Werk [dienen] dem Dichter vorzüglich als Selbstvorwurf und seinen Helden als Abbild der von ihnen versäumten Gelegenheiten.“¹⁶⁹

Der Kreisel wirkt so gesehen wie ein allegorischer Kommentar zur erkenntniskritischen Haltung in vielen Texten Kafkas.¹⁷⁰ Der Kreisel in seinem Wesen, den Drehbewegungen,

¹⁶⁷ H. Richter (1962), S. 227. In seiner Argumentation gegen Richter bemerkt Kobs im Hinblick auf die Kinder, dass „den Kindern nicht mehr als die Funktion eines auslösenden Moments“ zukommt (J. Kobs 1970, S. 422). Sowohl bei Richter als auch bei Kobs ist auffällig, dass die Erwähnung der Kinder im letzten Satz des Textes im Zusammenhang mit dem Philosophen außer Acht gelassen bleibt.

¹⁶⁸ Ohne auf die funktionale Bedeutung von Kindern einzugehen, sagt Elm: „Angegriffen wird vielmehr die naive Zuversicht und besitzergreifende Überheblichkeit, womit der Philosoph über die Wahrheit zu verfügen gedenkt, ohne doch in ihren Besitz zu gelangen. Das dogmatische und schrankenlose Beharren des ‚aufgeklärten‘ Individuums auf die rationalen Erkenntniskräfte, auf die transzendente Inbezugsetzung des Besonderen mit der allgemeinen Idee, ist die quasi-moralische Verfehlung der Kafkaschen Figuren. Dem entspricht nicht selten das Bestrafungsmotiv als ‚moralischer‘ Schluß der Kafka-Parabel“ (Theo Elm 1991, S. 163).

¹⁶⁹ H. Politzer (1965), S. 64.

¹⁷⁰ Wegen der Zirkelmetapher für die erfolglos in sich kreisenden Versuche der Figuren Kafkas ist die Idee, diesen Text als einen Kommentar zur Erkenntnisfrage in Kafkas Literatur anzusehen, in der Forschung nicht neu.

entzieht sich dem (Be)greifen und (Er)fassen, und ist ohne den ihn in Bewegung setzenden und haltenden Faktor wie Peitsche bzw. Peitscher unvollständig. Für die Hauptfiguren Kafkas, die sich der Denkfähigkeit der Ratio im unreflektierten Vertrauen bedienen und daran scheitern, steht der Philosoph, quasi ein Berufsdenker, als Repräsentant. Diejenigen, die den Erkenntnisgegenstand umgeben und in den Augen der Protagonisten als kindlich wie kindisch gering geschätzt werden, haben in diesem Prosawerk buchstäblich kindliche Gestalt angenommen, sie halten ihn auf und er seinerseits stört sie. Die Kinder hier sind wie die Menschen und Hindernisse, denen Josef K. auf dem Weg zu seinem Ziel begegnet, denen er aber keine Beachtung schenkt, funktional Warnende, dass der Protagonist dem Ziel aussichts- und überblicklos gegenübersteht. Erst später nimmt K. deren Existenz unangenehm berührt wahr. Die nicht rechtzeitig bemerkten Kinder werden damit zum Sinnpotential der Kritik an dem Erkenntnisoptimismus, der sich lediglich auf die Kraft der Vernunft stützt, obwohl diese nicht lücken- und fehlerfrei ist.

Müder Lauf zur Wachsamkeit

Eine ebenfalls in dieser Problematik der Erkenntniskepsis eingebettete Kinderfigur, in der Funktion nicht als Verweis auf die Fehler des scheiternden Protagonisten gemeint, sondern als deren jugendlicher Vorgänger, begegnet man in *Kinder auf der Landstraße* (entstanden 1908), dem ersten Text aus Kafkas Erstlingsband *Betrachtung*. Die alltäglichen Abendszenen eröffnen die Geschichte. Vom Schaukeln im Garten, vom Abendbrot bei Kerzenlicht, von spazierengehenden Dorfbewohnern und den von der Arbeit Heimkehrenden ist die Rede. Mit dieser im Dorf allgemein herrschenden Abendstimmung geht einher, dass zur Beschreibung des Eingangszustands der Hauptfigur Worte wie „Schwäche“ und „müde“ verwendet werden. Anschließend, wenn der Protagonist auf der Landstraße mit anderen Jungen spielt, wird dieser Zustand noch vertieft.¹⁷¹ Der Junge schläft draußen während des Spiels nochmals, was er jedoch leugnet. Offenbar passt seine Schläfrigkeit ihm nicht, er sehnt sich regelrecht danach, wach zu sein.¹⁷² Dass er sich am Ende von den Kindern als erster verabschiedet und seinen Weg in Richtung Süden einschlägt, wo nie müde werdende und deshalb auch nie schlafende

Allerdings kommt man damit aus, ohne ein einziges Mal die Kinder mit zu berücksichtigen. Siehe etwa J. Kobs (1970), S. 420ff.; E. Andringa (2008), S. 328ff.

¹⁷¹ „nur müde wurde man“; „da wollte man gerne einschlafen“; „Wie man sich im letzten Graben richtig zum Schlafen aufs äußerste strecken würde.“ (KADL, S. 11 u. 12).

¹⁷² „Natürlich, während Du geschlafen hast, ist sie vorübergefahren.“ – „Ich habe geschlafen? Nein so etwas!“ – „Schweig nur, man sieht es Dir doch an.“ – „Aber ich bitte Dich“ (KADL, S. 12).

Narren leben sollen, versteht sich insofern nur als folgerichtig. Der Bedeutungshorizont dieses Zustands der Müdigkeit dehnt sich durch das Textganze aus.

Das Sehnen des Protagonisten nach dem Narrendorf muss wohl als solches ohne Erfüllung weiter bleiben. Es ist hier als bedeutend festzuhalten, dass es sich bei dieser Geschichte um keine einmalige Begebenheit, sondern um etwas sich Wiederholendes handelt. Die Adverbien wie „manchmal“, „oft“ und „meistens“ lassen darauf schließen. Der Protagonist, der durch den ganzen Text hindurch müde und schläfrig ist, versucht zwar in Richtung Stadt der Narren zu rennen, jedoch wird dieser Versuch dann von der Textlogik her wahrscheinlich ebenfalls wiederholt, ohne jemals gelingen zu können; möglicherweise hat das Kind vor lauter Müdigkeit bzw. Schläfrigkeit nicht zu Ende laufen können. Noch wahrscheinlicher ist: es hat diese Stadt nicht finden können, die sich ohnehin nicht finden ließe, da sie nicht in Wirklichkeit, sondern nur in Legenden existiert. Sie ist in diesem Text, in dem ansonsten weitgehend realitätstreu geschildert wird, das einzige Element mit Potentialen der Irrealität und Idealität. Insbesondere dieses einzige über die Realität hinausweisende Element ist mit dem Protagonisten und dem zentralen Vokabular seiner Zustandsbeschreibung „müde“ gekoppelt.

Die Irrealität des Narrendorfs legt nahe, das Rennen des Jungen dorthin und dementsprechend die damit zusammenhängende Wortkette als einen – im übertragenen Sinne – Hinweis auf dessen anfälligen Körperzustand, der das Rennen dorthin motiviert, zu interpretieren. Als außerhalb der als weitgehend geschlossen anmutenden Welt liegend, erhält das Narrendorf ein Sinnpotential dessen, wonach man sich als Ausweg aus seinem gegenwärtig charakteristischen Zustand sehnt. Der Lauf zum Narrendorf ist damit der Ausdruck eines Willens zum Wachsein, dem Licht entgegenzublicken, zur Erkenntnis. Nicht wach sein (zu können) heißt hier, nicht über die erforderliche beziehungsweise angestrebte Erkenntnis verfügen (zu können). Schlaf und Müdigkeit sind in diesem Zusammenhang Indiz für das Ohnmachtgefühl des Protagonistenkindes, das sich in den Eingangspassagen an Worten wie „schwindlig“, „stürzen“ etc. assoziieren lässt. Allerdings ist das Narrendorf zugleich utopisch, ein niemals zu erreichendes Ideal. Dies trotzdem zu erreichen, versucht der Junge dennoch immerzu; seine Versuche sind damit eine Implikation für die Vergeblichkeit.¹⁷³

¹⁷³ Während auf diese Weise die besondere Verbindung zwischen dem Protagonistenjungen und den Narren durch den Gegensatz müde-nichtmüde herauszustellen ist, geht die Forschungsliteratur zumeist auf das Sinnpotential der Narren ein, ohne diesen Jungen von anderen Kindern zu unterscheiden. Wenn Sokel die nie müde werdenden Narren als „das Zeichen der Unerschöpflichkeit und ewigen Jugend“ (Walter Sokel 1964, S. 501) interpretiert, ist auf die Müdigkeit des Protagonisten zweifellos mit angespielt. Allerdings sind bei seiner Bemerkung über Narren nicht nur der Junge, sondern alle auftretenden Kinder gemeint, so dass die besondere Verbindung zwischen dem Protagonisten und den Narren durch den Gegensatz müde-nichtmüde nicht besonders beachtet wird. Es finden sich außerdem Forschungsbeiträge, in denen die Narren vor allem als Sinnbild für die

Diese Deutungsrichtung legt nahe, dass das Kind, während es sich von anderen Kindern eher absetzt, den späteren Hauptfiguren Kafkas im Wesentlichen ähnelt. Man denke an die Protagonisten Kafkas, die auf dem Weg zu einem Ziel, das hauptsächlich durch eine nützliche Erkenntnis aufgehen soll, im Dunkeln erfolglos hin und her tasten, die den Versuch wie auf der Rennbahn in Kreisbewegung wiederholen. Diese für sie charakteristische Zielstrebigkeit und Vergeblichkeit hat das Kind mit ihnen gemeinsam, wenn auch nicht explizit. Josef K.s Zustand im *Proceß* ist ähnlich wie der des kindlichen Protagonisten in *Kinder auf der Landstraße* vor allem der des Ermüdetseins: K. fühlt sich müde, schwindelig, lahm und ohnmächtig in eigener Sache und hat „Zweifel an seiner eigenen Wachsamkeit“ (*Der Proceß*, S. 184). Worte zur Zustandsbeschreibung dieses Kindes – schaukeln, schwindelig, stürzen usw. – finden sich im Werk Kafkas wiederholt.¹⁷⁴

Die Überlegung, dass es sich bei dem Kind um einen Vorläufer der späteren Hauptfiguren Kafkas im Kindesalter handeln kann, scheint der Forschung noch fern zu liegen.¹⁷⁵ Auffällig ist vor allem, dass in der Sekundärliteratur bezüglich des Kind-Motivs kaum ein Versuch zu finden ist, die Hauptfigur von anderen Kindern in diesem Prosastück gesondert zu beleuchten. Es wird die Bedeutung der Gemeinschaft oft ins zentrale Blickfeld gerückt. So macht beispielsweise Weinbergs Interpretation mit religionsphilosophischem Ansatz von 1963 das Erzählerkind sogar zum Wortführer der anderen Kindern, der „Gruppe von unmündigen Geschöpfen“.¹⁷⁶ Die Sehnsucht des kindlichen Protagonisten scheint zwar eindeutig nach

zweckfreie Existenz interpretiert werden, da bei Narren das Zeitgesetz aufgehoben zu sein scheint. Beiträge von Tilly Kübler-Jung (2005), Georg C. Avery (1968), Wilhelm Emrich (1958) sind Beispiele dafür. T. Kübler-Jung (2005, S. 21) bringt die ‚Narrenfreiheit‘ in erster Linie mit der Hauptfigur in Zusammenhang, allerdings ohne dabei das Sinnpotential der Müdigkeit mit einzubeziehen. Bei Avery und Emrich wird der Protagonist nicht von den anderen Kindern differenziert, die besagte Verbindung im Blick auf die Müdigkeit damit vernachlässigt. Bei G. C. Avery (1968, S. 265) wird dies dann sogar auf das Künstlerdasein übertragen interpretiert; Emrich meint, „Kinder und Narren werden hier zu Gleichnisbildern einer Welt, die sich allen Bestimmungen entzieht, den zeiträumlichen Orientierungen wie den Lebensgesetzen: Sie werden nie müde, sind ‚außerordentlich beweglich und nicht zu fangen wie Odradek. Sie repräsentieren die einzige Welt, die ‚Rettung‘ verheißt. In ihrer Welt sind die Dinge und die Gedanken befreit. Dasein und Vorstellen sind ein bruchloses Ganzes geworden.“ (in: Wilhelm Emrich 1958, S. 99). Hans Glinz (1969, vgl. insb. S. 103) weist auf die Unangemessenheit der Gleichsetzung von Kindern und Narren hin, und auch darauf, dass die Deutungen vor ihm in der Regel zu gewagt und sehr frei sowie vom Text her wenig fundiert seien. Die Deutungen sind oft, vor allem wenn es um die Beleuchtung der Kinder(welt) geht, recht banal und klischeehaft entworfen, was Glinz durchaus auffällt.

¹⁷⁴ So etwa im *Proceß*: „er war wie seekrank. Er glaubte auf einem Schiff zu sein, das sich in schwerem Seegang befand. Es war ihm als stürze das Wasser gegen die Holzwände, als komme aus der Tiefe des Ganges ein Brausen her, wie von überschlagendem Wasser, als schaukle der Gang in der Quere und als würden die wartenden Parteien zu beiden Seiten gesenkt und gehoben.“ (S. 105f.) „Das Gefühl hier von der Luft vollständig abgesperrt zu sein verursachte ihm Schwindel.“ (S. 209).

¹⁷⁵ Dabei ist es beim *Betrachtung*-Zyklus durchaus der Fall, dass man es quasi als eine Einheit annimmt und dementsprechend zu beleuchten versucht. Dabei werden verschiedene Motive, Stilmittel und Formelemente, die in Kafkas weiteren Texten immer wieder zu finden sind, erhellt. Genannt seien die Beiträge von G. Kurz (1994), T. Kübler-Jung (2005) und B. v. Jagow (2008, S. 403f.).

¹⁷⁶ Zitiert nach H. Glinz (1969), S. 80. Der Weinbergsche Ansatz ist zwar interessant und im großen Rahmen der Kafkaforschung nicht abwegig. Es ist jedoch eine Deutung, die wenig von Wortlauten des Textes und aus ihnen

außen gerichtet zu sein, jedoch ist zu bezweifeln, ob sie klar und eindeutig als nach Eingliederung in die Gemeinschaft angesehen werden kann, wie dies etwa Richters Ansicht darstellt: „Der Wunsch des Jungen, gerade dahin zu gehen, wird wohl von der Sehnsucht diktiert nach einer immer tätigen, alles einbeziehenden Gemeinschaft, die ihm wie dieser Ausflug das Gefühl einer festen Einordnung verleihen kann.“¹⁷⁷ Eine solche Deutung trägt der textkonstitutiven Bedeutung der Wortkette von Müdigkeit und Schläfrigkeit nicht Rechnung und erklärt die Entscheidung des Jungen nicht, am Ende allein in Richtung Süden zu laufen, wo keine Müdigkeit bekannt zu sein scheint. Darüber hinaus ist der eindeutige Wille zur Kontaktsuche seitens des Jungen nicht feststellbar. Wenn er zuhause sitzt, findet Kommunikation durch symbolische Requisiten der Raumtrennung wie das Gitter oder Fenster statt und am Inhalt des Gesagten ist gegenseitig wenig Interesse ausgeprägt: „Fragte mich einer vom Fenster aus, so sah ich ihn an, als schaue ich ins Gebirge oder in die bloße Luft, und auch ihm war an einer Antwort nicht viel gelegen.“ (KADL, S. 10) Der Junge steht „seufzend“ auf, um sich den anderen Kindern anzuschließen. Den kindlichen Protagonisten lediglich im durch den Titel suggerierten Bund mit weiteren Kindern zu betrachten, wird, wie es sich erwiesen hat, dem gesamten Text nicht gerecht. Zu berücksichtigen ist auch, dass ein Titel bei Kafka selten den Protagonisten mit einbezieht, geschweige denn nach dem Protagonisten benannt ist. Auch hier handelt es sich beim Titel nicht um die Hauptfigur, sondern um (andere) *Kinder auf der Landstraße*. Zudem entspricht die Landstraße mit ihrer Assoziation an Linearität nicht sehr einer Bewegung, die eher in geschlossenen Räumlichkeiten in sich kreist. Der Titel schließt damit die Hauptfigur, die zur Gruppe der Kinder eher halbherzig und flüchtig gehört, mehr aus als ein.

Die Szene in der Kindergruppe sollte daher besser in ihrer Vorläufigkeit, in ihrem Übergangscharakter beleuchtet werden. Mit dem kindlichen Protagonisten wird ein Menschentypus der Einsamkeit, ein Einzelgänger, entworfen, der zwar nicht ohne Kontakt zur Außenwelt ist, dem jedoch die direkte beziehungsweise wahre Beziehung zu ihr fehlt. Der Versuch des Jungen, sich an diese Gemeinschaft anzuschließen und sich darin zu behaupten, stellt keineswegs sein eigentliches Ziel dar. Was er sucht, ist letzten Endes weniger die schnelle Eingliederung in diese Gemeinschaft als vielmehr die Überwindung seines müden Zustands, die er außerhalb dieser Gemeinschaft zu verwirklichen versucht.¹⁷⁸ Er wird von dort, wo er zunächst zuhause ist, ausreißen, um sich dann auf eine Lebendigkeit der Gemeinschaft

schöpfenden Sinnpotentialen ausgeht. Sie macht vielmehr zugunsten des Interesses des Interpreten aus dem Text eine Allegorie.

¹⁷⁷ H. Richter (1962), S. 55.

¹⁷⁸ „[D]as Motiv der Flucht vor einem Du, einer Gemeinschaft oder der Familie, dem Komplex des Sich-auf-den-Weg-Machens“ nennt Bettina von Jagow mit Blick auf den *Betrachtung*-Band. (Bettina von Jagow 2008, S. 403).

einzulassen, anschließend allein sein innerlich angestrebtes Ziel zu verfolgen.¹⁷⁹ Die Gemeinschaftsszene ist als ein Versuch deutbar, sich wach zu halten, was ihm allerdings auch nicht gelingt.

Im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk Kafkas ist das Protagonistenkind damit als ein jugendlicher Vorgänger von Kafkas Hauptfiguren anzusehen, die auf dem Weg zu ihrem Erkenntnisgegenstand äußerlich an eine Gemeinschaft Anschluss suchen; sie tun dies aber kaum um ihrer selbst willen, sondern vielmehr um über sie zu einem erstrebten höheren Ziel zu gelangen: zum Schloss, zum Gericht, zur Stadt der Narren im Süden. Hinzuweisen ist darauf, dass auch im *Proceß* die Leute im Gericht wachsam sind; die Juristen arbeiten bis in die späte Nacht hinein. Ferner sind die Hauptfiguren Kafkas nicht in die (lebendige) Gemeinschaft integriert, sondern sind dieser gegenüber vielmehr von Unsicherheit und Passivität geprägt.¹⁸⁰

„Was K. im Schloß sucht, ist die Rückkehr in das verlorene Glück der Kindertage“¹⁸¹, hat Bernd Witte über den Versuch von Landvermesser K. angemerkt. Im Rückblick kann die Kindheit als ein Ort erscheinen, an dem noch das Versprechen des Glücks vorgezeichnet war. „Für Kafka ist die Erinnerung an die Kindheit Unterpfand für den Sinn, der in der Welt abhanden gekommen ist.“¹⁸² Dieses Versprechen wird für Kafka nicht eingelöst, die Beschreibung der Kindheitsszene erscheint dementsprechend als eine Mischung von Heiterkeit und resignativem Tonfall, von Hoffnungsschimmer der teleologischen Erfüllung und Enttäuschtwerden. In diesem Prosawerk „findet sich der auch für den frühen Kafka geradezu ungeheuerlich optimistische Satz: Nichts war verloren.“¹⁸³ Aber zugleich legt die übertragene Bedeutung der Abendstimmung die Ahnung von der Ausweglosigkeit nahe, die

¹⁷⁹ Den Weg des Jungen so nachzuzeichnen, legt dann die Deutung von Glinz nahe, der unter striktem Bemühen um angemessenes Verstehen des Textes in seinem gegebenen Rahmen den Inhalt dieses Prosastücks als Entwicklungsprozess ansieht: „Das Ganze kann nun verstanden werden als zusammenhängende Schilderung einer Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen: der Weg eines jungen Menschen aus der abgegrenzten Existenz des Kindseins (Garten) und der Geborgenheit in der Familie (Nachtmahl) über die Zugehörigkeit zur Gruppe der Gleichaltrigen (und Gleichgeschlechtlichen) und die Auseinandersetzung mit ihr in die unvertraute Freiheit der offenen Welt, der Stadt, der Fremde“ (Hans Glinz 1969, S. 101). Obwohl Glinz' Lektüre eine im Blick auf diese Prosa selten anzutreffende Achtung vor Wortlauten und Handlungsverläufe aufweist, ist diese Deutung als Abnabelung und Übergang im Jugendalter als Blickverengung wiederum nicht zureichend, weil sie ohne jegliche Berücksichtigung des übertragenen Sinns hervorgehoben wird. Dass der Text jedoch mit Wörtern wie Schlaf, Müdigkeit eine bestimmte Richtung der Sinnkohärenz aufweist, bleibt auch kaum bemerkbar.

¹⁸⁰ Politzer vertritt zwar eine ähnliche Sichtweise. Aber behandelt auch er das Protagonistenkind ohne es von den anderen Kindern abzugrenzen. „Aber diese Kinder sind im wahren Wortsinn Landstreicher; gelöst aus jedem gesellschaftlichen Zusammenhang, hungern sie auf den Straßen und schlafen in den Gräben. Ihre Welt fließt dahin in selig-unseliger Weltunbezogenheit; das Universum bewegt sich, es schwebt, es gleitet hinweg; die Schwerkraft ist hier ein für allemal aufgehoben. [...] Selbst das Kind ist von Einsamkeit umgeben und ihrer voll bewusst. Ein künftiger Junggeselle, läuft es die Landstraße entlang, entflieht dem Paradies der Kindheit und weiß doch nicht zu sagen wohin.“ (H. Politzer 1965, S. 65).

¹⁸¹ B. Witte (1973), S. 493.

¹⁸² B. Witte (1973), S. 493.

¹⁸³ H. Politzer (1965), S. 65.

bereits in der Kindheit vorgezeichnet ist, was später geschieht und immer wieder stattfindet. Trotz des Kindesalters ist eindeutig weniger Anfangs- als vielmehr Endstimmung charakteristisch, was in der herrschenden Abendzeitstimmung seine Entsprechung findet.¹⁸⁴ Es ist offenkundig, dass das Protagonistenkind in dieser Geschichte weniger aufgrund seines Kindseins als vielmehr seiner nichtkindlichen Züge Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Wie die konträren Ansichten sichtbar machen, ist die hier gezeichnete Kindheitswelt im Zusammenhang mit der Erkenntnisproblematik zumindest ambivalent.

„Stillstehendes Galoppieren“

Als eine paradoxe Bewegungsform von Kafkas erfolglosen Hauptfiguren mit ihrer (vergeblichen) Hoffnung, etwas weiter zu (ver)suchen, ohne vorwärts zu kommen, hat Beda Allemann in Anlehnung an eine Tagebucheintragung Kafkas vom 20. November 1911 den Ausdruck „Stehender Sturmhaufen“ geprägt. Indem die Protagonisten deren Zuversicht nicht verlieren, wird am Ziel an dessen Vorhandensein an sich nicht gerüttelt. Lediglich der Weg, die Bewegung dorthin, zeichnet sich durch Fortschrittslosigkeit aus. Ähnlich findet man bei Robert Walser den Ausdruck „Stillstehendes Galoppieren“. Im Unterschied zu Kafka jedoch meint Walser damit nicht Ausweglosigkeit und Nicht-vorwärts-kommen-können, sondern „Schutz vor Endgültigkeit und Fixierung“.¹⁸⁵ Und während dort noch das feste Ziel vorhanden ist, dominiert hier die Negierung der teleologischen Prinzipien selbst. Figuren in Walsers Werken, die diesen Ausdruck besonders illustrieren, sind diejenigen, die dem Spaziergängertypus zuzurechnen sind oder mit ihrem entwicklungslosen Dasein bürgerlich-rationalistische Ideologie als teleologische Haltung unterlaufen. Als Beispiele seien Walsers längste Erzählung *Der Spaziergang* und der Roman *Jakob von Gunten* genannt.

¹⁸⁴ Diese Geschichte ist „mit Stimmungen und Wertungen erfüllt, die einer ganz anderen Welt als der des Kindes entstammen.“ (H. Richter 1962, S. 55). Bezzel schreibt: „Die Welt als Spielwelt ist gleichsam temperaturlos, das reine Hiersein ist losgelöst von physikalischen Bedingungen. Bei aller Naturgeborgenheit des Kindes schwingt in der ganzen Erzählung zugleich ein entschiedener Hang zur Tiefe, zum Sich-Fallenlassen mit.“ (zitiert nach H. Glinz 1969, S. 81); Kübler-Jungs Interpretation dehnt diese Stimmung auf die Todesstimmung aus. Bei dem Nachtmahl bei Kerzenlicht dargestellte „Abendstimmung und Betonung der Müdigkeit, der verlöschenden Kerze und der Mücken evozieren das Alter und den nahenden Tod als konträres Gegenpiel zum kindlichen Schaukeln des ersten Absatzes.“ (T. Kübler-Jung 2005, S. 17) Eine solche Assoziation wäre nicht gänzlich abwegig, jedoch beschäftigt sie sich offenbar zu sehr mit Assoziationen und Evokationen von Details und überinterpretiert damit viele Einzelwörter allegorisch-symbolisch. Daher kann seine Bemerkung über „die allgegenwärtige Präsenz des Todes“ (T. Kübler-Jung 2005, S. 18) nur unter Vorbehalt akzeptiert werden; dass sich der „Straßengraben“ als Ende des Lebensweges, die „dunkle Böschung“ als Übergang vom Leben zum Tod und die „fremden Leute oben“ als die Toten verstehen lassen, überzeugt nicht gleich. Die Nähe von Leben und Tod, die „fast greifbare Nähe von Tod“ etc., von der er spricht, klingt skurril.

¹⁸⁵ G. Kurscheidt (1987), S. 152.

Zur Veranschaulichung für „stillstehendes Galoppieren“ soll im Folgenden ein Frühwerk Walsers dienen, das *Schneewittchen*-Dramolett (1901), in dem in Auseinandersetzung mit dem Volksmärchenschema dessen Finalität und Linearität destruiert werden. Kurz vor dem Punkt, an dem in der Grimmschen Vorlage die Hochzeit gefeiert wird und die Königin ihre Tat an Schneewittchen mit dem Tanz auf Feuerschuhen sühnen muss, beginnt das Stück. Es ist unmittelbar danach, als Schneewittchen, durch den Prinz wachgeküsst, von der Welt der Zwerge zur Mutter zurückgekehrt ist. Nun setzen Streitgespräche und Versöhnungsversuche zwischen Schneewittchen und der Königin ein. Um die spätere Ausführung anschaulicher zu machen, sei hier der Handlungsablauf kurz skizziert:

Der Frage der Königin „Sag, bist du krank?“ (WSW 14, S. 74) begegnet Schneewittchen mit der Anklage wegen des gegen sie gerichteten Mordversuchs der Mutter. Die Königin sucht dies vergessen zu machen. Um das Geschehene zu verharmlosen und Schneewittchens Gram zu mildern, spielt sie dabei eine Konnotation des Ausdrucks Märchen als erfundener Geschichte gegen die Bedeutung des Märchens als Vorlage des hier Gespielten aus, auf die sich Schneewittchen beruft. Später nehmen die beiden Hauptfiguren die Auseinandersetzung aufs Neue auf, diesmal aber spiegelverkehrt: Nun ist Schneewittchen diejenige, die sich um Versöhnung bemüht, indem sie ihre Liebe zur Mutter beteuert und den Hass als vergessen ansieht. Daraufhin ist die Königin ihrerseits bereit, an die Geschehnisse in der Märchenvorlage zu erinnern, um ihren Hass gegenüber der Tochter zu bekräftigen. Die andere von ihr selbst verwendete Bedeutungsebene des Ausdrucks Märchen lässt sie dabei weiterhin nebenher gelten, so dass in zwei aufeinander folgenden Sätzen zwei geradezu konträre Konnotationen des Ausdrucks Märchen verwendet werden.¹⁸⁶ Schneewittchen, genauso wie ihre Mutter in der vorhergehenden Szene, beschuldigt das Märchen der Lügenhaftigkeit und versucht die Königin zum Vergessen zu überreden.¹⁸⁷ Angesichts der Positionsänderung Schneewittchens fordert die Königin Schneewittchen und den Jäger auf, die Mordszene im Wald vorzuspielen. Während des Spiels, in dem der Jäger versuchen soll, Schneewittchen zu

¹⁸⁶ *Königin:*

Nein, das ist falsch. Du lügst dir selbst
ein Märchen vor. Das Märchen ja
sagt, dass ich schlimme Königin sei (WSW 14, S. 92).

¹⁸⁷ *Schneewittchen:*

Ah, die Geschichte kenn' ich ja,
auch die vom Apfel, die vom Sarg.
Erzählt was andres, seid so gut.
Kommt Euch nichts andres denn zu Sinn?
Hangt Ihr an diesen Zügen so,
dass Ihr sie immer zeichnen müsst? (WSW 14, S. 93f.)

Schneewittchen:

Vergeßt es, liebe Königin.
Ich bitte Euch, denkt nicht daran. (WSW 14, S. 94.)

erdolchen, verfällt die zuschauende Königin erneut ihrem Hass und will, dass Schneewittchen wirklich ermordet wird. Sie kann selbst nicht mehr Wirklichkeit von Spiel unterscheiden. Umgehend danach spricht sie allerdings von ihrem Anfall: „Es ist ja alles nur ein Spiel“ (WSW 14, S. 99). Hierauf jammert Schneewittchen wieder über den Hass der Königin. Diese Konstellation spiegelt nochmals die anfängliche. Die Linearität der Entwicklung der Handlung, an die man im Volksmärchen gewohnt ist, wird damit aufgehoben.

Beim wiederholt stattfindenden Positionswechsel der einen Figur ist es interessant zu beobachten, dass die andere darauf ebenfalls mit einem Positionswechsel reagiert. So treten die beiden Hauptfiguren stets in entgegengesetzten Positionen auf, gleich welcher Identität. Schneewittchen und die Königin – beide lassen sich nicht als ein Ich von stabilem Selbstbewusstsein definieren, sondern beinahe als nur das, was die Gegenspielerin gerade nicht ist. Dem Gegenpart gegenüber übernimmt die jeweils andere die Funktion eines unverzichtbaren oppositionellen Supplements und des Verweises auf die unverwischbare Spur des gerade Ausgeschlossenen.¹⁸⁸ Beispielsweise, wenn etwas als wahrheitsgetreu angesehen werden soll, wird auf dessen Möglichkeit der Fiktivität aufmerksam gemacht. Wenn ein Part vergessen will, will der andere Part die Erinnerung und Zurückdenken. Liebe und Hass, Gedanke und Gefühle werden gegenübergestellt, die zahlreichen Textstellen sind Belege dafür. Das Kräfteverhältnis von Oppositionellem ist gleichermaßen stark verteilt.¹⁸⁹ Und erst in diesem Rahmen der gegenseitigen Kontrolle und Bestimmung kann eine Begrifflichkeit oder ein Wesen den eigenen Bestand rechtfertigen.

Was diese dauernden Gegenüberstellungen veranschaulichen, ist damit zunächst die Unaufhebbarkeit des Widersprüchlichen, was als Notwendigkeit präsentiert wird und des weiteren die Eigenschaft der Identitätsbestimmung. Das Gespräch über die Welt bei den Zwergen exemplifiziert dies:

Königin:

Haß unter deinen Zwergen gab
es also nicht? Dann vielleicht auch
war ihnen Liebe gänzlich fremd.
Denn Haß nährt Liebe, wie du weißt,

¹⁸⁸ Walser legt eine Ansicht etwa in seinem Wilhelm-Tell-Interpretation dar: Tell verdanke seine Persönlichkeit dem Landvogt und schlägt vor, beide als „eine einzige widerspruchsvolle Persönlichkeit“ zu verstehen (WSW 9, S. 269). Die Negation von etwas zuvor Gesagten wie fortwährende Gegenüberstellung des Gegensätzlichen stellt generell ein bedeutendes stilistisches Merkmal Walsers dar.

¹⁸⁹ Auch im traditionellen Volksmärchen sind es die Existenz der negativen Antagonisten, die die positiven Helden supplementierend vervollständigen. Während dort der Sieg der Protagonisten bzw. Werte das Hierarchieverhältnis von den beiden Parteien stumm mitbestimmt, wird bei Walser dieses Verhältnis von Eigentlichem und Supplement vage bzw. umgekehrt, indem beide Seiten sich auf keine Position festlegen lassen und auf nur relativer Definierbarkeit bestehen.

und Liebe liebt am liebsten doch,
du weißt ja, kalten, bittern Haß.

Schneewittchen:

Nie spürt' ich dort ein raues Wort,
nie trübte Haß die Lieb'. Ob Lieb'
da war, das weiß ich wahrlich nicht.
Haß macht die Liebe spürbar erst.
Dort wußt' ich nicht, was Liebe war.
Hier weiß ich's, da nur Hassen hier.
Mich sehndend nach der Liebe, ist
Lieb' mir bewusst; bewegt durch Haß,
sehnt Seele sich nach Liebe hin.
Dort bei den Zwergen wohnte sie
in ungetrübter Heiterkeit.
Nichts mehr davon. Es ist dahin. (WSW 14, S. 101f.)

Die Welt der Zwerge, die diese Widersprüche offenbar nicht kennt, ist kein utopischer Synthesezustand, sondern ein Noch-vor-dem-Antithetischen-Zustand und wird nicht als vollkommen verherrlicht, sondern als unvollständig abgelehnt. Schneewittchen, die sich zunächst nach der Zwergenwelt zurücksehnte: „Ach, wär' ich bei den Zwergen doch.“ (WSW 14, S. 101), sieht ein, dass sie dorthin nicht zurückkehren kann. All dies impliziert nur noch mehr, dass eine Welt wie die Zwergenwelt überwunden werden muss und dass das Vorhandensein des Oppositionellen als Natürlichkeit akzeptiert wird.

Dass die Antithesen sich nicht synthetisieren lassen, sondern als solche notwendig und unaufhebbar erscheinen, bedeutet zugleich die Verneinung des Eindeutigen. Indem der gerade ausgeschlossene Gegenpol ständig an sein Fehlen und damit an seine Existenzgleichberechtigung erinnert, ist ein Anspruch auf die Fixierung eines endgültigen Sinns prinzipiell undenkbar. Damit wird das Vertrauen über das Vorhandensein der objektiven Wahrheit selbst erschüttert. Der Ausdruck Märchen, das in seiner Bedeutung in sich gespalten ist, ist in diesem Drama die Symbolfigur dieses Sachverhalts. Es soll für die beiden Protagonistinnen zum einen Wahrheit als Vorlage für die Geschehnisse in der Vergangenheit garantieren, kann aber zum anderen genau das Gegenteil der Wahrheit meinen, etymologisch begründbare Implikation der Fiktion. Dem Anspruch auf das Wahrheitsgemäße wohnen stets die Erinnerung an die Fiktivität und damit an ihre mehreren Versionen bei, die ihrerseits gleichermaßen wahr(-scheinlich) zu sein beanspruchen. Zwischen den verschiedenen Versionen verbindlich zu vermitteln, ist nicht möglich. Schneewittchen wird während ihres Versuchs, über ihre Gegenwartslage Klarheit zu gewinnen, fortwährend an die Vergangenheit erinnert, die sich der Gegenwart gegenüber weder vollkommen verleugnen noch intersubjektiv einheitlich rekonstruieren lässt. Dies lässt sich anhand des ständigen

Positionsaustauschs der beiden Protagonistinnen belegen. Das Erkennen des Jetzigen wird somit ständig durch das Vergangene, das sich seinerseits nicht gänzlich enthüllt, aufgehalten und eingeholt. Es muss folglich der Totalität und der Eindeutigkeit entbehren.

Nachdem für Schneewittchen die unvermeidbare Koexistenz des Oppositionellen und die Unerreichbarkeit des final Eindeutigen einsichtig geworden sind, schlichtet sie Gegensätze und Widersprüche mit sprachlichen Mitteln. Damit stehen am Schluss des Stücks beide Protagonistinnen zum ersten Mal versöhnt auf einer Seite. Es entsteht der Eindruck, dass auf die bisher als unumgänglich erschienene Entgegensetzung zumindest formal-äußerlich verzichtet wird. Die Widersprüche heben sich scheinbar auf, das märchentypische Happy End und damit die Finalität scheinen wiedergekehrt zu sein. – Der Verweis auf die Existenz des Oppositionellen ist jedoch in Walsers Dramoletts konsequent unumgänglich und konstitutiv, so dass die Opposition selbst dann nicht verschwindet, als sich Schneewittchen und die Königin mit einem Mittel der Sprache auf ein Weltbild einigen. Die Scheinhaftigkeit des herbeigeschafften glücklichen Ausgangs bleibt insbesondere durch die Bemerkung des Prinzen bemerkbar. Nun ist der Prinz – der bisher kaum mehr als Schneewittchens funktionaler Vertreter war – als Spur und Verweis auf den im Augenblick Ausgeschlossenen zu sehen, so dass die Endgültigkeit der ohnehin nur durch Worte und vorläufig herbeigeführten Lösung untergraben wird.

Prinz:

Ich soll vergessen, dass hier der
vermaledeite gift'ge Schurk',
der grüne Schuft im Jägerkleid,
vor einer kleinen Stunde noch
buhlt' mit der Königin reicher Gunst?
Macht mich vergessen, dass ich ein
gesalbter Prinz und Herrscher bin:
nicht diese Sünde, die zu groß
zum nichtigen Vergessen ist. (WSW 14, S. 112)

Nicht böse, und doch auch nicht lieb.
Ich weiß nicht, was ich sagen soll. (WSW 14, S. 114)

Wenn sich bisher eine Front zwischen Schneewittchen und dem Prinzen auf der einen Seite sowie der Königin und dem Jäger auf der anderen Seite gebildet hat (wobei der jeweilige Letztere des Figurenpaares als funktionaler Vertreter von Schneewittchen und der Königin anzusehen war) steht nun nur der Prinz den anderen gegenüber. Es zeigt sich hier, wie konsequent die Figurenkonstellation auf den ständigen Verweis des verdrängten

Oppositionellen hin gebaut ist. Die Festlegung auf Endgültigkeit schiebt sich damit nur weiter auf. Lediglich die Figurenkonstellation ordnet sich neu. Von der Textlogik her ist eine weitere Veränderung der Figurenkonstellation theoretisch nicht ausgeschlossen. Der Handlungsaufbau ist, wie Peter Utz mit Bezug auf eine zentrale Metapher in Walsers Literatur, der Tanz-Metapher, treffend formuliert, „wie ein endloser Tanz der vier Figuren, die sich immerfort aufeinander zu- und voneinander wegbewegen.“¹⁹⁰

Der Verzicht auf ihre bisherige oppositionelle Konstellation ist Ausdruck für das Einverständnis der beiden Heldinnen damit, dass bei der Wahrnehmung und Erkenntnis der Wirklichkeit deren Konstruktcharakter mitzudenken ist und vor allem die zentrale Rolle und Macht dabei der Sprache zugesprochen wird. Durch die Sprache, durch das mit-Wortenspielen, lassen sich die Widersprüche schlichten. Die Sprache ist in diesem Stück das wichtigste Mittel, das all dies gleichermaßen enthüllt wie verhüllt. Sprache und unmittelbare Erfahrungen sind nicht in Übereinstimmung zu bringen. Die Sprache kann zwar, ähnlich wie die Bühne, Realität abbilden, ist aber nie mit ihr deckungsgleich. Zu der Sprachproblematik gesellt sich die Einsicht, dass weder die vollständige Wahrnehmung noch die Darstellung der Wirklichkeit möglich ist und sie dennoch lediglich über die Sprache doch geschehen kann und soll. Dies vor allem, weil das Oppositionelle der Sprache, das Schweigen, praktisch als unmöglich ausgeschlossen wird (obwohl es in dem Text wiederholt darauf verwiesen worden ist, dass das Schweigen das Oppositionelle des Sprechens diesem entgegen zu setzen wäre).¹⁹¹

Interessant ist jedoch, dass anders als bei anderen Gegensätzen zwischen Sprechen und Schweigen hier kein Ausbalancieren stattfindet. Insbesondere die formale Gestaltung des Versdialogs, in dem pausenlos gesprochen wird, nur gesprochen wird und kaum andere Mittel der Kommunikation und Ausdrücke erlaubt sind,¹⁹² verdeutlicht die herrschende und schlichtende Macht der Sprache in der durch Widersprüche durchdrungenen Welt.

Die einzelnen Figuren unterscheiden sich voneinander, indem sie jeweils zu der Unmöglichkeit der widerspruchsfreien Sinnfestlegung wie dem Konstruktcharakter von Wirklichkeit und der Rolle der Sprache ein anderes Verhältnis aufweisen. In dieser Hinsicht

¹⁹⁰ P. Utz (1998), S. 25.

¹⁹¹ Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel *Subjekt und Sprache*, in dem an einem weiteren Dramolett Walsers *Aschenbrödel* dargelegt wird, dass das Schweigen einem unmittelbaren Ich am nächsten kommt, aber ein absolutes Schweigen weder möglich noch wünschenswert ist, um eine Fixierung und einen Stillstand zu verhindern.

¹⁹² Walser bemerkt in seinem Essay *„Weiteres zu Kleist (1936)“*: „Für die Schauspieler sind die Kleiststücke quälend, indem Kleist seine Figuren alles das sprechen lässt, was die Schauspieler lieber lediglich spielen, darstellen, als mühsam aussprechen.“ (WSW 11, 259) Dieter Borchmeyer knüpft an diese Essaypassage seine Frage an: „Könnte das nicht eine Selbstcharakterisierung des Stückeschreibers Walser sein? Was er als vermeintlichen Bühnenmangel Kleists beschreibt – den dramaturgischen Pleonasmus, dass, was reine Spielhandlung sein sollte, zugleich sprachlich thematisiert wird – ist geradezu das metatheatralische Prinzip Walsers“ (Dieter Borchmeyer 1987, 135).

verkörpern die Figuren verschiedene Etappen und Typen der Einstellung, die sich wiederum mit unterschiedlichen Altersstufen der Figuren parallelisieren lassen. Die veranschaulichten Zusammenhänge, die dem Leser zur Erkenntnis angeboten werden, sind zugleich Erkenntnisse, über die die Königin bereits verfügt, die Schneewittchen im Laufe des Stückes gewinnt, von denen der Prinz jedoch noch weit entfernt ist.¹⁹³

Die Königin hat längst die Einsicht erlangt, dass die Widersprüchlichkeiten nicht mehr dialektisch auflösbar sind. Lüge und Wahrheit, Spiel und Wirklichkeit, Liebe und Hass gehen bei ihr fließend und problemlos ineinander über. Die beiden Erwachsenen, die Königin und der Jäger als ihr funktionaler Vertreter, agieren von Beginn des Stücks an von diesem Standpunkt aus.

Anders als die Königin lernt Schneewittchen sämtliche Widersprüche erst kennen, als sie damit zum ersten Mal konfrontiert wird und darunter leidet. Für Schneewittchen ist der ganze Vorgang einer, in dem sie die bisher für sie als feststehend und festlegbar geglaubten Werte und Normen ablegen muss. Sie ist angesichts dieses Sinnverlusts zwangsläufig orientierungslos. Schneewittchen ist ein Medium, an dem ein überindividueller Wandel hinsichtlich der Erkenntnishaltung von der Tradition zur Moderne mitsamt den Verwirrungen und Schwankungen dabei ablesbar wird. Damit ist Schneewittchen in dieser Deutung ein Sinnbild für die Figur auf der Schwelle, die den Übergang von einem Weltbild mit festem, übergeordnetem Referenzsystem zur Destruktion eines solchen Weltbilds markiert. Eine derartige Figur des Heranwachsenden ist aufgrund ihrer Wandelbarkeit, die freilich zunächst in ihrem biologischen Wachsen begründet wird, ein geeigneter Gegenstand, an dem ein Wandel veranschaulicht werden kann. Schneewittchens Einsicht in die Unaufhebbarkeit der Widersprüche ist zugleich Einfügung als erwachsenes Mitglied in die Ordnung der Sprache. Wohlbewusst, dass die Sprache keinesfalls in der Lage ist, die Diskrepanz zwischen Innen- und Außenwelt aufzuheben und durchaus imstande ist, sowohl wahrheitsgetreu wie lügenhaft zu funktionieren, ist Schneewittchen nicht mehr verwirrt davon.

Die Situation hingegen, in der sich der Prinz besonders gegen Ende des Stückes befindet, ist diejenige, in der Schneewittchen sich einst befunden hat: an den Widersprüchen leidend orientierungslos zu sein, sich zu einer ‚Lösung‘ gezwungen zu sehen, die bisher für ihn geltenden Normen und Werte zu negieren. Die Zwergenwelt hat in diesem Zusammenhang Anklang an die Kindheitsidee von Tabula rasa, insofern, als die Kindheit weniger mit reinen

¹⁹³ Insofern wäre der Gedanke daran weiterhin möglich, dass die Königin die Autorfigur, Schneewittchen die Leserfigur und der Prinz einen noch naiven Lesertyp verkörpert, und damit das ganze Stück auf die Eigenschaft der Dichtung als konstruierte Kulisse und Sprachgerüst anspielt. Diesen Gesichtspunkt als Hauptaspekt des veranschaulichten Sachverhalts anzusehen, wie etwa Urs Herzogs Versuch dem nahe ist, wäre nicht angemessen, da dabei die Aspekte des Oppositionellen, um die es sich die ganze Zeit dreht, kaum beachtet werden.

positiven Züge verklärt wird, sondern vornehmlich als eine Etappe der Abwesenheit des Negativen, ein Diesseits von Ausprägungen der dialektischen Widerspruchsverhältnisse erscheint. Dieser Ansicht entspricht, dass der Prinz, der das lediglich verbal herbeigeführte Happy End nicht akzeptieren kann und noch unter dem Glauben an einer Existenz des eine widerspruchsfreie Einheit stiftenden Diskurses leidet, von Schneewitchen und der Königin als Kind angesehen wird.

Der Reifungsprozess der Figuren wird so mit einem Übergang von der teleologischen Fixierung auf einen endgültigen Sinn zum Verzicht auf diese Prinzipien parallelisiert. Die endlose Hin- und Herbewegung der Figuren bleibt weiterhin bestehen. Nun aber wird nicht mehr Schneewittchen, sondern der Prinz auf das angestrebte Ende hin tanzen.¹⁹⁴

„Die Ziele wandern auch“

Endlose Bewegung ist eine Form der Absage an die Fixierung. In einem Prosastück Walsers, *Frau Scherr*, heißt es: „Enden ist an sich grausam“ (WSW 6, S. 310). Es finden sich bei Walser jedoch Texte, die beim ersten Blick dieses Prinzip verraten, indem in ihnen linear gelaufen und offenbar das gesuchte Ziel gefunden wird. Freilich hat Walser auch dabei sein Prinzip der stillstehenden Dauerbewegung nicht verlassen. Die Linearität der Suche und die gefundene Finalität sind Trugschüsse und ermöglichen damit einen Einblick in das, was Walser mit dem „Ende“ meint. Wenn die Bewegung zum Stillstand kommt, ist es ein Ende, ein Zustand des Erstarrtseins. Diese Haltung spiegelt sich in den Prosatexten *Katzen theater* (1907)¹⁹⁵ und *Das Ende der Welt* (1917) wider. Während es bei den kommentierten Texten von Kafka unabänderlich fixierte Ziele und unentwegt darauf beharrende Suchende gibt, bleiben bei diesen Stücken von Walser sowohl die Suchenden als auch das Gesuchte nicht bei

¹⁹⁴ Die Forschung (Urs Herzog 1974 und 1978; Andrea Hübner 1995) hat sich eine Sichtweise angeeignet, Schneewittchen und die Königin als ein Gegensatzpaar zu betrachten sowie den Prinzen und den Jäger als funktionale Vertreter der jeweiligen Protagonistin. Damit werden zu Recht die Botschaft der Negierung der Finalität und die ewige Kreisbewegung hervorgehoben. Allerdings wird die Dichotomie zugunsten einer Einheit vereinfacht, was Bewegungslosigkeit verursacht. Die Differenzen zwischen den Figuren werden bei einer solchen Dichotomie schnell verwischt und die sich vollziehende Neuordnung der Figurenkonstellation mitsamt deren Bedeutung übersehen. Insbesondere im Hinblick auf den Schluss des Dramoletts ist fraglich, ob der Prinz noch weiter als Schneewittchens Vertreterfigur angesehen werden kann, während die Rolle des Jägers für die Königin weiter unverändert bleibt.

¹⁹⁵ Bei *Katzen theater* handelt es sich um eine spätere Variante von *Die Magd*, einer der „zwei sonderbaren Geschichten vom Sterben“, die Walser für Dehmels Märchensammlung „Der Buntscheck“ verfasste. Die Grundstruktur und -elemente der Handlung von *Die Magd* ist in *Katzen theater* weitgehend unverändert erhalten geblieben.

den eigentlichen Gestalten beziehungsweise Zuständen, wie es im Folgenden zu sehen sein wird.

In *Katzen theater* wird eine Geschichte des gestohlenen Kindes Muschi und der Suche der Amme nach diesem Kind erzählt. Muschi wird gestohlen, während sie schläft und träumt. Das Ziel der Suche ist dabei durch das Bild des unschuldigen göttlichen Kindes idealisiert.¹⁹⁶ Die Amme begibt sich also unverzüglich auf die Suche. Es ist „von der großen, süßtraurigen Aufgabe ihres Lebens“ (WSW 2, S. 58) die Rede. Sie nimmt anfangs ihre Aufgabe wie ein Pilgerwandern wahr. Diese Art von religiöser Frömmigkeit wird im Laufe der Zeit säkularisiert; ihr Wandern nähert sich kein bisschen dem Ziel. Es herrscht weitgehend Orientierungslosigkeit. Während der zwei Jahrzehnte langen Suche stellt die Amme Fragen an das Licht nach dem gesuchten Kind, dessen Metaphorik der Aufklärung im Kontext des Suchens nicht zu übersehen ist, es wird jedoch nie geantwortet.¹⁹⁷ Langsam verlegt sich der Schwerpunkt vom Zielfinden auf die Suchbewegung selbst.

Das Suchen ist ihr zu einer sozusagen lieben, unentbehrlichen Gewohnheit geworden. Sie sucht schon längst nicht mehr, um zu finden, sondern aus einer ihr selber nicht bewussten Lust am Suchen. Es genügt ihr, das letzte bisschen Pflicht zu erfüllen. Sie hofft nicht mehr. Hoffnung ist ihr bereits seit längerer Zeit Entweihung geworden. Auch suchen tut sie nicht mehr so recht, nur noch so gehen und ein bisschen sehen, das tut sie. (WSW 2, S. 61)

Aber nicht nur die suchende Figur hat im Verlauf der Geschichte ihre anfängliche Festigkeit verloren. Destruktive Momente werden auch im Faktor des Gesuchten eingebaut, denn das Ziel ist – konkret in Gestalt des wachsenden Kindes – selbst dem Zeitgesetz, dem Wandel unterworfen. Wenn die Amme zwanzig Jahre nach einem verlorenen ‚Kind‘ sucht, ist ihr die Möglichkeit genommen, es danach wiederzufinden. Das Gesuchte und das Gefundene können dadurch prinzipiell niemals ineinsfallen. Wenn das geschlechtsneutrale Kind Muschi am Ende als ausgewachsene feine Dame in Erscheinung tritt, schon fünfundzwanzig Jahre alt, bestehen zwischen dieser vornehmen Dame und dem eingangs skizzierten Kind Muschi kaum Gemeinsamkeiten. Mit dem Erwachsenwerden hat sich das Kind von seinem mythischen Unschuldsideal losgelöst und ist in das bürgerliche Leben integriert, das hier mit dem Hinweis angedeutet wird, dass Muschi jetzt die Frau eines Ministers geworden ist. Das anfangs

¹⁹⁶ Das Bild des Kindes, das Walser im Stück *Die Magd* bereits wie ein kleines göttliches Kind idealistisch dargestellt hatte, hat er in *Katzen theater* in seinen Unschuldszügen verfeinert.

¹⁹⁷ Diese Szene hat Walser in *Katzen theater* im Vergleich zur früheren Variante *Die Magd* radikalisiert. Im letzteren Stück hieß es: „Hoch oben aber im Turm brannte ein rotes Licht, und dieses Licht fragte die treue Magd: Kannst du mir nicht sagen, wo mein Kind ist? es ist verloren gegangen, ich suche es nun schon zehn Jahre! – So suche noch weitere zehn Jahre! antwortete das Licht und erlosch.“ (WSW 3, S. 142) Eine Antwort, die praktisch keine war, wird in der späteren Version in die Antwortlosigkeit verwandelt.

Absolutheit suggerierende Ideal gehört nun dauerhaft zur Vergangenheit. Unwahrscheinlich ist ebenfalls, dass Muschi ihrerseits nach zwanzig Jahren die Amme wieder erkennt, die sie seit ihrem vierten Lebensjahr nicht mehr gesehen hat. Das einst vorhandene absolute Ideal kann so nicht wieder gefunden, sondern höchstens erahnt werden, indem sein Aufbewahrungsort, die nicht zurückholbar vergangene Kindheit, in der Erinnerung wachgerufen wird.

Wie sie nun die alte Frau hat umfallen sehen, steigt ihr eine Ahnung auf. Sie eilt zu ihr hin, erkennt sie, kniet neben ihr und ist ganz starr, kein Wunder, da die Kindheitswelt sie jetzt überwältigt. (WSW 2, S. 62)

In der Geschichte *Das Ende der Welt* ist eine weitere Variante von ewig dauernder Suche sowie deren sich wandelndem Ziel und Finden am Ende, was nicht ganz dem anfänglich Gesuchten und Versprochenen entspricht. Hier ist die Figur des Suchenden ein Waisenkind. Dieses Kind braucht dabei nicht buchstäblich als (Waisen-)Kind betrachtet zu werden: Walsers Kinder sind „in einem eminenten Sinne elternlos.“¹⁹⁸ Der Suche dieses Waisenkindes liegt damit implizit die Sinnebene der metaphysischen Obdachlosigkeit zugrunde. Das suchende Kind hält zwar unbeirrt an der absolut gesetzten Ziel-Formel fest, aber die Suche geht keineswegs einem transzendentalen Sinn nach, sondern bloß einer Formulierung, die für das Kind keinen festen Inhalt besitzt.

Fort und fort lief das Kind, es dachte sich das Ende der Welt zuerst als eine hohe Mauer, dann als einen tiefen Abgrund, dann als eine schöne grüne Wiese, dann als einen See, dann als ein Tuch mit Tüpfelchen, dann als einen dicken breiten Brei, dann als bloße reine Luft, dann als eine weiße saubere Ebene, dann als Wonnemeer, worin es immerfort schaukeln könne, dann als einen bräunlichen Weg, dann als gar nichts oder als was es leider Gottes selber nicht recht wusste. (WSW 5, S. 152)

Obwohl das Kind nicht buchstäblich als solches angesehen werden muss, greift Walser bei diesem Kind doch mit einem empirisch-realistischen Zug des Kindlichen in den Textsinn ein. Gerade ein Kindskopf macht aus der apokalyptischen Vision ein Sprachspiel. Als ein kindliches Wesen hat es sich noch nicht an die arbiträre Ordnung zwischen Signifikant und Signifikat angepasst und belegt einen Signifikant aufgrund mangelnden Wissens mit reichlich aus Missverstehen herrührendem Ideenmaterial. Trotz der final-absolut klingenden Formulierung „Das Ende der Welt“ ist das Ziel so keineswegs festgelegt. Sie wird gerade eine

¹⁹⁸ D. Giurato (2007), S. 126. Intertextuell lässt sich der Text unverkennbar in die Nähe von Grimms Märchen *Die Sterntaler* einordnen und in Büchners Märchen der Großmutter in *Woyzeck*. Auch bei diesen beiden geht es um die Frage des kosmologischen Obdachs.

Umformulierung der Endlosigkeit. Sie fungiert damit als Verweis auf das Nichtvorhandensein des erstrebten Ziels beziehungsweise dessen Vorhandensein in problemloser Pluralität. Entsprochen wird diesem auf stilistischer Ebene, indem, wenn es um ‚das Ende der Welt‘ geht, Konjunktivformen wie „käme“ oder „würde“ verwendet werden, während die gesamte Geschichte sonst im epischen Präteritum gehalten ist. Die Erfüllung der teleologisch absolut gesetzten Idee erscheint damit rein konjunktivisch möglich. Der letzte Satzteil, nachdem durch das Finden eines Bauernhauses namens „Ende der Welt“ und die Aufnahme des Kindes in dieses Gehöft scheinbar doch man ans Ende gekommen ist, kann deshalb lediglich von einem ungefähren Zuhause berichten: „und das Kind lief nun nicht mehr fort, denn es war wie zu Hause“. Mit dem gefundenen ‚Ende‘ hat sich also an der Heimatlosigkeit im Grunde nichts geändert. Die Absage an die Finalität bleibt bestehen.

Im Prosastück *Der Wanderer* wird auf die Frage „Hast du dir ein Ziel vorgenommen?“ geantwortet: „Die Ziele wandern auch.“ (WSW 17, S. 423) Walsers Bewegung ist also nicht Fortschritt auf das endliche Ziel hin, sondern mit dem Ziel mit wandern, um bei Unerreichbarkeit und Weiteraufschub zu bleiben. Die scheinbare Linearität der Bewegung ist keine zielstrebige Wegezeichnung, sondern eher ein Spaziergehen, das Walsers Hauptmotiv zur Verneinung der teleologischen Prinzipien darstellt.¹⁹⁹ Die Absage an den teleologischen Fixpunkt und Angst vor einem Erstarrtsein verlegt die Bedeutung der Geschehnisse stets nicht auf das Ergebnis, sondern auf die Bewegung selbst. Peter Utz bemerkt: „Wichtiger als das Ankommen ist dabei die Reise selbst, die Bewegung, das Unterwegssein. An die Stelle der Teleologie und Finalität einer Zeit, die – wie Nietzsche formuliert – ‚ans Ende will‘ und auf dieses Ende starrt, setzt Walser eine Bewegungsform, labyrinthisch oder tänzerisch, die nie an ein Ende kommt.“²⁰⁰ Der Schluss dieser Geschichte, in dem das Kind sein Ziel auch inhaltlich fixiert und sich auf ein Ende der Bewegung einlässt, kann deshalb trotz der vorgegaukelten Idylle nicht als glücklich gemeint sein.

Interessant ist, dass dieser Augenblick des Endes mit dem Ende der Kindheit zusammenfällt. Während der Text bis kurz vor dem Ende in märchenhaft anmutendem Zeitraffertempo

¹⁹⁹ Das Kind und die Ammenfigur dem Spaziergänger motiv zuzuordnen, wie etwa Avery es bei seiner Analyse von *Das Ende der Welt* tut (G. C. Avery 1968, S. 213), ist zunächst eine nur mit Vorsicht zu wagende Idee; in diesem Text zeigt das Kind weder die Züge des in sich selbst gekehrten noch des naturverbundenen Spaziergängers auf, die die anderen Spaziergängerfiguren in Walsers Dichtungen kennzeichnen. Sowohl dem Kind als auch der Amme fehlt das „Sendungsbewusstsein“ (G. Stefani 1985, S. 17) nicht, dessen Fehlen sonst nach Stefani Walsers Spaziergänger von neoromantischen Wanderern absetzen. Sie sind es jedoch wiederum, weil ihr Sendungsbewusstsein nicht fixierbar oder gerade locker ist; die Amme treibt ihre Suche am Ende um der Suchbewegung willen, das Kind kann sich mit einem Gehöft abfinden. Sie haben ihrem Wandern feste Ziele gesetzt, die in gewissem Sinne doch nicht fest sind oder bleiben können. Sie gewöhnen sich an ihre Bewegung, was sie dem Walserschen Spaziergängertypus nähert.

²⁰⁰ P. Utz (1998), S. 162.

gehalten ist, gilt am Schluss plötzlich das reale Zeitgesetz; von dem Kind, das durch den ganzen Text unter einem aufgehobenen Zeitgesetz zu stehen schien, ist nun von einem erwachsenen Mädchen die Rede. Es wird in den Bauernhof aufgenommen, indem es sich als „schaffige Magd“ ‚nützlich‘²⁰¹ machen wird. Statt des ziellosen Wanderns setzt ein sesshafter geregelter Alltag ein. Die reale Zeit und damit das notwendig stattfindende Ende der Kindheit und das Erwachsenwerden kann die Verneinung der teleologischen Prinzipien implizieren. Das Kind in diesem Prosastück steht damit für ein Wesen, das als rastlos Suchender die Autonomie des Subjekts beanspruchen kann, das sich sein Suchideal frei bestimmt und damit potentiell dauerhaft in Bewegung bleibt.

Resümee

In Kafkas *Kreisel* bringen die Kinder den Kreisel in Gang, so dass die Bewegung und das Wesen des Kreisels von den Kindern nicht einfach getrennt denkbar ist. Indem sie beim Erkennen des Kreisels stets mitzudenken sind, verweisen die Kinder zunächst darauf, dass ein Erfassen und Begreifen eines von jeder Interferenz freien reinen Wesens wohl nicht möglich ist. Die Kinder, zwischen dem Protagonisten und dessen Erkenntnisziel stehend, sind für die Erkenntnishandlung konstitutiv, werden jedoch vom Protagonisten quasi als kindisch-unbedeutend geringgeschätzt und weitgehend übersehen: Der Philosoph, der das Wesen des Kreisels erkennen will, versucht, ohne die Kinder zu beachten, direkt den Kreisel zu greifen und hemmt damit die Drehbewegung des Kreisels. Das führt ihn schließlich immer wieder zum Scheitern seines Erkenntnisziels. Kinder fungieren damit als Verweis auf übersehene Fehler der Vernunft als Erkenntnisinstrument sowie als Verweis auf die Aussichtslosigkeit des Erkenntnissubjekts beim Verfolgen seines Ziels. Auch im *Proceß* stellen sich die vor dem Gerichtshof spielenden Kinder, die scheinbar zweckfrei und ungebunden sind, bei näherer Analyse als Wesen heraus, die wie die Menschen im Gericht oder die Dorfbewohner im *Schloß* Teile der angestrebten Instanzen sind oder Erkenntnisgegenstände bilden, denen der Protagonist auf dem Weg zu seinem Ziel hin immer wieder begegnet. Der Protagonist verkennt dies jeweils und betrachtet sie lediglich als Hindernisse oder als bedeutungslos. Die Kinder spiegeln gegenüber dem Protagonisten einerseits die undurchschaubar-abweisenden

²⁰¹ ‚Nutzlos‘ ist ein Ausdruck, mit dem Walsers Kindmotiv charakterisiert werden kann. Vgl. Oliver Steinhoff (2008), S. 98ff.; Peter Villwock (1993), S. 99f. Für Walser konnotiert das Kindsein, nicht nur in diesem Stück, einen Zustand ‚davor‘ beziehungsweise ‚dazwischen‘: vor bürgerlichen Normen, die fest in Arbeitsverhältnisse eingefügt sind. Das Kind ist insbesondere ein Gegenpol zu Sesshaftigkeit, rationalistischer Lebens- wie Denkhaltung und Gesellschaftssinn. Vgl. D. Giuriato (2007).

Züge des Schlosses und des Gerichts wider. Andererseits dienen sie als Projektionsfläche für die Angst, Abscheu, Verachtung und Unfähigkeit des Protagonisten gegenüber diesen Instanzen.

Kinder auf der Landstraße, das erste Prosastück in Kafkas Erstlingband *Betrachtung*, ist ebenfalls ein Text, in dem die Erfolglosigkeit von Kafkas Hauptfiguren auszumachen ist. Der Protagonist, ein Junge, ist stets schläfrig und sehnt sich nach einem wachen Zustand. Seine körperliche Konstitution – sich ständig müde, schwindelig, ohnmächtig fühlend – haben die Hauptfiguren Kafkas gemeinsam, so dass sich der Junge quasi als deren Vorgänger erweist. So steht sein unentwegt wiederholter Versuch, in eine legendäre Stadt zu gelangen, in der angeblich nicht müde werdende und nie schlafende Narren wohnen, folglich für den Wunsch des Erkenntnissubjekts, dem ‚Licht‘ entgegenszublicken, über die Erkenntnis zu verfügen. Mit den genannten Charakteristika ähnelt jene mysteriöse Stadt außerdem der Welt des Gerichts und Schlosses. Zudem hat das Kind sowohl die Zielstrebigkeit als auch die Vergeblichkeit der Versuche mit Kafkas Protagonisten gemeinsam. Sogar das Verhalten dieses Jungen anderen Kindern gegenüber ist bei anderen Hauptfiguren Kafkas ebenfalls zu beobachten, deren eigentliches Interesse nicht der Gemeinde, sondern über sie hinaus einem anderen Ziel gilt.

Da dieser Junge aufgrund der genannten Parallelen als kindlicher Vorgänger der Hauptfiguren Kafkas anzusehen ist, bietet sich eine erweiterte Deutung im Rahmen der Erkenntnisproblematik an: Die Kindheit war für die Protagonisten Kafkas eine Zeit, in der sie noch an das Verwirklichen ihres Ziels und an Glücksversprechen glaubten. Für sie bestand noch ein universeller Sinn. Kindheit als ein Ort des Versprechens bleibt für Kafkas Figuren jedoch utopisch. In diesem Zusammenhang deutet die herrschende Abendstimmung der Geschichte bereits auf eine Vorahnung.

In seinem *Schneewittchen*-Dramolett lässt Walser Schneewittchen und die Königin in einem schier endlosen Streitgespräch über Haß und Liebe, Wahrheit und Lüge, Spiel und Wirklichkeit kreisen. Die Gegensätze werden als notwendig und unvermeidbar betrachtet; eine Synthese ohne Widersprüche wird weder für möglich noch für wünschenswert gehalten. Die ausbalancierten oppositionellen Ansichten demonstrieren, dass eine objektive Wahrheit unerreichbar ist, sofern sie überhaupt vorhanden ist. Beide Figuren schlichten am Ende ihre Konflikte künstlich mit Worten und betrachten damit das Streitgespräch als beendet, ohne zu einer dialektischen Lösung ihrer gegensätzlichen Positionen gelangen zu können. Die Sprache erweist sich dabei als ein Medium, das Widersprüche sowohl enthüllen als auch verhüllen kann. Indem die Sprache derart ambivalent ist und dennoch eine Darstellung von Wirklichkeit und Wahrheit praktisch immer sprachlich verhandelt werden muss, ist die Möglichkeit einer

restlosen Wahrheit und Übereinstimmung mit der Wirklichkeit negiert. Bei einer Erkenntnis der Wirklichkeit ist somit stets deren Konstruktcharakter mitzubedenken. – Schneewittchen lernt diesen Sachverhalt, den der Text veranschaulicht, im Laufe des Stücks; als Kind hatte sie zuvor noch an das Gegenteil, also an das Vorhandensein einer festen Wahrheit und an eine bei jeder Frage herzustellende Synthese, geglaubt.

Die Einsicht in unaufhebbare Widersprüche, die Bereitschaft, die Welt als so beschaffen zu akzeptieren und das Sich-Einfügen in die abstrakte Ordnung der Sprache als diese Verhältnisse regulierender Faktor werden im *Schneewittchen*-Dramolett als ein Erwachsenwerden des Jugendlichen nach der Verwirrung der Adoleszenzphase gezeichnet. Die Protagonistin dient als ein Medium, an dem eine Destruktion des Weltbildes mit einem einst vorhandenen festen übergeordneten Referenzsystem samt den Verwirrungen sowie der Übergang von traditionellem Erkenntnisoptimismus zur modernen Erkenntniskepsis vorgeführt wird. Vor dem Hintergrund von Schneewittchens dementsprechender Entwicklung bekommt die Kindheit, die in diesem Stück durch die Welt der Zwerge im Wald symbolisiert ist, eine Implikation als eine Welt der Etappe, die noch *vor* jeglichen Widerspruchsverhältnissen steht, die eine Welt und das Leben einer Person erst konstituieren. Im *Katzen theater* gestaltet Walser eine jahrzehntelange Suche einer Amme nach einem verloren gegangenen Kind, das göttlich verehrt ist. Die Suche selbst stellt im Laufe der Zeit nicht mehr in der Suche nach dem heiligen Ziel dar, vielmehr erschöpft sie sich in der Alltag gewordenen Suchbewegung selbst. Dieser Wandel vollzieht sich ebenfalls im Gesuchten, dem Kind, da das ‚göttliche‘ Kind als ein bürgerliches säkulares Wesen aufgewachsen ist. Das Objekt der Suche unterliegt, wie alles, dem Gesetz der Zeit, was darauf hindeutet, dass ein großes absolutes Ziel nicht mehr vorhanden ist. Daher ist das erwachsene ‚Kind‘, das die Amme am Ende wiederfindet, nicht das, was sie eigentlich gesucht hat. Das mythische Unschuldsideal, das das Kind einhüllte und die Absolutheit des verfolgten Ziels symbolisierte, hat nicht dauerhaft bestanden. Die einst vorhandene oder projizierte Vollkommenheit kann allenfalls noch erahnt werden, indem an die Kindheit des wiedergefundenen und nun erwachsenen Wesens erinnert wird, die – bedeutungsvoll genug – unwiederbringlich vergangen ist.

In dem Prosastück *Das Ende der Welt* gestaltet Walser eine Suche nach dem „Ende der Welt“ durch ein märchenhaftes Waisenkind, dessen Dasein für die metaphysische Obdachlosigkeit steht. Die Zielsetzung mutet bereits als ein absoluter endgültiger Wert an. Wie beim *Katzen theater* endet diese Suche nach langen Umherirren in einem kompromissartigen Ziel: Das gefundene Ziel ist recht besehen nicht (mehr) das Gesuchte. Das

Kind hat ein Zuhause gesucht, am Ende hat es etwas gefunden, was ihm ‚wie‘ zu Hause behagt und einen Namen „Ende der Welt“ hat. Das transzendental klingende ursprüngliche Ziel wird durch den Namen eines Anwesens auf dem Lande ersetzbar, dadurch wird dieses Ideal der Endgültigkeit als etwas Banal-Alltägliches degradiert.

Von der Vorstellung des Kindes als einem Wesen von begrenztem Welt- und Sprachverständnis macht Walser bei der Gestaltung dieser Geschichte Gebrauch. Eine bei einem erwachsenen Menschen selbstverständliche apokalyptische Implikation des „Endes der Welt“ ist einem Kind unbekannt. Jedoch sind beim Kind alle Bezeichnungen mit entsprechendem Signifikaten belegt, die als etwas in konkreter Gestalt vorgestellt werden. Durch die kindliche Erwartung, dass eine Entsprechung zu dieser Bezeichnung, also ein Bezeichnetes, existiere, wird die Suche ermöglicht und angetrieben. Die Suche in einem solchem Falle verläuft entweder endlos oder endet allenfalls bei einem konjunktivisch erreichten Zielpunkt. So wird eine Idee von Finalität, Endgültigkeit, Sinnfestlegung nur in ihrer Unerreichbarkeit aufrechterhalten. In *Das Ende der Welt* lässt Walser wie im *Katzen theater* das Ende der Suche mit dem Ende der Kindheit zusammenfallen. Das zuvor märchenhaft gezeichnete Kind ist gewachsen, ein erwachsenes Mädchen geworden und wird in bürgerliche Arbeitsverhältnisse integriert. Das Ende der Kindheit steht für die eingetretene Desillusionierung.

5. Das problematisierte Ich

Der Subjektzerfall, eines der großen Sujets der Moderne, das untrennbar verknüpft ist mit Namen wie Nietzsche, Freud, Marx und Mach, bildet auch in der modernen Parabel ein bedeutendes Themenfeld. Für Kafkas Werk, insbesondere für sein Frühwerk, ist er vorherrschend. Gespenstischen Erscheinungen des abgespaltenen Ichs wie auch auf Phantasie oder Irreale verweisende Gestalten als Teil einer multiplen Persönlichkeit begegnet man bereits in seiner *Beschreibung eines Kampfes*. Auch in der *Betrachtung* wimmelt es quasi von Doppelgängern.²⁰² In einigen Prosawerken, in denen sich das Subjekt abspaltet und, ohne sich Selbstgewissheit verschaffen zu können, Kämpfe der Ich-Anteile in sich toben lassen muss, spielen kindliche Figuren eine bedeutende Rolle, zumeist als Opponenten der Hauptfigur. Als Textbeispiele dafür sind *Unglücklichsein*, das *Blumfeld*-Fragment sowie *Ein Landarzt* zu nennen.

Als eine interessante Analogie in der Konstellation zeichnet sich dabei ab, dass bei Kafka der hadernde Umgang des Bewusstseins-Ich mit dem Anderen dem des Erkenntnissubjekt mit dessen angestrebten Instanzen (wie dem Vater, dem Schloß, dem Gericht etc.) vielfach ähnelt. Die nicht erfassbare, feindlich und undurchschaubar erscheinende (Gegen-)Welt verhält sich zum neuzeitlichen Subjekt wie das Andere des eigenen Selbst zum Ratio-Ich. Dabei wird nochmals deutlich, dass die Kinderfiguren Kafkas mit ihren innertextlichen wie auch darüber hinausgehenden metaphorischen Funktionen recht ‚unkindlich‘ sind. Sie sind lediglich in den Augen der Hauptfigur ‚kindisch‘, wie dies durch die Analyse der anderen Werke im vorigen Kapitel gezeigt worden ist.

Ein besonders gutes Beispiel für die zuvor skizzierten Thesen liefert die letzte Erzählung aus dem *Betrachtung*-Band mit dem Titel *Unglücklichsein*.²⁰³ Nur sehr selten wird versucht, diese Erzählung Kafkas mit seinen Romanen in Verbindung zu bringen. Dieser Text ist, wenn er mit Blick auf die anderen Werke Kafkas betrachtet wird, zumeist mit Geschichten, bei denen ähnliche Motive wie Junggeselle oder Kind anzutreffen sind, verknüpft worden. Dass *Unglücklichsein* aufgrund der aus der folgenden Interpretation hervorgehenden Funktion des Kindes wider Erwarten Gemeinsamkeiten nicht nur (oder sogar weniger) mit den

²⁰² Vgl. Rollestons Aufsatz von 1984 „*Betrachtung*: Landschaften der Doppelgänger“.

²⁰³ Die Entstehungszeit dieses Prosastücks spannt sich vom Ende des Jahres 1909 bis Anfang 1911. Indessen ist das von der Entstehungsfolge her letzte Stück unter den Geschichten im *Betrachtung*-Band *Entschlüsse*. Auf die Bezüge zwischen den beiden Prosastücken wird später kurz eingegangen.

motivverwandten Texten, sondern vor allem auch mit den Romanfragmenten aufweist, wird in späteren Ausführungen zu zeigen sein.

Alter Ego als Gespenst/Kind

In der Erzählung *Unglücklichsein* wird die Gegenfigur zunächst mit der Formulierung „Als kleines Gespenst fuhr [...] ein Kind“ (KADL, S. 34) eingeführt. Als Bezeichnung für diese Figur wird in den folgenden Ausführungen zunächst der Ausdruck das ‚Gespenst/Kind‘ festgehalten. Zwar wird die Benennung in der Forschung bisher kaum reflektiert und wenn, dann wird die Figur recht beliebig einmal Gespenst ein anderes Mal Kind genannt.²⁰⁴ Jedoch lassen sich beide Bezeichnungen mit Blick auf diese Erzählung nicht immer ohne weiteres subsumieren oder beliebig austauschen, sind beide doch als eine semantische Symbiose anzusehen. Die folgenden Ausführungen zeigen, warum von dieser Annahme ausgegangen wird: Wie es sich mit der Bezeichnung des kindlichen Gegenspielers verhält, ist eine bedeutende Frage, die es zunächst zu klären gilt. Was bei der Zusammenführung beider Signifikanten intendiert wird, lässt sich nach der Interpretationsarbeit bestimmen.

Dass die Wortwahl „Kind/Gespenst“ eine bestimmte Gesetzmäßigkeit und bewusste Wandlung aufweist, offenbart sich beim aufmerksamen Blick auf die Erzählebene.²⁰⁵ In diesem Text, der aus der Retrospektive erzählt ist, geben die in Anführungszeichen gehaltenen Dialogsätze das in der Vergangenheit Gesagte wörtlich wieder. Hingegen ist bei den übrigen Sätzen nicht immer ohne weiteres auszumachen, auf welche Zeitebene sich die jeweilige Wahrnehmung oder Formulierung bezieht, ob sie also die Perspektive des erzählten Ichs oder die des jetzt erzählenden Ichs einnimmt. Zunächst gibt die Gegenüberstellung von den in Anführungszeichen gehaltenen und den übrigen Sätzen innerhalb einer Unterhaltung

²⁰⁴ Barry Murnane (2007) bildet dabei eine seltene Ausnahme mit Bemerkung: „Es bleibt stets offen, ob die Erscheinung ein Kind oder ein Gespenst ist, d.h. ob das Gespenst ‚wirklich‘ oder nur ein verkleidetes Kind ist, ob es da ist oder nicht, ob es eine subjektive Setzung oder im Raum vorhanden ist, ob es mit dem Erzähler zusammenhängend oder ein eigenes Wesen ist.“ (S. 103) Das Zitat zeigt, dass Murnanes Aufmerksamkeit auf die nicht deutlich gesetzte Bezeichnung Kind/Gespenst von einem anderem Untersuchungsakzent her als in der vorliegenden Studie motiviert ist. Seine Studie widmet sich dem literarischen Gothic-Diskurs: Ihn interessiert die Frage der ‚Echtheit‘ der Erscheinung; wenn das Gespenst ‚wirklich‘ eines sein sollte, kann somit quasi automatisch keine Rede mehr von einem Kind sein. Kind und Gespenst stehen bei Murnanes Ansatz einander ausschließend. Vgl. auch seine Diss. 2008.

²⁰⁵ Der Aspekt der der zwei Zeitebenen beim Textverständnis wird in allermeisten Fällen – auch bei minutiöser Behandlung des Textes – übergangen. Die Folge einer solchen Vernachlässigung ist, dass die Forschung mit Gespenst/Kind unpräzise umgegangen ist. Lediglich Sonja Dierks (2003, S. 26-45) beschäftigt sich mit diesem Aspekt der Erzählebenen. Ihrem Augenmerk, das wiederum einem anderen Interesse als hier in dieser Studie folgt, ist jedoch die vage gesetzte Bezeichnung ‚Kind als Gespenst‘ entgangen.

von Hauptfigur und Gegenfigur Aufschlüsse über die Bezeichnungen Kind/Gespent. Ein Gesprächsteil z.B. lautet wie folgt:

„Nein. Sie hätten das wirklich nicht sagen müssen. Noch mehr, Sie hätten es gar nicht sagen sollen. Ich bin ein Kind; warum soviel Umstände mit mir machen?“

„So schlimm ist es nicht. Natürlich, ein Kind. Aber gar so klein sind Sie nicht. Sie sind schon ganz erwachsen. Wenn Sie ein Mädchen wären, dürften Sie sich nicht so einfach mit mir in einem Zimmer einsperren.“ (KADL, S. 36)

Während die Erscheinung sich selbst Kind nennt, kann das erzählte Ich die Erscheinung seinerseits nicht für ein Kind halten. Umso auffälliger wirkt, dass der Ich-Erzähler in den anderen diegetischen Teilen die Erscheinung stets als Kind bezeichnet. Die Einordnung der Erscheinung als Kind muss sich, so lässt sich vorläufig schlussfolgern, erst später durch das erzählende Ich vollzogen haben. Auch dessen unmittelbar darauf folgende Unterhaltung mit dem Nachbarn unterstützt diese Annahme. In den Gesprächsteilen, die in Anführungszeichen wiedergegeben werden, redet die Hauptfigur lediglich vom Gespent oder gar ganz allgemein von Gespenstern, aber nicht von einem Kind:

„jetzt habe ich ein Gespent im Zimmer gehabt.“

[...]

„Ja meinen Sie denn, ich glaube an Gespenster? [...]“

[...]

„Sie haben offenbar noch nie mit Gespenstern gesprochen. Aus denen kann man ja niemals eine klare Auskunft bekommen. Das ist ein Hinundher. Diese Gespenster scheinen über ihre Existenz mehr im Zweifel zu sein, als wir, was übrigens bei ihrer Hinfälligkeit kein Wunder ist.“

[...]

„Aber trotzdem“, rief ich, „wenn Sie mir dort oben mein Gespent wegnehmen, dann ist es zwischen uns aus, für immer.“ (KADL, S. 38f.)

Bei der Rede über das Gespent mit dem Nachbarn lässt sich ein gradueller Wandel der verwendeten Wörter beobachten. Die Hauptfigur und der Mieter reden zunächst ganz unbestimmt und allgemein von „einem Gespent“ und „Gespenstern“, das „wir“ schließt dabei ihn und den Mieter ein, das Gespent hingegen aus. Dann erwähnt der Erzähler nur das Gespent in Singularform, und zwar als „mein“ Gespent. Seine genervte Haltung dem Gespent gegenüber kann sich auch ändern, wie sich in der Äußerung dem Nachbarn gegenüber zeigt. Spätestens dann, so kann man sehen, ist ihm nicht unbewusst, dass es sich bei diesem Gespent um einen Teil seiner selbst handelt.²⁰⁶

²⁰⁶ Unverkennbar markiert wird der Einstellungswechsel mit dem Satz: „ich besann mich“. Dies ist übrigens generell ein bedeutungsvoller Satz bei Kafka, mit dem auch der *Landarzt* seine Haltung gegenüber einem Anderen, dem Pferdekecht, verändert.

Was der Ich-Erzähler bisher gegenüber dem Nachbarn über das Gespenst gesagt hat, wird jetzt – als Spiegelung auf sich selbst bezogen – erneut lesbar. Der Ich-Erzähler spricht über ein „Hinundher“-Verhalten des Gespensts und über die Unzuverlässigkeit der von ihm gegebenen Information. Er deutet das als Selbstzweifel der Gespenster, die dann für ihn in deren äußerlicher „Hinfälligkeit“ bekräftigt wird – wenn die Hauptfigur später den Bezug des Gespensts zu sich selbst akzeptiert, ist damit der sich darin manifestierende Zweifel am eigenen Dasein automatisch zugegeben, wovon der Protagonist anfangs nur im Hinblick auf das Gespenst gesprochen hatte. Dass das Erzähler-Ich über die Erscheinung in pluralisierter und verallgemeinerter Form gesprochen hat, versteht sich in diesem Zusammenhang. Die Verallgemeinerung muss als eine Art Tarnungsformel fungiert haben, in der man sich versteckt, die eigene Sache relativiert und verteidigt. Es deutet sich an als ein ‚nicht-sofort-Anerkennenwollen‘ des Zusammenhangs zwischen dem Gespenst und sich selbst.

Damit lässt sich der Wandel der Bezeichnung rekonstruieren: Die nachträgliche Reflexion hat die ursprüngliche Wahrnehmung verarbeitet und teilweise revidiert. Eine Erscheinung, die für den Ich-Erzähler in der laufenden Situation offenbar kaum ein Kind, sondern lediglich ein Gespenst darstellte, wird in der Formulierung aus dem zeitlich nicht mehr unmittelbaren Abstand eindeutig ‚mein Gespenst‘ und das ‚biologisch‘ so nicht geratene Wesen auch für ein Kind gehalten.²⁰⁷ Jedenfalls ist am Ende die Erscheinung für das Erzähler-Ich beides: Kind und Gespenst, und zwar im engen Bezug zu sich selbst.

Vergegenwärtigt man sich die Situation der Hauptfigur vor dem Erscheinen des Gespenstes/Kindes, sind einige Indizien für das Alter-Ego-Verhältnis der beiden Figuren im Text vorhanden: Zunächst der Spiegel als Medium des Vergegenständlichens des Selbst – vor einem derartigen Objekt bekam der Icherzähler „ein neues Ziel“. Die eigene Stimme zu hören, als Echo auf sich selbst, ist als eine Art Bestätigung des mit sich selbst Identischseins bzw. jedenfalls als die nächste Nähe zu sich selbst verstehbar, und das bleibt aus („und in der Tiefe des Zimmers, im Grund des Spiegels doch wieder ein neues Ziel bekam, und aufschrie, um nur den Schrei zu hören, dem nichts antwortet“, KADL, S. 33). Dieses Ausbleiben deutet hin auf die größer gewordene Differenz zwischen einem ‚alltäglichen‘ Ich und vergessentstellten, unbekannt-versteckten Ich-Anteilen. Bei der Unterhaltung mit der Erscheinung entbehrt der Ich-Erzähler nicht zufällig des eigenen Namens; er stellt sich als „Soundso“ vor,

²⁰⁷ Bei der Klärung der Terminusfrage Kind/Gespenst fällt ein weiteres Problem auf, das sich allerdings auch mit der aufmerksamen Lektüre des Stücks nicht leicht löst. Was dann mit „kleines“ in der anfänglichen Formulierung „als kleines Gespenst“ gemeint ist, ist ebenfalls fraglich, da es nicht um körperliche Größe gehen kann, denn wenn es sich um ein Kind in körperlicher Entsprechung gehandelt hätte, wäre das Adjektive ‚klein‘ eher tautologisch bzw. hätte jedenfalls nicht die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Schließlich ist „klein“ nicht dem Kind, sondern dem Gespenst attribuiert. So stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, was ‚klein‘ in Bezug auf das Gespenst impliziert und was das Kind ebenfalls, wo es körperlich es nicht ist.

während er deutlich sagt, im wievielten Stock er wohne. Der Name als Repräsentant einer feststehenden Individualität und Identität lässt sich für den Ich-Erzähler nicht behaupten, geschweige denn angesichts eines gerade sein einheitliches Subjekt infrage stellenden Alter Ego.

Der Undurchschaubare und Stärkere

Für den Protagonisten, der sowohl vor als auch nach dem Erscheinen des Gespenstes/Kindes unglücklich und unruhig ist, dreht es sich zunächst darum, ob es sich um ‚sein‘ Gespenst handelt. Das Gespenst/Kind ist der Hauptfigur vertraut und fremd, nah und unerreichbar zugleich. Diese Ambivalenz des Erzähler-Ichs gegenüber dem Gespenst/Kind, die die Unterredung der beiden belegt, spricht für das Wesen des letzteren als das Verdrängte und Unterdrückte des Erzähler-Ichs. Zudem handelt es sich auch darum, ob der Ich-Erzähler diesen Zusammenhang zwischen sich und dem Geschöpf gelassen akzeptieren und das Gespenst/Kind in sich adäquat in ein neues Kräfteverhältnis integrieren kann.

Das sich verselbständigende Wesen des Alter Ego, dieser fremde und bisher verdrängte Teil des eigenen Ichs, scheint einer eigenen Gesetzlichkeit zu folgen und führt sich als der Stärkere auf. Das Gespenst/Kind, das sich anfangs mit dem Understatement „Ich bin ein Kind; warum so viel Umstände mit mir machen?“ (KADL, S. 36) herunterspielt, entpuppt sich, wie so oft bei Kafka, als ein vom Protagonisten unterschätzter, beinahe als Kind oder kindisch heruntergestufter, in Wirklichkeit viel stärkerer Opponent. Dominant und herausfordernd steht es dem Protagonisten gegenüber, dem das Gespenst/Kind die Souveränität Selbstbestimmung der Ratio abspricht, indem es in Bezug auf die Wohnung des Ich-Erzählers einwendet: „glauben Sie denn, nur Sie können die Türe schließen? Ich habe sogar mit dem Schlüssel zugesperrt.“ (KADL, S. 35) Nicht einmal über sein eigenes Zimmer kann die Hauptfigur also verfügen. Das Gespenst/Kind deutet einen Wissens- und Handlungsvorsprung dem Erzähler-Ich gegenüber an. Es scheint das Erzähler-Ich gut zu kennen, umgekehrt ist das hingegen nicht der Fall. Es fordert die Erkenntnisfähigkeit des Protagonisten heraus und bleibt doch selbst undurchschaubar. Die Undurchschaubarkeit und Unkenntlichkeit seines Alter Ego, seines Gegenspielers ist gerade der Gesichtspunkt, über den der Ich-Erzähler beunruhigt ist.

Phantasien und Wünsche, die als vom Bewusstsein abgespaltene Teile frei von der Kontrolle des Bewusstseins ein „gespenstisches Eigenleben“²⁰⁸ führen und damit dem Bewussten

²⁰⁸ So Peter Höfle (1998, S. 229) bezogen auf die Bälle im *Blumfeld*-Fragment.

gegenüber als das undurchschaubare Überlegene erscheinen, thematisiert Kafka später nochmals in einer Junggesellengeschichte. In der einige Jahre nach dem Erscheinen des *Betrachtung*-Bandes in Angriff genommenen *Blumfeld*-Geschichte (die am 8. Februar 1915 begonnen wurde, jedoch Fragment geblieben ist) spielt Kafka derartige Phantasien und Wünsche wieder vielfach in kindlichen Figuren bzw. in mit Kindlichkeit verbundenen Vorstellungen durch. Die Grundsituation und Konstellation von *Blumfeld* und *Unglücklichsein* sind sehr ähnlich. Die Doppelgestalten im *Blumfeld*-Fragment – zwei Spielbälle, zwei Mädchen, zwei kindhafte Praktikantinnen – stehen allesamt im engen Zusammenhang mit Blumfelds Bewusstsein, sie sind funktional dessen Spiegelung und Projektionen. Sie passen jedoch nicht in seine Verstandes- und Begriffswelt hinein und fordern damit sein ratiogesteuertes Ich heraus. Ähnlich wie der Junggeselle in *Unglücklichsein* mit dessen Gespenst möchte auch Blumfeld nicht, dass er mit den eigensinnigen Doppelfiguren, den Produkten seiner heimlichen Wünsche, in irgendeinen engeren Zusammenhang gebracht wird. Auch diesen kindlichen Doppelgestalten werden, wie dem Gespenst/Kind in *Unglücklichsein*, Undurchschaubarkeit und Unberechenbarkeit zugeschrieben, die gegen die rationalistisch geregelte Lebensweise des Protagonisten gerichtet sind. Verheerend ist jedoch auch bei diesen kindlichen Wesen, dass sie umgekehrt den Blick über ihn behalten.

„Ja, ja“, rufen die Mädchen und laufen die Treppe hinunter. Sie wissen alles, durchaus alles, und als sei Blumfeld von der Begriffsstutzigkeit des Jungen angesteckt, versteht er jetzt selbst nicht, wie sie seinen Erklärungen alles so schnell hatten entnehmen können.
(KANS I, S. 251)

Die Kinder oder die Kindlichkeit als Eigenschaft arbeiten nie Blumfelds Wünschen entsprechend. Die schwer unter Kontrolle zu bekommenden Kinder in seinem Haus wie auch in seinem Büro sind neben den Bällen Gestalten, die er als Hilfe für sich braucht bzw. bestellt hat, die ihm jedoch letztlich im Wege stehen. Kindlich als Eigenschaftsbeschreibung steht hier für etwas, was keinerlei Logik und nicht-rationalistische Spielregeln aufweist und wozu daher die Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit von Blumfeld selbst nicht gelangen kann.

Kleiner Exkurs zur Forschungsliteratur

Während der Junge in *Kinder auf der Landstraße* selten eingehend analysiert worden ist, nicht zuletzt weil der Text selbst wenig Aufmerksamkeit fand, und die spielenden Kinder im

Kreisel als Nebengestalten recht flüchtig und zum Teil klischeebehaftet besprochen worden sind, ist das Gespenst/Kind in *Unglücklichsein* in der Forschungsliteratur relativ häufig kommentiert worden. Die Kommentare beziehen sich allerdings selten aufeinander; sie bleiben vereinzelt, ohne widerlegt oder bestätigt zu werden. Nachdem erste Eindrücke über die metaphorische Funktion der Kindfigur gewonnen worden sind und bevor zu weiteren Darlegungen übergegangen wird, sei daher hier ein kurzer Blick auf die Sekundärliteratur geworfen. Ohne den Anspruch zu erheben, alle Aufsätze und Aspekte vollständig zu kommentieren, aber um Vielfalt bemüht, werden unten charakteristische Züge der Interpretation der Kindfigur dargestellt. Es werden Ansichten angeführt, die in diesem Kapitel in den bisherigen wie auch nachfolgenden Überlegungen kaum eine Rolle spielen, mit denen man sich aber aufgrund der obigen Erörterungen wiederum kritisch auseinandersetzen muss. Die Forschung hat die Erscheinung Gespenst/Kind mit Recht hauptsächlich im Zusammenhang mit der Ich-Problematik behandelt. Flachs Interpretation erklärt das Verhältnis der Hauptfigur und dem Gespenst/Kind als Spannung zwischen konstruktiven und destruktiven Ich-Anteilen: „Die Erzählung hat die ebenso unerträgliche wie unüberwindbare Verlassenheit der mit sich selbst zerrissenen und dennoch sich selbst verhafteten Menschen zum Thema. Diesen Menschen ist ihre Situation unerträglich. Aber der erwartete Ausweg aus ihrer Situation konfrontiert sie wiederum nur mit sich selbst; der eine Teil ihrer Natur (der destruktive) trifft auf den anderen Teil ihrer Natur (den konstruktiven). Die Auseinandersetzung bleibt ohne positives Ergebnis. So leben sie in Angst vor ihrer inneren Zerrissenheit, beherrscht von ihrer destruktiven Natur, der gegenüber ihre konstruktive Natur ein eifersüchtig gehütetes Gespenst ist.“²⁰⁹ Diese Auslegung klingt zunächst plausibel. Es ist allerdings zu hinterfragen, ob eine derart simple Dichotomie von konstruktiv und destruktiv ohne nähere Erklärung für die Erzählung relevant ist. Auch gänzlich abgesehen von der Relevanz der Dichotomie ist zu bezweifeln, was als konstruktiv bzw. destruktiv bewertet werden kann.

Kommentare, die diese Erzählung aus Interesse an dem Junggesellenmotiv bei Kafka bearbeiten, haben die Kinderfigur im Zusammenhang mit einer Lähmung oder etwas Verpasstem, Verfehltem des Junggesellenlebens interpretiert.²¹⁰ Ein literarisch gängiges Kindheitsbild liegt nahe, nach dem der Doppelgänger als Alter Ego in Kindergestalt mit einem nicht eingelösten Versprechen der früheren Lebenszeit oder Versäumnissen oder der

²⁰⁹ B. Flach (1987), S. 132.

²¹⁰ Vgl. „verpasste oder ausgeschlagene Gelegenheiten“ (Dagmar C. Lorenz 2008, S. 375); „Abbild der [...] versäumten Gelegenheiten“ (H. Politzer 1965, S. 64); „die Erscheinung einer nostalgischen Projektionsfigur“ und „Symbol verfehlten Lebens“ (B. Neymeyr 2010, S. 117). Vgl. auch G. Kurz (1980), S. 85; J. Rolleston (1984), S. 187, S. 191.

Unwiederbringlichkeit der Jugend zu tun hat. Von dieser Sichtweise aus ist die Formulierung „als kleines Gespenst fuhr [...] ein Kind“ (KADL, S. 34) neu interpretierbar, vor allem in Verknüpfung mit dem Satz aus dem *Entschlüsse*-Stück aus dem *Betrachtung*-Band: „das, was vom Leben als Gespenst noch übrig ist.“ (KADL, S. 19)²¹¹ Abgesehen davon allerdings, dass das Kind als ein Gespenst erscheint – im Sinne von Gespenst also als Wesen, das einmal lebendig war und nun tot ist – sind im Text für dessen Vergangenheitsbezug oder die Konnotation mit dem Versäumten kaum Anhaltspunkte vorhanden.

In mehreren Publikationen wurde das Gespenst/Kind mit dem Kind von *Kinder auf der Landstraße*, dem ersten Prosastück des *Betrachtung*-Zyklus, in Verbindung gebracht.²¹² In diesem Fall wäre ausschlaggebend, wie das Kindheitsmotiv in *Kinder auf der Landstraße* interpretiert wird. Besonders fallen die Versuche auf, die im Kontext des Motivs verpasster Chancen des Junggesellenlebens die Kindergestalten in beiden Erzählungen quasi ineinssetzen. Das Kind in *Kinder auf der Landstraße* wird dann als Bild für die Kindheit der Hauptfigur des *Unglücklichseins* interpretiert. Einzuwenden ist gegen diesen Interpretationsansatz jedoch folgendes: Beim näheren Hinsehen erweist sich, dass dieses „als kleines Gespenst“ erschienene Kind kaum etwas mit jenem Kind aus dem anderen Prosastück gemeinsam hat. Denn es darf nicht vergessen werden, dass der Protagonist in *Kinder auf der Landstraße* ein müdes und stets zum Schlafen neigendes Kind ist.²¹³ Nicht dieser Junge hat mit dem sich frech und launisch verhaltenden, ja geradezu herrischen Gespenst-Kind zu

²¹¹ Auf dem Gespenstermotiv, das beide Prosastücke vernetzen kann, liegt selten ein Augenmerk. Rudolf Boehm (1986) und Barbara Neymeyr (2010, S. 117) erwähnen die motivische Querverbindung. Mit diesem Ansatz lässt sich interpretieren: Dass als Spiegelfigur oder Doppelgänger nicht einfach irgendeine Gestalt, sondern ausgerechnet ein Kind gebraucht wird, impliziert stets die Vergangenheits- wie Erinnerungsproblematik. Das Leben ist für den Protagonisten-Junggesellen Vergangenheit, nur in Vergangenheitsform erfassbar bzw. wieder evozierbar. Das Leben ist für ihn also nur in der ‚gespenstischen Form wieder ersichtlich. Umgekehrt zugespitzt formuliert: Das Gespenst ist für ihn das Leben, das Leben gehört bei ihm nur der Vergangenheit an. Dass er das Gespenst getroffen hat, bedeutet demzufolge, seiner Vergangenheit begegnet zu sein, die für ihn Kindheit und Jugend bedeutet. So lässt sich eine Verbindung von Gespenst zum Kind ziehen und erklären, warum das anfangs nur als Gespenst wahrgenommene angebliche Kind am Ende doch als Kind akzeptiert und dann mit der Formulierung „als kleines Gespenst [...] fuhr ein Kind“ (KADL, S. 34) eingeführt wird.

²¹² Die Geschichten im *Betrachtung*-Band als ein zusammenhängendes Ganzes anzusehen ist eine ohnehin häufiger eingenommene Forschungshaltung. (Aktuell und umfassend beispielsweise in Neymeyrs Darlegung im Kafka-Handbuch 2010, insb. S. 113-118.) Mit dem gemeinsamen Motiv Kind wird die Verknüpfung beider Prosastücke naheliegender und plausibler. (Vgl. Baumgart 1989, S. 173) Dass das eine Prosastück den Band eröffnet und das andere ihn schließt, macht den Zusammenhang anscheinend interessanter. Es entbehrt zwar nicht der Plausibilität, jedoch erscheint die Reduzierung der Wechselverweise wie Motivaffinitäten lediglich auf das Stück als etwas zu wenig überzeugend. Allein im Blick auf die behandelte Problematik des Alter Ego oder Doppelgängers erscheint es nicht adäquat, die Rückkoppelung des Stücks an die andere Geschichte auf das erste Stück *Kinder auf der Landstraße* zu beschränken, denn Ich-Verdoppelung oder -Spaltung, -Teilung etc. ist schließlich durch Kafkas Gesamtwerk hindurch auszumachen. Außerdem wird auch in diesem Falle der eigentliche – zwar recht inhaltsleere, eher von Tonfall und überspannter Atmosphäre bestimmte – Inhalt des Dialogs zwischen dem Kind/Gespenst und der Hauptfigur, eigentlicher Kern der Geschichte, kaum in Betracht bezogen. Gerade dieser wenig harmonische Dialog verweist auf die Nähe zu den Romanfragmenten.

²¹³ Diese kindliche Hauptfigur ist im vergangenen Kapitel *Wege zur Erkenntnis* ausführlich analysiert worden.

tun.²¹⁴ Sondern, wenn überhaupt, das Ziel, zu dem hin sich der müde Junge unentwegt heranwagte – wie etwa Licht oder das abstrakte Ziel und eine absolute Instanz symbolisierende „Stadt im Süden“ (KADL, S. 13) –, wäre etwas, was ihm quasi als sein Alter Ego inzwischen mitgewachsen ist und dieses Gespenst nun in kindlicher Gestalt verkörpern könnte. (Die Grundspannung zwischen dem Junggesellen und dem einst Angestrebten ist dann entsprechend der verstrichenen Zeit erhöht). Das ist etwas, was dem stets müden Kind doch so etwas wie ein Lebensziel und Kraft gab, aber auch Frustration verursachte.²¹⁵ Auf die Affinität zwischen dem Gespenst/Kind und dem von Kafkas Protagonisten Angestrebten wird später weiter eingegangen.

Emrichs Auslegung der Kinderfiguren bei Kafka unter dem Begriff „der zweckfreie[n] Existenz“²¹⁶ spricht recht willkürlich über die Kinder als spielerisch-befreiendes Potential. Abgesehen vom Ausruf „Ruhe, Ruhe!“ (KADL, S. 35) aus dem Munde des Gespenstes/Kindes ist keinerlei Signal für dessen Funktion als Erleichterung schenkendes Wesen auszumachen. Der Protagonist fühlt sich nach der Begegnung mit dem Gespenst/Kind verlassen und elend, daher ist diese Deutungslinie textimmanent kaum plausibel zu machen. Ein Kind als herrischer, beängstigender Gegenspieler scheint wahrlich kaum eine Retterfigur zu sein. Wäre dieses Kind eine erlöserhafte Figur, wäre es eine höchst seltene Ausnahme unter den Kafkaschen Kinderfiguren.²¹⁷

Auch in den Arbeiten, in denen die Kinderfigur nicht zur befreienden Gestalt stilisiert wird, ist häufig eine Tendenz anzutreffen, das Kind mit schablonenhaften Vorstellungen anzugehen. Das Kind wird in der Regel verniedlichend und verharmlosend behandelt. Kassel sagt beispielsweise: „Das Gespenst entspringt dem zerquälten und „unerträglichen“ Zustand des Helden. Es ist der körperlich gewordene Ausdruck seines „Unglücklichseins““. Ferner erweise sich dieses Gespenst „als ein sinnloser in der Gestalt des verspielt-harmlosen Kindes. [...] Kindlich schaukelt es mit den Fußspitzen auf dem Bodenbalken, [...] Es ist ein lebenswürdig-verspieltes Gespenst.“²¹⁸ Es fragt sich, wie diese Verkörperung des

²¹⁴ Bei Boehm findet sich eine andere interessante Inbezugsetzung. Ihm ist nicht nur an der Hauptfigur Junge gelegen, sondern an allen aufgetretenen Kindern. Er betrachtet die Erscheinung als „die zum Gespenst verblaßte Lebenskraft der Kinder (auf der Landstraße)“ (Boehm 1986, S. 25).

²¹⁵ Vgl. die Textanalyse im vorigen Kapitel *Wege zur Erkenntnis*.

²¹⁶ Vgl. W. Emrich (1958), S. 98ff.; G. Wöllner (1971), S. 43 (in fast wortwörtlicher unkritischer unreflektierter Übernahme der Deutung Emrichs).

²¹⁷ Claudia Vitale (2007) bemerkt insofern ganz konträr verallgemeinernd über das Werk Kafkas, „in dem die Knabengesichter immer Erscheinungen sind, die von einer Art göttlicher Aura umgeben wurden.“ Eine Ausnahme sei das dumme hässliche Gesicht des Jungen im *Blumfeld*-Fragment (S. 133).

²¹⁸ N. Kassel (1969), S. 59. Man sieht, dass Kassel ein bei Kafka typisches Vokabular wie Schaukeln weitgehend übergeht. „Schaukeln“, das in Kafkas Dichtung immer wieder anzutreffende Wort, hat wenig mit kindlichen Spielzügen zu tun, sondern signalisiert, wie ähnliche Motive des Fallens, Schwebens oder Fliegens, „eine fundamentale Instabilität“ (B. Neymeyr, S. 117); auch Wöllner, für den das Gespenst ohne entsprechende Aura „mit menschlich-allzumenschlichen Zügen ausgestattet“ (G. Wöllner 1971, S. 55) erscheint, weicht im Grunde

Unglücklichseins mit einem „liebenswert-verspielten“ Kind psychologisch zu erklären ist. Eine solche Interpretation legt eine problematische Sinnfixierung von Gespenst und Kind zugrunde.

Pavel Petr, der *Unglücklichsein* unter dem Gesichtspunkt der Komik interpretiert, bemerkt, dass die Erzählung „keinen depressiven Grundton“²¹⁹ enthalte. Entsprechend heiter und den in der Erzählung enthaltenen Grundkonflikt entschärfend führt er weiter an: „Es ist auch verständlich, dass man nicht immer Lust hat, den Umgang mit anderen Menschen zu suchen, wenn die eigene Schöpfung (oder Spiegelung) vollkommener, anregender, bequemer und fast unbegrenzt formbar ist. So hat man einen Kommunikationspartner, den man beliebig aufbauen oder, wenn er nicht gefällt, fallenlassen kann. Kafka macht es dabei eindeutig klar, dass es sich nicht um einen Notbehelf handelt, etwa als Ersatz für unzugänglichen menschlichen Austausch.“²²⁰ Eine gewisse Komik ist bei diesem Prosastück unstrittig. Eine so beliebig handhabbare und nur heitere Figur für den Protagonisten stellt allerdings das Gespenst/Kind nicht dar.

Das andere Ich als mühselig erstrebtes Erkenntnisziel

Der undurchschaubare Gegner wie das Gespenst/Kind besitzt in Kafkas anderen Werken Parallelfiguren. Als die Hauptfigur in *Unglücklichsein* zu seinem Nachbarn über die Begegnung mit dem Gespenst spricht, werden Ausdrücke wie „ein Hinundher“, „keine zuverlässige Information“ verwendet. Sind diese Eigenschaften nicht zugleich Ausdrücke für den Quälgeist für die Protagonisten Kafkas, beispielsweise die Figur Odradek in *Sorge des Hausvaters*? Das Gespenst/Kind erinnert in der Tat in vieler Hinsicht an Odradek. Dieser ist angesichts des nicht gelingenden Durchblicks gegenüber einem gespenstisch-kindhaften Odradek verzweifelt.²²¹ Dass Odradek ihn überleben wird, also als eine Art Gespenst weiter in seinem Hause sein Dasein führen wird, bereitet dem Hausvater Sorgen. Mit Odradek muss er wie mit einem Kind reden („Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind“, KADL, S. 283f.). Odradeks Lachen sei von der Art, „wie man es ohne Lungen hervorbringen kann“. Damit ist Odradek einem leblosen Gespenst nahe. Ähnlich wie vom Gespenst/Kind erhält der Hausvater

nicht von einer verniedlichend-verharmlosenden Deutung von Kassel ab.

²¹⁹ P. Petr (1992), S. 96.

²²⁰ P. Petr (1992), S. 97.

²²¹ J. Rolleston (1984), S. 198. Für Rolleston ist Odradek ebenfalls wie das Kind ein Doppelgänger des *Hausvaters*.

von Odradek nicht immer eine Antwort auf seine Frage. Wenn Helen Schmid Blumer die Bälle von Blumfeld „Vorfahren des Odradek“²²² nennt, spielt sie wohl auf solche Umstände an. Über die Entsprechungen zwischen Blumfelds Bällen wie auch anderen Doppelfiguren und dem Gespenst/Kind von *Unglücklichsein* ist oben bereits gesprochen worden.

Die Parallelen von Gespenst/Kind in *Unglücklichsein*, Bällen wie anderen Doppelfiguren im *Blumfeld*-Fragment und Odradek machen auf eine Konstellation aufmerksam, die auf das Verhältnis von Ich und Anderem als Unterlegenem und Überlegenem projiziert wird. Diese Figuren weisen gemeinsame Charakterzüge mit dem *Schloß* oder dem Gericht im *Proceß* auf. Zunächst sind sie ähnlicherweise unfreundlich, wenig hilfreich und undurchschaubar-stärker. Kafkas Protagonisten sehen sich ständig Personen bzw. Instanzen gegenüber gestellt und fühlen sich zur Rechtfertigung verpflichtet – gleich, ob diese Gegenwelt Gott oder Behörde oder Vater heißt oder gar ein Kind als eigenes Alter Ego ist. Der jeweilige Gegenspieler erscheint dem Protagonisten gegenüber mächtig, eher feindlich oder böseartig und ohne Hilfsbereitschaft und scheint ihn gut zu kennen. Der Protagonist hingegen ist jenem gegenüber hilflos.

Interessant zu beobachten ist, dass die Alter-Ego-Gestalten, die allesamt undurchschaubar sind und das Bewusstsein des Protagonisten quälen, äußerlich labil erscheinen. Als die Hauptfigur in *Unglücklichsein* zu seinem Nachbarn über die Begegnung mit dem Gespenst spricht, ist von „Hinfälligkeit“ die Rede. Wenn sich Blumfeld angesichts der beiden ihn durchaus störenden Praktikantinnen in seinem Büro über ihre instabile Körperbewegung wundert, fällt ein ähnlicher Zusammenhang auf. Der brüchige Eindruck, den die bereits genannten Gestalten wie Gespenst/ Kind, Bälle, Odradek etc. für die Protagonisten nach außen erwecken, ist ebenfalls allen Gegenspielern von K. gemeinsam. Weitere Beispiele sind die nicht pompöse, sondern eher verfallene-schäbige – ja irgendwie gespenstische – Außenform des Schlosses, des Gerichts sowie die äußerliche Erscheinung des kranken Vaters in seiner schmutzigen Wäsche im dunklen Zimmer im *Urteil*. Das Verhalten dieser Gestalten erscheint später in *.K.s'* Augen schließlich genauso als „Hinundher“ wie beim Gespenst/Kind, als unberechenbar, die von ihnen stammenden Informationen fungieren unzuverlässig und bringen K. nicht weiter.

All die genannten Konstellationen von Protagonisten und Antagonisten spiegeln eine bei Kafka gewohnte Kampfsituation wider: unversöhnlich gegenüberstehend, abstoßend und anziehend zugleich. Dass es sich dabei um einen Bereich der höchsten Geschlossenheit mit eigenen Regeln und eigener Logik wie im Spiel (der Kinderwelt) oder im Traum handelt, ist

²²² H. S. Blumer (1999), S. 611.

dem Protagonisten nicht rechtzeitig aufgegangen. Eine Art Ende als Befreiung oder Rettung wird nur dann gegeben, wenn der Protagonist den Kampf gegen die erstrebte Instanz aufgibt, sich nicht mehr um die Überlegenheit der eigenen Rationalität kümmert und stattdessen integriert zu werden sucht. Äußerlich nicht glanzvoll und prächtig, in der Umgangsart mit dem jeweiligen Protagonisten jedoch grausam, autoritär, selbstgerecht, unberechenbar, aber diesen durchschauend, bei Unterwerfung des Protagonisten Ruhe und Schutz schenkend – all diese (personifizierten) Instanzen sind den Protagonisten Kafkas unbegreiflich und irrational. Gestalten aus diesem Bereich werden von Kafkas Protagonisten für kindisch und gespenstisch gehalten. In all den genannten Charakteristika ähneln sie den Alter-Ego-Gestalten in Kafkas Werken. Unerreichbare Instanzen als Erkenntnisprobleme und Alter Egos des zerrissenen Ichs werden parallelisierbar gemacht. Die Verknüpfung der behandelten Ich-Problematik mit den von Kafkas Protagonisten angestrebten Instanzen ist etwa bei Di Noi beim *Schloss* aufgefallen, dessen Bild sie „als Metapher des nicht zu erobernden Ich“²²³ betrachtet.

Das Gespenst/Kind, das Andere des Bewusstseins-Ich, das einmal unbewusst und verdrängt, nun stärker und mächtiger als letzteres erfahren wird, erweist sich damit im Vergleich mit anderen Werken Kafkas als ein Verweis auf etwas Mächtigeres und Quälendes. Als eine Konnotation der anfangs bewusst vage gehaltenen Bezeichnung Gespenst/Kind lässt sich festhalten: Gespenst und Kind – das ist ein figurativer Ausdruck für die ambivalenten Gefühle von Undurchschaubarkeit und Unterschätzung, Angst und Bagatellisierung gegenüber dem Opponenten, dessen Spielregeln nicht einsehbar sind – die sich als gespenstisch und kindisch erweisen. Von Rolleston wurde dieser Sachverhalt zutreffend angedeutet, wenn er (obgleich ohne nähere Erläuterungen) bemerkt: „im letzten Stück der *Betrachtung, Unglücklichsein*, findet man nicht nur eine Atmosphäre, sondern auch bestimmte Redewendungen, die der *Prozeß-Welt* schon anzugehören scheinen.“²²⁴ Es wäre hinzuzufügen, dass das Gespräch zwischen Gespenst/Kind und dem Ich-Erzähler in *Unglücklichsein* auch an die *Schloß-Welt* erinnert.

Trotz aller Ähnlichkeit des Kindes mit anderen mächtigen Instanzen wäre es jedoch sicherlich falsch, das Kind mit den zuvor parallelisierten Instanzen zu einer völligen Übereinstimmung bringen zu wollen, ohne auch jene Aspekte, die sich dabei nicht überschneiden, angemessen zu berücksichtigen.

Symbiose von Ich und Alter Ego

²²³ B. Di Noi (2008), S. 143.

²²⁴ J. Rolleston (1984), S. 185.

Die Lesart, die Konstellation von Einzelem und Absolutem auf die Ich-Struktur von Ich und Alter Ego zu beziehen, eröffnet den Blick auf einen wichtigen Punkt hin: die gegenseitige Abhängigkeit zwischen den beiden Seiten – Ich und Alter Ego, dem Einzelnen und dem Absolutem, dem Subjekt und dem Erkenntnisgegenstand. Nachdem die Position des Bewusstseins als unterlegener Part erörtert worden ist, ist nun mit einem leichten Perspektivwechsel auch über das Gleichgewicht der beiden zu reden.

Um ein wackliges zwar, jedoch handelt es sich immerhin bei der Auseinandersetzung zwischen der Hauptfigur und dem Gespenst/Kind um ein Gleichgewicht des Gegensätzlichen; ein Alltags (Ratio)Ich und Gespenster-Ich, ein Erwachsenen-Ich und ein Kinder-Ich, eine Natur und eine andere Natur. Beide halten ein labiles Gleichgewicht, ohne zu einer dialektischen Lösung zu gelangen. Jede für sich bestehend, bleiben die beiden Seiten dennoch voneinander abhängig. Das Gespenst/Kind ist der Protagonist zwar nicht, aber er ist es zugleich. Diese bis zu einem gewissen Grad vorhandene Deckungsgleichheit macht das Wesen Gespenst/Kind mit dem Protagonisten symbiotisch und doppelgängerisch. (Ähnelte das Verhalten des Protagonisten vor dem Erscheinen des Gespenstes/Kindes übrigens nicht dem, der unter Entzugserscheinungen leidet und irgendeinen Ausgleich des Mangels sucht?)

Es ist wichtig und ein paradoxer Kern des Ich-Alter Ego-Verhältnisses, dass die abgespaltenen Teile immerhin noch nicht in dem Maße stark sind, dass sie unabhängig vom (Bewusstseins-)Ich bestehen könnten. Im Gegenteil, ohne letzteres ist der Antagonist bedeutungs- und existenzlos. Auf diesen Umstand weist es hin, wenn das Erzähler-Ich in *Unglücklichsein* weiß, dass der Mangel an Ratio des Gespenstes/Kindes im Grunde seiner eigenen Natur entspricht („Ihre Natur ist meine“ KADL, S. 37). Wenn der Icherzähler von einer noch unergründlichen Angst wegen der Erscheinung Gespenst/Kind spricht, scheint ihm dennoch nicht richtig bewusst geworden zu sein, dass derartige Geschöpfe kein wirklich existierendes fremdes System darstellen, sondern quasi sein eigenes Geschöpf sind. Auch das Verhältnis zwischen dem Mann und dem Gesetz in *Vor dem Gesetz* z.B. erklärt sich auf diese Weise. Das Gesetz ist nur für den Mann vom Lande bestimmt, verweigert aber diesem den Einlass. Der Mann jedoch erkennt diesen Sachverhalt nicht. Das heißt, dass die Stärke des Stärkeren, zu dem eine ganze Reihe von Figuren und Gestalten oder Instanzen in Kafkas Werken gehören, relativierbar ist.²²⁵

²²⁵ Es handelt sich um einen Gedankengang, der lediglich aufgrund der bisherigen These entwickelt wird; eine unmittelbar textliche Fundierung ist dabei nicht möglich, sie ginge allenfalls über einen so vermittelten Weg.

Entthronung der selbstgerechten Ratio

Die ‚anderen Ichs‘ sind in ihrer eigenen Gesetzlichkeit eine implizite Infragestellung des vom Bewusstsein beherrschten Ichs. Ihre Erscheinung verweist auf die Lücken im vom Bewusstsein geregelten Leben, die sich nicht ohne weiteres schließen lassen. Dass es nicht einfach ist, ein adäquates Kräfteverhältnis zwischen Bewusstsein und dessen Anderem herzustellen, zumal letzteres sich oft als das Stärkere aufführt, ist in den zuvor behandelten Prosastücken angedeutet worden. Romane wie *Proceß* und *Schloß* können als Beispiele für die Idee dienen, dass es sich bei den rationalistisch unerklärbaren, gleichzeitig für den Protagonisten verheerend wirkenden Gegenwelten und den mythisch-phantastischen Phänomene um ein eigenes Anderes handeln könnte, das sich an dem selbstgerecht-berechnenden Ich rächt. Während diese Möglichkeit in den oben behandelten Erzählungen lediglich eine Andeutung bleibt, erfährt sie im *Landarzt* (entstanden 1916/17, veröffentlicht 1918) eine Entfaltung und führt zum Untergang eines modernen Subjektentwurfs.

Bereits die Märchenstruktur der *Landarzt*-Erzählung ist dazu geeignet, die Macht des Subjekts über die Wirklichkeit zu verneinen, die Ratio und den Glauben an ihrer Übermacht preiszugeben.²²⁶ Es dreht sich alles um den Vollzug eines schon zuvor als unabänderlich bestimmten Ablaufs, ohne dass etwas gegen ihn ausgerichtet werden kann. Der Landarzt agiert im Grunde genommen wie ein Märchenheld: Er wird, ohne es zu wissen, gleichsam ein Ausführender von fremdem Willen und Plänen. Es mutet daher nahezu absurd an, dass sich der Protagonist in jeder mythisch-märchenhaften Situationen berechnend und von seiner eigenen Überlegenheit überzeugt zeigt. War das Erscheinen der Pferde samt dem Pferdeknecht im entscheidenden Augenblick ‚wie aus dem Nichts‘ nicht bereits mit der Implikation beladen, dass seine Ratio allein nicht ausreichte? War es im Augenblick nicht nötig, dass etwas Gewaltpotential Enthaltendes als ‚Hilfe‘ an die Stelle der Ratio treten müsste? Die Idee, dass sich dieses Gewaltpotential nach dem Erscheinen dann doch in Grenzen halten ließe oder müsste, wäre nochmals eine Anmaßung seitens des Bewussten, das alles unter sich binden zu können glaubt. Der Kontrast zwischen dem den Willen des Subjekts spottenden, durch nichts aufzuhaltenden katastrophalen Geschehensverlauf und dem selbstsicher auftrumpfenden Ich könnte kaum größer sein.

Es fragt sich, welche Funktion den anderen Figuren und Gestalten dieses Kunstmärchens zukommt, vor allem der Figur des kranken Knaben. In der Forschung ist der Pferdeknecht, dessen symbolische Bedeutung kaum etwas anderes als das unterdrückte Libidinöse des

²²⁶ Vgl. den Aufsatz von Volker Klotz (1985), der die Struktur des Kunstmärchens dieser Erzählung eingehend behandelt.

Protagonisten selbst sein könnte, relativ einhellig interpretiert worden. Die Deutung des Pferdeknechts entscheidet daher selten die Differenz einer Interpretation von der anderen. Ausschlaggebender für die Analyse der gesamten Erzählung ist hingegen die Gestalt des kranken Knaben. Tendenziell lässt sich konstatieren, dass der kranke Knabe im Gegensatz zum Gewaltpotential des Pferdeknechts in der Regel mit einem Ohnmachtsgefühl in Verbindung gebracht wird. In der Interpretation von Jahraus etwa wird nicht nur der Pferdeknecht, sondern die gesamte Sphäre der Person des Landarztes als eine des Sexualitätsproblems definiert. Der Knabe wird gedeutet als eine Form von Sexualität, die dem Landarzt „fremd bleibt bzw. die er nicht vollziehen kann. Genau der Vollzug dieser Form von Sexualität wird aber als Heilung und darüber hinaus als heilsgeschichtliches Moment ausgewiesen.“²²⁷ Die Sexualität des Protagonisten, „sozialisierte Sexualität“ wie Jahraus es ausdrückt, sei „immer beides zugleich, ist Vergewaltigung und Kastration, und aus genau dieser Zwickmühle muss der Landarzt entfliehen.“²²⁸ Bei Dettmering findet sich eine Interpretation, in der die Landarztfigur als einer der typischen Söhne Kafkas angesehen wird. Der Knabe und der Pferdeknecht werden sozusagen als zwei Seiten einer Medaille von Kafkaschen Sohngestalten betrachtet. „Steht der kranke Knabe für die Unfähigkeit des Protagonisten, das familiäre Gespinnst zu zerreißen und „bösen“ Gefühlen Ausdruck zu verleihen, so steht der Pferdeknecht für diese bösen Gefühle selbst, die sich verselbständigt haben und nach einem Objekt verlangen, an dem sie sich entladen können. Kranker Knabe und Pferdeknecht sind also Komplementärfiguren.“²²⁹ Thorsten Valks Aufsatz über die *Landarzt*-Erzählung, der weitgehend dem Knaben gewidmet ist, stellt den Pferdeknecht als verkörperte Triebshäre und den kranken Knaben als Repräsentation der „aus allen Lebenszusammenhängen herausgelöste[n] Innerlichkeit“²³⁰ antagonistisch gegenüber. Valks Deutung ist, im Anschluss an die von Sokel bereits vor Jahrzehnten vertretene Position²³¹, von einer neoromantischen Mythisierung des Motivs des (kranken) Kindes geprägt.²³² Die angeführten Beispiele aus der Sekundärliteratur hinterlassen den Eindruck, dass die

²²⁷ O. Jahraus (2006), S. 378.

²²⁸ O. Jahraus (2006), S. 379.

²²⁹ P. Dettmering (1983), S. 212.

²³⁰ Th. Valk (2003), S. 357.

²³¹ Sokel nennt den Knaben „eine Variante des reinen Ichs“ (W. Sokel 1964, S. 267).

²³² Valks ausführliche Analyse (2003) wird dieser Erzählung als einem metaphern- und symbolreichen Text gerecht. Es fragt sich jedoch, wie sehr dabei, wie Valk behauptet, von einer spezifisch romantischen Färbung des kranken Kindes die Rede sein kann. Einer Kindergestalt, bei der kaum in irgendeiner Weise kindliche Züge erkennbar sind oder gar eine Rolle spielen; die Symbolkraft eines ‚Kindes‘ zuzusprechen, fällt nicht leicht. Unübersehbar ist außerdem, dass auch die Atmosphäre der Göttlichkeit im Hause des kranken Knaben sowie Vokabeln wie „Götter“ und „unirdisch“ etc., mit denen Valk seine durchgängige Sichtweise über die Knabenfigur als Verinnerlichung fundiert, keineswegs ohne Ironie zu verstehen sind.

Konnotation der Knabenfigur im Gegensatz zum Pferdeknecht bei jeder Interpretation recht unterschiedlich aufgefasst werden kann.

Auch bei dieser Erzählung handelt es sich (wie bei den oben bereits analysierten Junggesellengeschichten) um einen Protagonisten, der sein Dasein auf die von der praktischen Vernunft geregelte soziale Rollenexistenz fixiert hat und bei der jegliche Konfrontation mit dem eigenen Anderen automatisch von Abwehrmechanismen begleitet wird. Das Erscheinen des Pferdeknechts ist ein Zeichen dafür, dass an der Herrschaft des Ratio-Ich gerüttelt wird. Der Landarzt will jedoch von den (in Gestalt des Pferdeknechts ausgebrochenen) unterdrückten Ich-Anteilen nichts wissen. Der (unbewusste) Abschüttelungsversuch gelingt allerdings so leicht nicht. Der Protagonist, der mit der dienstlichen Fahrt zum Kranken quasi vor seiner eigener Triebgestalt geflüchtet und ‚zu sich‘, also zu seinem sozial fungierenden rationalistischen Ich, zurückgekehrt ist, kann sich dennoch nicht von seinem Trieb-Ich befreien. Er legt sich immer noch, oder sogar erst jetzt, regelrecht mit diesem an.²³³ Die Entdeckung der rosa Wunde beim Knaben, den der Landarzt anfangs für einen Simulanten gehalten hat, ist als Folge dieser Dissoziation zu betrachten. Eine Entdeckung, die ihm übrigens erst nach dem Wiehern der Pferde gelingt, mit deren Hilfe er den Weg zu dem Kranken gefunden hat und die zugleich den Pferdeknecht als seinen abgespaltenen Ich-Anteil repräsentieren. Der enge Zusammenhang zwischen der Wunde und der Ich-Struktur des Protagonisten deutet sich an.

„Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe [...]“ (KADL, S. 258) lautet die Schilderung der Wunde in Kafkas geschickter Satzstellung. Das die Farbe der Wunde bezeichnende Wort spielt aufgrund der durch die Satzstellung bedingten Großschreibung auf die Dienstmädchenfigur Rosa an. Die Wunde und die Figur Rosa sind wie ein austauschbares Äquivalent gesetzt, denn grammatisch unproblematisch lässt sich auch in einem Satz formulieren: Rosa ist die Wunde. In einem solchen Verhältnis ist konsequenterweise zu argumentieren: Wenn der Knabe seine rosa Wunde als ganze Ausstattung nennt und zugrunde geht, muss das alles auch irgendwie die Figur Rosa angehen. Es fragt sich nur, inwiefern.

Um diese Frage zu beantworten, ist ein von der Forschung weitgehend überlesenes Indiz aufmerksam zu verfolgen, das für einen Zusammenhang zwischen der Wunde (samt ‚Wundenträger‘ Knabe), Rosa und dem Protagonisten steht: der als Todesursache des Knaben

²³³ Der Protagonist hat den Pferdeknecht, freilich nicht explizit, bereits als sein eigenes Teil anerkannt. Symptomatisch bei dem scheinbaren Entschluss, sich auf den Gedanken einzulassen, dass es sich bei diesem Fremden um sich selbst handeln könnte oder jedenfalls dieser Fremde in konstitutivem Bezug zu eigenem Ich gesehen zu werden berechtigt, ist der Satz „Ich besann mich“ in dem Augenblick, als er den Pferdeknecht seines frechen Verhaltens bezichtigt. Auf die Bedeutung des Satzes „Ich besann mich“, der auch in Unglücklichsein in ähnlichem Augenblick auftaucht, ist bereits hingewiesen worden.

genannte Mangel an Überblick. „dein Fehler ist: du hast keinen Überblick [...] (KADL, S. 260), sagt der Landarzt zum Knaben. Die Wunde befindet sich an der Seite des Kranken, ist daher für ihn nicht sichtbar, was zum Problem wird und zum Untergang des Knaben führt. Zugleich ist das Problem der mangelnden Übersicht auch in Rosas Bemerkung in variierte Formulierung zu begegnen, wenn sie angesichts des Auftritts des Pferdeknechts aus dem Stall kommentiert: „Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat“ (KADL, S. 253) Rosa selbst spielt dabei lediglich räumlich auf das Erscheinen der Pferde und des Pferdeknechts aus dem „schon seit Jahren unbenützten“ (KADL, S. 253) Schweinestall an. Das bei Rosa auf einer buchstäblich haushälterischen und beim Knaben auf einer bloß physischen Ebene wirksame Problem des mangelnden Überblicks deutet auf einen, genauer: auf den wichtigsten subjekttheoretischen Sinnzusammenhang hin. Es sei hier noch mal an das Äquivalenzverhältnis erinnert: Rosa ist die Wunde. Wie dem Knaben die Wunde am eigenen Körper nicht sichtbar gewesen ist, ist dem Protagonisten die Figur Rosa in eigenem Hause „jahrelang“ nicht aufgefallen: „dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte“ (KADL, S. 257). Wie der Arzt beim Knaben erscheinen muss, damit sich vor diesem die Wunde auftut, so erscheint auch der Pferdeknecht beim Hause des Landarztes, damit diesem seine Rosa überhaupt ‚sichtbar‘ wird – so stellt sich zwischen dem kranken Knaben und dem Protagonisten ein Spiegelungsverhältnis her, ohne dass dies der Landarzt erkennt. Denn er selbst leidet offensichtlich ebenfalls an Überblicksmangel. Der kranke Knabe wird so zu einer Spiegelung des Landarztes samt dessen Psyche als verdeckter Wunde und Untergangsvision. Der Knabe stirbt (nicht wegen der Wunde, die so übel nicht ist, sondern) genau genommen, weil er die eigene Wunde nicht sehen konnte. Genauso geht der Arzt unter, weil er seine Rosa nicht wahrgenommen hat – wegen der zu stark ausgeprägten Ratio, der praktischen Vernunft, die sein Leben auf den Berufsalltag reduziert und erst mit dem Bewusstwerden seiner zuvor verborgenen Ich-Anteile in der Gestalt des Pferdeknechts zusehends als Problem erkennbar wird. Und dies ist im subjekttheoretischen Zusammenhang gemeint wie etwa das berühmte Freud-Zitat, dass das Ich nicht Herr im eigenen Hause sei.

Entthronung der Vernunft als Rettungsinstanz

Die Konstellation von Ich und Anderem als analogisierbares Erkenntnisverhältnis von Individuum zu Allgemein-Universellem ist in *Unglücklichsein* am Text selbst allenfalls

ansatzweise zu erkennen. Sie stellt sich erst durch einen Seitenblick auf ähnliche Konstellationen in anderen Werken Kafkas her. Hingegen wird in *Ein Landarzt* diese Parallele textintern als ein Problem gezeigt. Die Darstellung des problematisierten Ichs in der Erzählung *Ein Landarzt* weist durch einige Signalwörter über die Dimension eines individuellen Schicksals hinaus, wird zu einer regelrechten Kritik an der Bedeutung, die der Vernunft beigemessen wird. Der Überblicksmangel als Grenze der Selbsterkenntnis stellt sich schließlich als die Grenze des Rationalismus generell dar. So ist in die Parabel über die Abdankung des bewusstseinsgesteuerten Ich ein weiterer uneigentlicher Vorgang eingeflochten: die Entthronung der Vernunft als allgemeinmenschlicher Erlöserfigur. Die Handlung lässt sich unter diesem Gesichtspunkt folgendermaßen erfassen: ein Arzt stellt sich anfangs als Retter mit ärztlichen Aufgaben vor. Vor dem Rettungseinsatz beginnt die Dissoziation seines Ich sich zu offenbaren. Der Arzt ringt insgesamt mehr mit sich als mit dem Kranken, gegenüber dem und anderen er sich als Heilender beweisen sollte. Am Ende erweist sich allerdings, dass er kein Heilender ist (und nicht einmal sich selbst retten kann). Nachdem sich die vom Bewusstsein beherrschten Anteile seines Ichs gemeldet haben, kann die Ratio diese weder integrieren noch das einstige Prestige wieder erlangen.

Die Figurengruppen, die anders als die bisher kommentierten Gestalten nicht an der Personenstruktur des Protagonisten beteiligt sind – der Schulchor und die Familie des Knaben etc. – übernehmen in dieser Bedeutungsschicht ihre symbolische Rolle. Ihnen bleibt der subjektproblematISCHE Zusammenhang, dass der Arzt letztlich an sich selbst gescheitert ist, verborgen. Sie reagieren nur auf diesen als eine Gestalt des Heilenden, der in ihrer Erwartung die alte Kircheninstanz ersetzen soll: „Den alten Glauben haben sie verloren; der Pfarrer sitzt zu Hause und zerpupft die Meßgewänder, eines nach dem andern; aber der Arzt soll alles leisten mit seiner zarten chirurgischen Hand.“ (KADL, S. 259) Das Verhältnis, das die andere Figurengruppe gegenüber dem Landarzt einnimmt, ergibt ein Sinnbild für die Erwartungshaltung, die in der Neuzeit an die Kraft der menschlichen Vernunft anstelle des metaphysischen Glaubens gestellt wird. „Dem Sinnbild des Arztes haftet gerade noch so viel vom Charisma des Erlösungsgedankens an, wie unsere Zeit sich zuzugestehen imstande ist“²³⁴, bemerkt Politzer. Während sich der Arzt beim Kranken höchst individuell mit der eigenen Zersplitterung konfrontiert ist, sehen die anderen dies als Heilungsszene von höchster Bedeutung an. Die Behandlungsszene mit den hereinschauenden Pferden und erwartungsvollen Zuschauern ist dementsprechend wie eine Anspielung auf die biblische Szene ‚göttlich‘ ausgestaltet.

²³⁴ H. Politzer (1965), S. 486.

Ein moderner Erlöser als eine Figur der (Ich-)Spaltung ist nicht imstande, derartigen Erwartungen gerecht zu werden. In dem Augenblick, in dem er an seine eigene Rettung zu denken beginnt, beginnt seine Demaskierung als Retter. Die Demaskierung der Ratio als Erlöser und die beginnende Sorge um sich selbst sind zwei synchron verlaufende Prozesse. Der Landarzt wird von der allmächtigen Heilsfigur zum ohnmächtigen Individuum. Seine Ankunftsszene – der Empfang durch die Familie wie die Szene mit versammelten Zuschauern – stilisiert ihn noch als Erlöser, seine Abreiseszene dann als schonungslos entlarvten, inkompetenten Arzt voller Schwächen und Defizite. Als Sinnbild für die Welt (das Zeitalter) wird eine wüste Schneelandschaft gezeichnet. Der in dieser Landschaft auf dem Nachhauseweg endlos umherirrende, entkleidete Erlöser ist hilflos und tröstlos, nur ein selbst erlösungsbedürftiges zerrissenes Subjekt. Der Augenblick der Bloßstellung dieses Wesens bildet den Hauptinhalt des Liedes vom Schulchor. („Entkleidet ihn, dann wird er heilen,/Und heilt er nicht, so tötet ihn!/'Sist nur ein Arzt, ,sist nur ein Arzt.“ KADL, S. 259) Er ist bloß ein Landarzt, mehr nicht, wie der Schulchor den durch und durch nicht außergewöhnlichen Auftritt des Arztes kommentiert. Die Kafkaschen diabolischen Kinder kommentieren spöttisch seinen Untergang: „Freuet Euch, ihr Patienten,/Der Arzt ist Euch ins Bett gelegt!“ (KADL, S. 261). Die Kinderschar, der Kafkas Protagonisten immer wieder nicht in helfender Art begegnen, ist hier in Gestalt des Kinderchors nochmals variiert.

Der zynische kranke Knabe als Doppelgänger des Landarztes ist der einzige, der in den Doppelcharakter der Arztfigur eingeweiht ist. Er hofft zwar auf die eigene Heilung, hat aber zugleich durchschaut, dass zur Bewältigung der Situation für den Landarzt dessen praktische Vernunft allein nicht genügt und dessen Schwäche die seinige ist. Die Wahrnehmung des Knaben gegenüber dem Landarzt ist deshalb gespalten. Jener sieht in diesem einerseits das von ihm Gespiegelte und andererseits einen Heilenden. Auch daher kommt seine ambivalente Haltung: frech und Respekt zeigend gleichermaßen. Auch umgekehrt verhält sich der Landarzt gegenüber dem Knaben ambivalent; mal mit Autorität, mal zugeneigt und freundlich. Das Kräfteverhältnis zwischen den beiden ist insgesamt ausgeglichen. Beide duzen sich, der Arzt macht die Bemerkung im Tonfall eines Vorwurfs, dass der Kranke keinen Überblick hätte. Der Kranke bekennt sich offen zum Vertrauensmangel gegenüber dem Arzt und macht diesem Vorwürfe, als beide im Bett nebeneinander liegen. Diese Art von ambivalenter Haltung charakterisiert schließlich generell das Verhalten Kafkascher Figuren gegenüber ihrem Alter Ego. Eine in der körperlichen Schwäche den Protagonisten spiegelnde, diesem gegenüber in einem ambivalenten Verhältnis stehende, nicht zur Hilfe fähige und eher unfreundliche Alter-Ego-Figur ist auch der kranke Knabe in *Ein Landarzt*. Wie bei dem

Gespensterkind und dem Junggesellen in *Unglücklichsein* herrscht hier ein ausgewogenes Machtverhältnis zwischen den beiden. Eine herausgehobene, deutliche, überblickende Instanz als Koordinator, ein Urheber des Ich lässt sich nicht ausmachen.

Resümee

Bei der Erzählung *Unglücklichsein* lässt sich aufgrund der scheinbar diffusen, jedoch streng kalkuliert eingesetzten Bezeichnung Gespenst/Kind verdeutlichen, dass das jeweils andere Ich für die Hauptfigur als Gespenst und Kind gleichermaßen erscheint. Es ist einerseits gespenstisch, Angst einflößend und unheimlich. Andererseits ist es kindlich-unberechenbar und scheint wie ein Kind als eine Figur, die womöglich nicht ernst zu nehmen ist. Die Semantikfelder von Gespenst und Kind berühren sich vor allem in den folgenden Sinnschichten: beide Gestalten sind äußerlich hinfällig, sie gehorchen eigenen Spielregeln und Gesetzen, die der Ratio des Protagonisten unverständlich und undurchschaubar bleiben. Jedoch sie selbst scheinen die Hauptfigur zu durchschauen. Einst verdrängt und zurückgekehrt, handelt das Alter Ego als der Stärkere gegenüber dem Ratio-Teil des Ich.

Mit all diesen Merkmalen weist die kindlich-gespentische Alter-Ego-Figur erstaunliche Parallelen auf mit denen, die in Kafkas Werken das vom Protagonisten angestrebte Ziel darstellen: der Vater, das Schloss, das Gericht etc. Alle jene Figuren und Instanzen sind in K.s Augen nur schwer zu erreichen oder zu durchblicken. Sie erscheinen mal schwach und launisch-kindisch, mal aber herrisch und bedrohlich. Kafka projiziert auf die Konstellation von Ratio-Ich und dem der Alleinherrschaft der Ratio spottenden Alter Ego diejenige von seinen Protagonisten und ihrem Erkenntnisziel, an dem sie stets scheitern.

Gleichzeitig aber wird mithilfe der parallelen Konstellation auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, dass die Existenz von derart undurchschaubar-mächtigen Gegenwelten schließlich nicht selbständig ist. Sie sind vom ratiogesteuerten, erkenntnisüchtigen Subjekt ‚konstruiert‘. Ein Paradox will es, dass die unheimlichen ‚Anderen‘ des Bewusstseins-Ich ohne die Existenz des letzteren doch sinn- und existenzlos sind, was freilich dem Protagonisten nicht recht klar geworden zu sein scheint. So sind diese Wesen symbiotisch und doppelgängerisch im Verhältnis zum Bewusstseins-Ich. Dadurch erscheint deren Stärke und universelle Kräfte wiederum relativierbar.

Eine unfreundliche, nicht hilfsbereite, vertraute und zugleich fremde körperlich hinfällige Alter-Ego-Figur in Gestalt eines Kindes kommt auch in *Ein Landarzt* vor. Kafka lässt die

Figur des kranken Knaben in jeder Hinsicht in einem Spiegelungsverhältnis zum Protagonisten fungieren. Die Probleme, die der Knabe durch seine eigene Krankheit zeigt – Wunde, Überblicksmangel, Untergangsvision – sind in subjekttheoretischem Zusammenhang dieselben Probleme wie die des Landarztes, ohne dass dieser das allerdings erkennt.

Außerdem verweist die Grenze, die sein Bewusstseins-Ich auf individueller Ebene offenbart, zugleich auf die der Ratio allgemein in der Moderne, der die Rolle eines modernen Erlösers zugesprochen worden ist. Die Familie des Knaben wie auch andere Figurengruppen geben in ihrer Haltung zum Landarzt diese Konstellation wieder. Als der Landarzt ihre Erwartung nicht erfüllt, kommentiert der Schulchor die Entlarvung spöttisch. Lediglich der kranke Knabe, der Doppelgänger des Landarztes, ist sich der benannten Grenze des Landarztes bewusst, was in der ambivalenten zynischen Haltung des Knaben ihm gegenüber sichtbar wird.

Die Ratio wird bei Kafka als eine kontingente und beschränkte Fähigkeit bloßgestellt. Erst wenn die Ratio ihre eigene Begrenztheit erkennt und sich um ein adäquates Kräfteverhältnis zu den anderen Teilen des Selbst bemüht, ist eine Rettung des Ichs möglich. Die das Andere des Bewusstseins-Ichs repräsentierenden Kinderfiguren bei Kafka leisten diese Funktion als Verweis auf die Bewusstseinskrise, die aber die Protagonisten ihrerseits als eine bloße Kindlichkeit erleben.

6. Subjekt und Sprache

Die vielfach diagnostizierte Krise des Subjekts und die der Sprache stellt vor allem deren rationalistische Bestimmung infrage. Der Subjektkrise der Moderne, die eine Krise des Bewusstseins ist, entspricht die Sprachkrise, die eine der begrifflichen Sprache ist. Die verlorene Herrschaft des Bewusstseins muss jedoch nicht gleich den Ichverlust bedeuten. Ähnlich ist das Versagen der lauthaften rationalistischen Sprache nicht notwendigerweise der Ausdruck des Sprachzerfalls und der Grund zur Sprachskepsis. Wie die vom Bewusstsein unterdrückten Teile des Subjekts zuerst überhaupt entdeckt und aufgewertet werden, so auch die sich der Koordination des Bewusstseins entziehenden sprachlichen Artikulationen, z.B. die Unwillkürlichen Erinnerungen. Eine rationalistisch definierte Sprachauffassung, bei der beinahe lediglich die Rede eine Rolle spielt, wird relativiert. Das Schweigen wird stärker wahrgenommen als ein konstitutiver Teil der Sprache, als Pendant zu deren Form der Verlautbarung.

Die jugendlichen Gestalten Walsers, bei denen das Rollenspiel eine Daseinsform darstellt, sowie die Kinder im Werk von Rilke und Benjamin, die in ihrem Verkleidungs- und Versteckspiel ein Identitätsspiel ausführen, sollen hier zur Veranschaulichung dieser Sachverhalte dienen. Es wird zu zeigen sein, wie sich ihre Identitätserfahrungen auf der sprachlichen Ebene noch parallel beobachten lassen. Das enge Verhältnis von Subjekt und Lautlosigkeit, das in den folgenden Ausführungen anhand der analysierten Kindgestalten aufgezeigt wird, relativiert die unmittelbare Nähe von Stimme/Laut und Ich und macht die Lücken zwischen diesen beiden erahnbar.

Rollenexistenz als Identitätsverweigerung

In seinem Frühwerk – besonders in den Märchendramoletten, die um 1900 in *Die Insel* erschienen, und in den drei Romanen aus seiner Berliner Zeit – hat Robert Walser jugendliche Protagonisten geschaffen, die sich nicht entwickeln (wollen).²³⁵ Sie werden Träger der Identitätsproblematik, einer Hauptproblematik Walsers. Neben dem berühmten, von der Forschung vielfach untersuchten Tagebuch-Roman *Jakob von Gunten*²³⁶ ist vor allem das in

²³⁵ *Jakob von Gunten* wird bei Nagi Naguib (1970, S. 84) als „Anti-Bildungsroman“ bezeichnet; Markus Schwahl (2010) verwendet Bezeichnungen wie „Anti-Entwicklungstexte“ „Anti-Entwicklungsliteratur“.

²³⁶ *Jakob von Gunten*, dem als eines der berühmtesten Werke von Robert Walser innerhalb der Walsersforschung

der Forschung ein „Aschenbrödeldasein“²³⁷ führende Märchendramolett *Aschenbrödel* (1901) besonders geeignet, um in diesem Kapitel die parabolische Gestaltung der Identitäts- und Sprachproblematik am Medium der jugendlichen Figuren zu betrachten. Neben zahlreichen anderen Parallelen verbindet beide Texte überdies entscheidend, dass sie eine zur Entfaltung der Walserschen Identitätsproblematik zentrale Rollenexistenz führen: Sie sind allesamt Diener.

Die Subjektivitätswürfe von Walsers jugendlichen Dienerfiguren haben eine strikte Anpassung an die Außenwelt gleichsam zur Voraussetzung der Schaffung einer eigenen inneren Existenz gemacht. Sie akzeptieren das Dienerdasein und ihre Arbeitsverhältnisse, ohne sie zu hinterfragen. Aschenbrödel spricht hinsichtlich ihrer Arbeit als Dienerin von „der ganz gedankenlosen Lust“ (WSW 14, S. 29) und in einem Tagebucheintrag von Jakob heißt es:

Was wir Zöglinge tun, tun wir, weil wir müssen, aber warum wir müssen, das weiß keiner von uns recht. Wir gehorchen, ohne zu überlegen, was aus all dem gedankenlosen Gehorsam noch eines Tages wird, und wir schaffen, ohne zu denken, ob es recht und billig ist, daß wir Arbeiten verrichten müssen. (WSW 11, S. 36)²³⁸

Bei ihrer widerspruchslosen Fügung in die Rollenexistenz handelt es sich weder um die Verinnerlichung der Rolle noch um die Willenlosigkeit aus Frustration. Die Rolle wird „nur als äußeres Verhaltenskorsett“²³⁹ perfektioniert, in lustbetonter Nachahmung ausgeführt – wie etwa meisterhaft beherrschte Schauspielkunst, Maske und Verkleidung unter gänzlicher Abtrennung des dahinter stehendem Subjekts.²⁴⁰ Für Walsers Dienerfiguren stellt das

viel Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, wird wenig in Zusammenhang mit seiner Adoleszenz betrachtet. Die Motivforschung wiederum, die sich hinreichend mit den Jugendlichen in der Literatur um die Jahrhundertwende befasst hat, hat Jakob jedoch konsequent übergangen. Jakobs Jugendlichkeit bleibt so bisher wenig beachtet und relativ unbeleuchtet. Jakob hat zwar mit den hochsensiblen, unter den Ansprüchen der Wirklichkeit leidenden Jungengestalten der damaligen Adoleszenzliteratur wenig gemein und bietet im Vergleich zu letzteren mit viel Potential der Uneigentlichkeit eine höher stilisierte Figur, jedoch schöpft der Autor den Sachverhalt, um dessen parabolische Darstellung es Walser zu tun ist, durchaus bewusst aus dessen Jugendlichkeit. Christian Angerer (2000) und Markus Schwahl (2010) sind die wenigen Ausnahmen, die Jakob unter dem Aspekt des Adoleszenten analysieren. In ihren Beiträgen wird allerdings die Uneigentlichkeit weitgehend ausgeblendet, für die Jakobs Adoleszenzkrise einen Vorwandcharakter hat.

²³⁷ P. Utz (1998), S. 23. Die mit jeweils anderen Akzent verfolgenden Beiträge zu *Aschenbrödel*-Dramolett haben neben Utz außerdem A. Hübner (1995), M. Schaak (1999), K. Andresen (2000) geliefert.

²³⁸ Oliver Steinhoff zitiert (2008, S. 62f.) in seiner Walsers-Lektüre in Wechselverweis auf Adorno denselben Passus als Zeichen von entfremdeten Menschen und Leben, wirklichen Verlust des Selbstbewusstseins, ohne das ironische subversive Potential einer solchen Dieneridee Walsers mit in Betracht zu ziehen; hingegen sagt Angerer über die „Gedankenlosigkeit“ der Dienerfiguren Walsers: „Mit ihrer Kopf- und Gedankenlosigkeit ist exakt bezeichnet, welche Leistung die beiden im sozialen Rollenspiel *nicht* erbringen: Sie unterlassen es, sich mit den Rollennormen zu identifizieren, sie in ihre Persönlichkeit einzugliedern und so ihre Ich-Identität auf ernstem Rollenengagement aufzubauen“ (Ch. Angerer 2000, S. 207f., Hervorhebung im Original).

²³⁹ M. Engel (1986), S. 538.

²⁴⁰ Vgl. Ch. Angerer (2000), S. 210.

Rollenspiel einen Weg dar, sich vom sozialen Rollenzwang ästhetisch zu befreien. Die äußerste Unterwerfung unter die Rolle wird damit paradoxerweise Bedingung der Möglichkeit einer (maximalen) Rollendistanz. So heißt es in einem sinnfälligen Satz Jakobs: „Ich bin ja etwas so Kleines. Daran, daran halte ich ungebunden fest, daran, daß ich klein, klein und nichtswürdig bin.“ (WSW 11, S. 141). – „Ungebunden festhalten“, das bedeutet eine praktische Nutzung der Rolle lediglich als entindividualisierte Formhülle, um sich effektiv den Identitätsansprüchen der Außenwelt zu entziehen.

In fast jeder Figurenkonstellation in *Aschenbrödel* ist von einem Kleiderwechsel die Rede; Prinz und Narr, als Knaben verkleidete Mädchen, Märchen und Aschenbrödel. So bringt das als allegorische Figur selbst auftretende Märchen Aschenbrödel das neue Kleid.

Wenn es zu eng dir etwas steht,
laß' dich's nicht grämen, vornehm Kleid
preßt eng sich an die Glieder an,
schmiegt gern sich gierig an den Leib. (WSW 14, S. 51)

Das Zwischenspiel der drei als Pagen kostümierten Mädchen – direkt nach dem ersten Auftritt der allegorischen Figur Märchen und ziemlich genau in der Mitte des ganzen Stücks platziert, und so wie ein bildlich gehaltener Kommentar zu dem ganzen Dramolett wirkend – handelt vom „Schutz und Anreiz inszenierter Rollenhüllen“²⁴¹. Gesprochen wird dabei von einem Kleid, das sich nicht an den Körper schmiegt, sondern als ein rollenbedingtes Tragen dem Tragenden stets bewusst bleibt. Wie sich das nicht eigene Kleid am Leib anfühlt, ist das Verhältnis zwischen Rolle und Ich vorstellbar: dem Ich bleibt die Differenz zwischen sich und Rolle bewusst. Diese Differenz ist es, die erst das Gefühl vom Ich aufrechterhält.

Da die Rollenexistenz sich Identitätsansprüchen zu entziehen trachtet, kann das Niederlegenmüssen der *gespielten* Rolle in umgekehrter Weise bedeuten, sich den Identitätsansprüchen stellen zu müssen. Auch die kurze Lücke, die zwischen dem Rollenwechsel entsteht, kann diese Herausforderung sichtbar werden lassen. Dies ist ein zentraler Aspekt bei *Aschenbrödel*. Bei *Jakob von Gunten* tritt derselbe Aspekt am Romanende zutage: Aschenbrödel muss ihre Identität als Prinzessin an der Seite des Prinzen annehmen, Jakob muss eine freundschaftliche Verbindung mit Herrn Benjamenta eingehen. Das Einsetzen einer neuen Konstellation, statt in einer inhaltsleeren Rolle als ein richtiges Gegenüber agieren zu müssen, fordert dieses monologische Ich ausschlaggebend heraus.²⁴²

²⁴¹ Ch. Angerer (2000), S. 217.

²⁴² Von einem Subjektivitätentwurf ohne Du ist in der Analyse der Jakob-Figur bei Manfred Engel (1986) überzeugend die Rede.

Vor dem Ausstieg aus der bisher geführten Rollenexistenz zögern beide, denn was hinter der wie ein Spiel gemeisterten Rolle steht, ist bei diesen jugendlichen Protagonisten, die sich nicht entwickeln wollen, vor allem Identitätsverweigerung und -aufschub gegen den Identitätszwang.

Während bei Jakob die Entscheidungen – sowohl zum Dienerwerden als auch mit Herrn Benjamenta in die Wüste gehen – zumindest formal freiwillig sind, sind sie bei *Aschenbrödel* im gleichnamigen Märchen der Grimms, welches das Dramolett wenn auch mit Verzögern nachspielt, lediglich vorprogrammiert. Weder ihr Dienerdasein als Aschenbrödel noch die Wandlung zur Prinzessin stellen eine Lebenssituation dar, die sie beeinflussen kann. Die allegorische Figur Märchen ist ein Verweis auf diesen Zusammenhang. Als Personifikation von Geschlossenheit und fixierten Regeln intendiert sie das Durchsetzen eines vorab bestimmten Endes, die Festlegung der Identität, wie der folgende Ausschnitt auch zeigt:

Prinz:

Nun, nun, beruhige dich. Ich weiß,
jetzt gehst du, legst das Kleid dir an,
das Märchen dir beschieden hat.
So Süßes war dir vorbestimmt,
und du entkommst der Fessel nicht,
so sehr zehntausend Launen sich
in dir dagegen sträuben. (WSW 14, S. 72)

Das Märchen sagt, als es Aschenbrödel (als Symbol von deren neuer Identität) Kleider überbringt:

Die Szene muß
nun lebhaft wechseln. Staunen soll
erschrecken, und das Märchen geht
dem Ende, seiner Heimat zu. (WSW 14, S. 53)

Während die Figur Märchen das Ende als eigene Heimat bezeichnet, ist Aschenbrödels Gedanke einer solchen teleologischen Endvorstellung und Linearität entgegengesetzt:

weil Anfang, Mitte, Ende ganz
verschobne Dinge sind, die nie
ein Sinn noch fasste, nie ein Herz
jemals gekannt. (WSW 14, S. 67)

Walser lässt das Ende des Volksmärchens zumindest formal gültig werden; obwohl sie unschlüssig ist, fügt Aschenbrödel sich ins Märchenende ein.²⁴³ Walser braucht diesen Ausgang: Indem sich das vorher bestimmte Märchenende mit einer neuen Identität, trotz aller Skepsis der Protagonistin durchsetzt, bleibt die Kluft zwischen Rolle und Identität bestehen. Walser macht damit die Zwiespalt noch augenfälliger, mit der die Protagonistin ihr Rollenspiel in Distanz zu ihrem eigenem Ich zumindest vorläufig weiterführen wird. Eine Identifikation mit der neuen Rolle ist jedenfalls weder vorgesehen noch angestrebt. Dies ist auch bei Jakob der Fall. Auch nachdem diese jugendlichen Protagonisten anscheinend in die neue Konstellation eingewilligt haben, bleibt unklar – auch deshalb, weil sie dieses Rollenspiel *nicht* mit eigener Initiative beenden –, ob bei ihnen jemals das Distanzspiel von Ich und Rolle aufgehoben sein wird, ob sie der neuen Situation als Identitätsanspruch gerecht werden oder wieder einmal den Rollenzwang ins Rollenspiel umfunktionieren wollen. Der Schluss lässt dies offen. Aschenbrödel im Brautkleid sagt gegenüber ihrem Bräutigam, dem Prinzen „zu dienen, Herr“ (WSW 14, S. 73), als wäre sie keine Prinzessin, sondern weiterhin eine Dienerin. Ähnlich stellt Jakob sein neu geschlossenes Freundschaftsverhältnis zu Benjamenta als „Knappe“ zu „Ritter“ (WSW 11, S. 163). Das Märchen mit seinen Gattungsmerkmalen wird hier gleichzeitig um eine Konnotation bereichert: um den Identitätszwang, der sich stets in Differenz zum autonomen Selbst durchsetzt. Die Märchenvorlage, in der die Identitätsfindung am Ende als glücklicher und verdienter Ausgang gefeiert wird, findet bei Walser eine Umdeutung als eine Geschichte über das Zu-sich-auf-Distanz-bleiben.

Bei einem solchen Identitätskonzept bleibt das Ich sich selbst unergründbar und unbekannt. Walser hat im Blick auf über Aschenbrödels Unwissenheit über sich selbst Jahrzehnte später in einem Mikrogrammstück einen Kommentar nachgeliefert.

„Ich hätte da noch das Aschenbrödel, das dich vielleicht deshalb interessiert, weil [es] sich weigert, in Pracht und Herrlichkeit einherzugehen, vielmehr in die Bescheidenheit verliebt ist, als wäre das wunder weiß was Haltbares.“ „Aschenbrödel wird aber doch reich und glücklich.“ „Das schon, gewiß, aber ich schaue immer in die Mitte, in’s Herz einer Geschichte, und in der Mitte der Erzählung sträu[b]t sich das märchenhafte Mädchen gegen die Märchenhaftigkeit. Aschenbrödel will sein, was sie ist.“ „Sie kennt sich nicht.“ „Darin, scheint mir, besteht ihre Anmut.“ „Du meinst, dass sie sich aus dem Arrivieren nichts mache?“ „Ja, das meine ich“ (WAdB 5, S. 56f.)

²⁴³ Es ist bezeichnend, dass Walsers Protagonistinnen in Märchendramoletten (*Schneewittchen*, *Dornröschen*, *Aschenbrödel*), die in jeweils unterschiedlichen Themenzusammenhängen eingebunden sind, sich bei aller Diskussion und allem hin und her am Ende ausnahmslos dem vom Märchen vorgesehenem Schicksal fügen, ohne sich ihrer Fragestellungen und Zweifel entledigt zu haben.

Für jemand wie Aschenbrödel ist die Identität etwas, das man, weil man sie nicht hat, sich danach sehnen kann. Ähnlich wie sie einen Traum haben kann, weil sie ihn in ihrer Aschenbrödel-Wirklichkeit nicht realisieren kann: „nur dann träumtest du,/ wenn du den Traum erhaschen müßt'st?“ (WSW 14, S. 72) Einem solchen endlosen Identitätsaufschub wohnt eine „Vorstellung eines ursprünglichen Ich“, eine „Sehnsucht nach einem eigentlichen Selbst“²⁴⁴ inne, deren Erfüllung und Erreichen jedoch konsequent vermieden wird. „Die Vorstellung von einem unmittelbaren Selbst bleibt funktionaler Teil des Rollenspiels.“²⁴⁵ Solange eine Art Schauspielkunst und Rollenmimesis herrscht, ist für ein unmittelbares Dasein kein Platz. Zwischen diesen unvermeidbaren Ansprüchen, dem Identitätszwang und der Identitätsverweigerung, auszubalancieren, darum geht es bei der Rollenexistenz von Walsers jugendlichen Protagonisten. In der Darstellung einer (bewusst) ausgedehnten Adoleszenzkrise²⁴⁶ wird die Kernidee von Walsers Identitätsdenken, der permanente Aufschub der Identität, erkennbar.

Geschwätzigkeit als Identitätshülle und Identitätsaufschub

Interessant zu bemerken ist, dass Walsers Identitätsauffassung Parallelen zu seiner Idee von Sprache und Schreiben aufweist. Dieser Zusammenhang ist den Forschungsbeiträgen zum Dramolett *Aschenbrödel* bislang entgangen.²⁴⁷ Für den erfolgreich laufenden Identitätsaufschub sind die Geschwätzigkeit und der Redeschwall kennzeichnend. Geschwätzigkeit ist ein Mittel, die treffenden Worte zu vermeiden und die zu beschreibenden Gegenstände mit Worten unaufhörlich zu umkreisen. Die Protagonistin weiß anscheinend, dass die Sprache wie eine soziale Identität durch Arbeit eine fremdbestimmte Sache ist und daher mit dieser Sprache genau genommen nicht über sich selbst sondern allenfalls um sich herum geredet werden kann. Das pausenlose Sprechen ist in diesem Zusammenhang sogar ein vortreffliches Mittel, sich zu umhüllen. Auf die gemeinsame Eigenschaft von Arbeit und Rede

²⁴⁴ Ch. Angerer (2000), S. 215.

²⁴⁵ Ch. Angerer (2000), S. 215.

²⁴⁶ Aschenbrödels Adoleszenzkrise ist bei A. Hübner (1995, S. 53-59) ein zentraler Aspekt, ohne dass dabei an der Darstellung des adoleszenten Phänomens einen Vorwandcharakter herauszulesen. Sie sucht die Darlegung der Aschenbrödel-Figur zur These über die noch herzustellende Affinität zwischen Walser und Hofmannsthal zu nutzen, indem sie Aschenbrödels Adoleszenzkrise erklärt, dass sie wie der Kaufmannssohn aus dem Märchen von Hofmannsthal in der Präexistenz ausharren und nicht in die Existenz übergehen will.

²⁴⁷ Dies lässt sich wohl nicht nur auf die mangelnde Aufmerksamkeit auf dieses Dramolett zurückführen. Die Sprachproblematik ist bei Walser zwar vom Frühwerk an zu beobachten, aber erst im Spätwerk, in den Mikrogrammstücken, wird sie die bedeutender und vorherrschend in seinem Schaffen. Die vielen Arbeiten zur Sprachproblematik bei Walser beziehen daher meist auf sein Spätwerk. Exemplarisch sei verwiesen auf: J. Strelis 1991; D. Roser 1992; D. Mohr 1994.

spielt sie wohl an, wenn Aschenbrödel formuliert: „Hand und Sprache küssen sich, vermählt sind beide auf das innigste.“ (WSW 14, S. 38) Wie die äußerste Rollenbeherrschung nicht auf eine Identifikation mit der Rolle, sondern auf die maximale Distanz von Ich und Rolle, ja beinahe auf ein fehlendes Subjekt hinausläuft, wird die souveräne Redeflüssigkeit von Aschenbrödel zum Identitätsvakuum, zur Verhüllung der Identität genutzt und unter Ausschluss der Gefühle²⁴⁸ beherrscht. Aschenbrödels Jonglieren mit der Sprache befreit ihre Worte von Sinn und Intention, betont die Materialität der Sprache. Eine unmittelbare Nähe von Subjekt und Sprache wird regelrecht abgebaut. Aschenbrödels Eloquenz ist nicht Beweis eines seiner selbst bewussten Ichs, sondern genau das Gegenteil, eine Demonstration des bei der Rede fehlenden Subjekts, dessen (wenn auch nicht kompletten) Abwesenheit, Leerstelle, allenfalls als Spur. Wie in der Rolle besitzt das Ich in der Sprache die Möglichkeit nicht, seine Individualität zum Ausdruck kommen zu lassen. Mit ihrer Geschwätzigkeit nutzt Aschenbrödel die Eigenschaft der Sprache als abgenutztes, Individualität einebnendes Mittel aus, um dem entindividualisierten Selbstbild Ausdruck zu verleihen. Es ist eine Handhabung der Sprache, in der sie nicht intersubjektiv agieren oder sich identifizieren muss. Aschenbrödels (wie auch Jakobs) Geschwätzigkeit ist zugleich fehlendes Zuhören, eine fehlende Fähigkeit zu einem Gegenüber.

Identität als Sphäre des Nicht-Sprachlichen

Aus der erörterten Parallelität von Rolle und Sprache in der Subjektfrage erklärt sich, weshalb Aschenbrödel bei der beginnenden Loslösung von ihrer bisherigen Rolle ihre Redegewandtheit verliert und dem Verstummen nahekommmt. Auch der in seinem Tagebuch geschwätzige Jakob ist äußerst schweigsam vor den Benjamentas, wenn er sich also aus der Rolle heraus als ein wahres Du verhalten muss.

Bei einem lesedramaartigen Dramolett²⁴⁹, in dem fortwährend gesprochen und alles beinahe nur durch das Sprechen ausgedrückt wird, wie etwa im Musikdrama fast nur mit Klang, ist das Schweigen bzw. die Lautlosigkeit ein äußerst bedeutungsvoll einzusetzendes Mittel. Dem Schweigen sowie ähnlichen Ausdruckslücken kommen dadurch ungleich größere Bedeutung zu als bei gewöhnlichen Theaterstücken. Ein Lesedrama kann so ans Licht bringen, dass die

²⁴⁸ P. Utz (1998), S. 32 „Von der ersten Zeile an versteckt sich Aschenbrödel in [...] sprachlichen Hülle [...] Im Text jedenfalls werden Gefühle eher sprachlich behauptet als sprachlich artikuliert. [...] Indem man sie ständig verbalisiert, versteckt man die Gefühle erst recht“.

²⁴⁹ Walser selbst hatte beim Verfassen seiner Dramolette eine Aufführung kaum vor Augen. Erst 1967 im Kunsthaussaal Zürich wurde *Aschenbrödel* uraufgeführt.

Sprache in ihrer verlaublichen Form doch eingeschränkte Wesenszüge aufweist. Im Schweigen tritt in der Tat das von der Geschwätzigkeit Eingehüllte hervor: in diesem Fall das verborgene Subjekt. Für Walser, der vom Gegensätzlichen her denkt, erinnert die Geschwätzigkeit an das Schweigen und das Verschwiegene. In ihrer Geschwätzigkeit ist Aschenbrödels Subjekt stumm und in ihrer Verschwiegenheit ist es am lautesten. Aschenbrödels Geschwätzigkeit ist eine Form von Schweigen insofern, als das Subjekt darin verschwiegen wird. Weil die Sprache abgenutzt, entindividualisiert ist, ist Aschenbrödels Schweigen ein Moment, in dem nicht nur das Subjekt, sondern auch die Sprache sich selbst eigen wird. Je geringer der Abstand zwischen den abgespaltenen Ich-Teilen wird, desto lautloser wird die Sprache.

Dieser Zusammenhang kann freilich bei Walser nur in Umrissen bleiben, denn eine Identität ist bei Walser niemals zur endgültigen Gestalt, zur Festlegung zu bringen, sondern allenfalls bis zu deren Grenze, damit die Identität weiter in ihrer Aufschubbewegung verharren kann. Auf die Frage „Bist du still?“ antwortet Aschenbrödel: Ganz die gefangene Nachtigall,/ die zitternd in der Schlinge sitzt/ und ihren Laut vergessen hat. (WSW 14, S. 68) Es zeigt sich, dass Aschenbrödels Eloquenz als Distanz zu sich selbst auch im Augenblick des Leisesten funktioniert. Indem der Rollenwechsel nicht selbstbestimmt erfolgt, sondern von außen kommt, ist der Zwangscharakter als Differenz und Aufschub auch in diesem von Arbeit und Sprache befreiten Augenblick nicht gänzlich aufgehoben. Bei Aschenbrödel ist die Sprache überhaupt – also sowohl die eloquent-geschwätzig als auch die stotternd ungeschlüssige – Indiz für ein Subjekt, das nicht mit sich selbst identisch sein kann und will, sondern sich im ständigen Spiel der Identität als Differenz einrichtet.

Der Bereich des Subjekts, mit sich selbst Identischen ist am besten, ohne mehrdeutig noch beliebig zu sein, etwas Unnennbares, Unfixierbares, Nicht-Sprachliches. Wenn es um wirkliche Gefühle geht, wird die Sprache ihnen niemals gerecht, nicht einmal das äußerst redegewandte Aschenbrödel kann das. Daher ist der von ihr heimlich gepflegte Bereich der Sprachlose des Träumens und Phantasierens, von Musik und Tanz:

Aschenbrödel:

Wie lieb du bist. Ich finde nicht
in dem unendlich weiten Land
der Dankbarkeit ein kleines Wort,
dir Dank zu sagen. (WSW 14, S. 70)

Prinz:

Ist deine Seele wirklich so?

Aschenbrödel:

So oder anders. Was vermag
ein Wort zu sagen. Allzu roh
ist unserer Sprache Laut dafür.
Es brauchte der Musik, um das
besser zu wiederholen, sie,
sie tönte es. (WSW 14, S. 64f.)

Musik und Tanz sollen die Unzulänglichkeit der Sprache supplementieren. Sie können dem Traum, der Einbildung und der Phantasie, die verglichen mit der Sprache als rationalistischem Wesen quasi tanzende Eigenschaften besitzen, Ausdruck verleihen. (vgl. WSW 14, S. 65f.) Sie sind schließlich sogar Wesen, in dem das Subjekt-Objekt-Verhältnis umschlägt: „Still, hören wir,/ was die Musik uns ferner will!“ (WSW 14, S. 66) Indem die Sprache stummer und damit das Subjekt greifbarer wird, setzt Aschenbrödel ein Mittel ein, das wieder das Subjekt übertönt überwältigt und auflöst. Wenn sie sich fürchtet, beim Prinz nicht mehr träumen zu können, ist es ihr wieder um das Einhüllungsmittel ihres Ichs zu tun.

Tanz und Musik haben noch eine weitere bedeutende Funktion in Bezug auf Sprache und Identität. Eine Identität bedeutet für Aschenbrödel ein Ende. Der von Aschenbrödel befürchtete Verlust von Phantasie und Träumen ist in diesem Zusammenhang verstehbar. Aschenbrödel wehrt sich gegen das Verstummen der Töne mithilfe von Musik und Tanz und sorgt dafür, dass das Ich nicht zum ‚Ende‘ kommt. Aschenbrödels Aufstieg zur Prinzessin, der in der Märchenvorlage eigentlich als zu-eigener-Identität-Kommen gemeint ist – dieser Vorgang wird umgedeutet zum Hinkommen zu einer Endgültigkeit, zur Festlegung, zur Fixierung, zum sprachlichen Verstummen, was in jedem Fall verhindert werden muss.

Aschenbrödels Umgang mit der Sprache in Bezug auf die Subjektinstanz ist zudem exemplarisch für Walsers Schreiben, in dem sich die Sprache am liebsten unter Suspendierung des starken Schreibsubjekts in Schwung bringt. Das Ende des Schreibvorgangs ist daher gleichsam ein Erscheinen des Schreibsubjekts; die Poesie (das Verlautbaren) und das Subjekt schließen einander aus.²⁵⁰

Das Ich in der vereinbarten Grenze

Mit einer konträren Version zur Aschenbrödel-Variante wartet die Kindheitserinnerung an das Verkleidungsspiel vor dem Spiegel aus Rilkes *Malte*-Roman, „das Schlüsselerlebnis seiner

²⁵⁰ Hierzu sieh. das folgende Kapitel *Autobiographische Erzählen*, insb. die Analyse des *Schlingel*-Textes.

erinnerten Kindheit“²⁵¹, auf. Ging es bei Walsers jugendlichen Protagonisten darum, im Rollenspiel ein Trugbild von sich aufrechtzuerhalten, um die Identität der Differenz als unaufhebbar zu bewahren, geht es bei Rilkes Kind genau um das Gegenteil, nämlich darum, die Abspaltung von Rolle und Rollenspieler durch das Bewusstseins-Ich stets in einer kontrollierten Einheit zu halten. Während das Walsersche identitätsverweigernde Identitätsspiel grundsätzlich nur im Bewusstsein des Identischen als unerreichbaren Ideals, als ein positiver Gegenstand der Sehnsucht funktionieren kann, ist bei der Identitätskonzeption des vor dem Spiegel sich verkleidenden kleinen Malte eine unüberbrückbare Distanz zu sich sowie eine Zersplitterung und Verdoppelung des Ich ausgeschlossen.

Hier schafft sich ein spielendes Kind-Ich ein Selbstbild, das zunächst sich selbst fremd erscheint. Das Kind sieht zwar im verkleideten Selbstbild „Fremdes“ „Selbständiges“ (RKA 3, S. 526), etwas Autonomes, es belässt es jedoch nicht dabei. Ein Ich-Erlebnis, eine Ich-Erweiterung aufgrund des spielerisch erfundenen Fremdbildes ist keineswegs auf die offene Grenze hin gedacht. Was das vor dem Spiegel Verkleiden spielende Kind am Ende erfahren möchte, der Kern des Identitätsspiels, ist das über alles immer wieder feststellbare Ich: „so hatte man die Einbildung auf seiner Seite, solange es einem gefiel.“ (RKA 3, S. 527). „Aber es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei“ (RKA 3, S. 528) Die faszinierenden Experimente sind von vornherein nur darauf ausgerichtet, das eigene Ich bestätigt zu bekommen, damit sein Ich-Gefühl nochmals zu festigen und dabei eine sukzessive Erweiterung dieses Ichs zu genießen.

Diese Verstellungen gingen indessen nie so weit, daß ich mich mir selber entfremdet fühlte; im Gegenteil, je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst. Ich wurde kühner und kühner; ich warf mich immer höher; denn meine Geschicklichkeiten im Auffangen war über allen Zweifel. Ich merkte nicht die Versuchung in dieser rasch wachsenden Sicherheit. (RKA 3, S. 527)

Die Bildlichkeit, mit der das Ich wie ein Gegenstand als ein Ganzes vorgestellt wird, suggeriert, dass das misslingende „Auffangen“ zum Entzweien und Zerschneiden führen würde; so hat die Rede von „Geschicklichkeiten“, „kühner“, „Sicherheit“ etc. beim Hochwerfen und Auffangen Prägnanz und bildliche Kraft. Eine solche Suggestion wird später ein entsprechendes Bild mit zerbrochenen Gegenständen tatsächlich bestätigen. Bei einem solchen Spiel ist ein Ich eine geschlossene Einheit, deren Außengrenze deutlich und sicher markiert bleiben soll.

Angesichts des angedeuteten misslingenden Zurückfangens des Ich, einer Ich-Entgrenzung kann zuerst ein Blick auf die ersten Sätze dieser Aufzeichnung geworfen werden. Die von der

²⁵¹ S. Nurmi-Schomers (2008), S. 204.

Forschung gern übersehene Eingangspassage enthält Wörter und Ausdrücke, die für die Rezeption der erzählten Spiegelepisode von zentraler Bedeutung sind und in folgenden Ausführungen eine wichtige Rolle spielen. Mit der Einsicht in die klare Umgrenztheit des geregelten Alltags und die Gefahr bei deren Sprengung setzt die Aufzeichnung ein:

Wenn ich das jetzt überdenke, kann ich mich wundern, dass ich aus der Welt dieser Fieber doch immer wieder ganz zurückkam und mich hineinfand in das überaus gemeinsame Leben, wo jeder im Gefühl unterstützt sein wollte, bei Bekanntem zu sein, und wo man sich so vorsichtig im Verständlichen vertrug. Da wurde etwas erwartet, und es kam oder es kam nicht, ein Drittes war ausgeschlossen. [...] In diese verabredeten Grenzen ging denn auch alles hinein [...] Wenn man aber allein spielte, wie immer, so konnte es doch geschehen, dass man diese vereinbarte, im ganzen harmlose Welt unversehens überschritt und unter Verhältnisse geriet, die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen. (RKA 3, S. 524f.)

Der Übergang von „diese[r] vereinbarte[n], im ganzen harmlose[n] Welt“ in die „Verhältnisse“, „die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen“, wird in der Verkleidungsszene recht wortgenau markiert, mit den unterschiedlichen Beschreibungen der Trachten und Masken. Unmittelbar nach der oben angedeuteten Gefahr der „Versuchung“ beim Hochwerfen und Auffangen des Ich heißt es:

Zu meinem Verhängnis fehlte nur noch, dass der letzte Schrank, den ich bisher meinte nicht öffnen zu können, eines Tages nachgab, um mir, statt bestimmter Trachten, allerhand vages Maskenzeug auszuliefern, dessen phantastisches Ungefähr mir das Blut in die Wangen trieb. (RKA 3, S. 527)

Von „bestimmt“ zu „vage“, „phantastisches Ungefähr“ – diese Unterschiedsmarkierung ist von der Forschung erstaunlicherweise kaum wahrgenommen worden²⁵² – nicht in ihrer markanten Bedeutung und erst recht nicht im Zusammenhang mit den oben zitierten, die Szene einrahmenden Worten Maltes, die ebenfalls meist überlesen worden sind.²⁵³ Das Adjektiv ‚bestimmt‘ lässt sich dabei neben den oben bereits zitierten Vokabeln wie ‚vereinbart‘ und ‚verabredet‘ semantisch zu einer Gruppe bündeln. Dagegen stehen Worte wie ‚vage‘ und ‚ungefähr‘ kontrastierend gegenüber. Sie entsprechen den in der Eingangspassage

²⁵² Es wird zumeist unterschiedslos vom Verkleidungsspiel, Kostümierung, Maskierung etc. im Sinne von Illusion, Phantasie, Erfindung gesprochen. Auch im Falle, dass auf die Differenzierung von Trachten und Maskenzeug ein kurzer Blick fällt, bleiben die prägnant gesetzten Ausdrücke, die mit den einführenden Worten des erinnernden Malte für den Handlungsverlauf signalhaft korrespondieren, kaum gewürdigt. Eine interessante Einzelbeobachtung findet sich bei Susan Nurmi-Schomers (2008, S. 205ff.). Auch sie übergeht zwar diesen Aspekt, dafür schenkt sie ihre besondere Aufmerksamkeit dem Textelement Pfeilerspiegel.

²⁵³ Die Spiegelepisode wird in der Forschung fast immer ohne die Bezugnahme auf diese einrahmende Reflexion Maltes interpretiert. Als seltene Ausnahme ist Manfred Engel (1993, S. 44) zu nennen, der diesen Passus – wenn auch nicht für die Analyse der Szene selbst, sondern in anderem Argumentationszusammenhang als hier – wahrgenommen hat.

genannten „Verhältnisse[n]“, die „nicht abzusehen“ sind. Sie markieren die Grenze zwischen Spiel und existentieller Not, zwischen gesichertem Bereich des funktionierenden Bewusstseins und Terrain von darüber hinaus. Ein Punkt, wo das Subjekt-Objekt-Verhältnis umschlagen kann, wo das Auffangen des hoch geworfenen Ich fehlschlagen kann, um im Bild zu bleiben.

Das mit diesem „Ungefähr“ nun völlig verummte Kind aber, bevor es sein Ich wieder „auffängt“ durch den Lärm „sehr erschreckt, verlor ich das Wesen da drüben aus den Augen“ (RKA 3, S. 529), stößt den daneben stehenden Tisch um, woraufhin die darauf liegenden Gegenstände entzwei gehen. Die beginnende Ich-Entfremdung wird auf diese symbolträchtige Weise signalisiert. Das noch fremde, wenn auch eigene Bild verselbständigt sich also, bevor das bewusste Ich wie bisher das Verhältnis vom noch unbekanntem Spiegelbild zu sich selbst definieren konnte, was mit dem Pronomeneinsatz der Er-Form markiert wird. Dann gewinnt dieses fremde Spiegelbild die Oberhand.

denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm. (RKA 3, S. 530)

Dem Kind ist es nicht mehr gelungen, sein Ich wieder einzuordnen. Eigenschaften, die das Kind den neu entdeckten Masken und Tüchern zugeschrieben hat, sind in Wirklichkeit nur dazu da, um es selbst zu charakterisieren. Im Verhältnis zum unkontrolliert-undefinierten Eigenbild in vollkommener Vermummung wird das Ich, dem das Bewusstsein von der eigenen festen Kontur nahezu abhanden gekommen ist, selbst zu etwas Vagem und Ungefährem.

Die Kindheitsepisode stellt eine Parabel auf den unter der Herrschaft des Bewusstseins stehenden hartnäckigen Wunsch nach der Identität mit dem Ich dar, der durch alle selbst herbeigeführten und -gewünschten Verwandlungen hindurch hält und transparent wird. Zudem ist es eine Parabel darüber, wie existentiell-desaströs sich zum Ich verhält, falls dieser Wunsch nicht in Erfüllung geht. Die Szene der kaputtgegangenen Gegenstände lässt sich wie folgt deuten: Mit der Identität verhält es sich so wie mit den Dingen von unbiegsamer, inflexibler Substanz, die zerbrechlich sind und entzweigen können. Die Identität, deren Außengrenze keine natürlich entstandene, sondern eine behelfsmäßig abgesteckte darstellt, ist keineswegs von festem Umriss und robuster Substanz. Es deutet sich an, dass das

hauptsächlich vom Bewusstsein her definierte Ich daher nur mit Einschränkung die Identität beanspruchen kann.

Ein Kind, das als ein noch nicht (starkes) Subjekt dessen Ich-Kontur stets anhand der um sich existierenden Objekte und Gegenüber erprobt und neu zieht, kann im Zustand des Alleinseins in eine Situation geraten, in der die sorgfältig behütete Außengrenze außer Kraft und Funktion gesetzt wird, und erlebt dann eine Ich-Entgrenzung existentiellen Ausmaßes. Angesichts des Schrecks der kindlichen Grenzerfahrung lassen sich die Bedeutung der Ausdrücke, mit denen Malte in den oben bereits zitierten die Spiegelepisode einführenden Worten die Kindheit beschreibt, neu ergründen: Kindheit spielt sich in der ‚Gemeinschaft‘ und ‚bei Bekanntem‘ ab und damit bleibt in sicherem Rahmen. Die fest umgrenzte wohlbehütete Kindheitswelt steht für eine Geborgenheit für das Ich. Sie kann auf die vom Bewusstsein koordinierte Existenz, auf das geschlossene Identitätskonzept der idealistischen Tradition übertragen werden. Wie eine solche Kindheit eine künstlich umzäunte Schutzwelt darstellt, ist eine derartige Subjektivitätskonzeption als eine von künstlicher Figuration, von „vereinbarter Grenze“ anzusehen. Die Kindheit als umgrenzte Welt und das Kind als ein sich noch bildendes, an eigener Kontur instabiles Subjekt stehen daher von vornherein in einem interessanten Widerspruchsverhältnis zueinander; die Regel der Welt, in der es sich aufhält, korrespondieren nicht seinem Wesen. Das Verhältnis von Kindheit zu Kind bildet so das von idealistischem Subjektivitätsentwurf und in der Moderne angeprangertem Wesen des Ich ab. Die Naivität der als heil geglaubten Weltordnung in der Kindheit ist subtil analogisiert zum Glauben an das einheitliche Subjekt.

Der bereits zitierten Eingangspassage kommt eine weitere Bedeutung zu: Sie stellt durch das Sichtbarmachen der eingebauten Erinnerungsstruktur einen klaren Bezug zu Malte in Paris her.²⁵⁴ Dieses Kind streift in Parallelen und Differenzen das Identitätsproblem Maltes ab. In der erinnerten existentiellen Identitätserfahrung des allein spielenden Kindes erkennt der erwachsene Malte eine Affinität zu seiner eigenen Situation. Wie das allein spielende Kind eine neue Identitätserfahrung macht, so wird Malte in Paris ein von allen Bindungen losgelöstes Wesen. Malte in Paris, der sich von seiner bisher umgrenzten Identität trennt und dem die nur als Fragment greifbar gewordene Identität zunehmend zur Wirklichkeit wird – ihm ist nun das nur auf das Bewusstsein gestützte Ich suspekt. Wie das Kind vor dem Spiegel fühlt sich auch Malte, dass ihm eine Wirklichkeit ‚diktiert‘ wird und er aufgefordert wird, diese zu ‚sehen‘. Nur wird das von ihm als ein Weg gedeutet, als Dichter mündig zu werden,

²⁵⁴ Dies wäre freilich ohnehin stumm erlaubter Bezugsrahmen; alle Aufzeichnungen Maltes handeln implizit wie explizit von Maltes eigener Situation der Identität, wie dies eine Studie von Anthony Stephens (1974) längst aufgezeigt hat.

während es dem Kind ein verheerender Umschlag war. Malte in der Kindheit und der in Paris lebende erwachsene Malte stehen jeweils ontogenetisch für die Etappen der phylogenetischen Ich-Krise: Die Kindheitserfahrung Maltes erweist sich im Grundzug als einer Phase ähnlich, in der eine Erfahrung der Entgrenzung als existentiell bedrohlich angenommen wurde. Hingegen weisen die Erfahrungen des erwachsenen Malte in Paris Parallele zur mit Ich-Diskursen überfüllte Moderne um die Jahrhundertwende auf, in der der Zerfall des Ich als gängige These reflektiert wird, oder gar, wie es unten zu sehen sein wird, zur Voraussetzung zur künstlerischen Reifung wird. Damit wird die niedergeschriebene Erinnerung eine indirekte Illustrierung der These zum wandelbaren Ich an der eigenen Person.

Das Bewusstsein und die Stimme

Bei der Erfahrung des kleinen Malte geht es um die Preisgabe der Vorstellung der Identität als etwas Einheitlichen, Eindeutigen. Der letzte Versuch von einem, der im Augenblick des Subjekt-Objekt-Umschlags „eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht“ (RKA 3, S. 530) nach sich selbst hat, sich in verhängnisvoller Maskierung doch kenntlich zu machen, ja zu retten, ist, sich durch die Stimme zu verständigen. Als dessen Stimme nicht aus der Vermummung heraus zu den anderen gelangt, leistet das Versagen der lauthaften Sprache der Entzweiung des Ich Vorschub; „aber sie hörten es nicht; ich hatte keine Stimme mehr.“ und das Kind liegt „ohne Besinnung [...] wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück.“ (RKA 3, S. 530) da. Die Stimme und das Bewusstsein fallen hier synonymartig ineinander.

Der über den Eindeutigkeitsverlust (Verkleiden mit „ungefährten“ Masken und Tüchern) hinaus geglaubter Identitätskern bei diesem Knaben hatte anscheinend letztlich in der lautlichen Sprache parallelen Bestand. Die bei aller Vermummung funktionierende Stimme erscheint hier als das, was im zweifelhaften Moment die Identität gewähren kann. Die Idee, der eigenen Stimme den Stellenwert des Bewusstseins, der unmittelbaren Nähe des Ichs zu sich selbst beizumessen, ist hier nicht zu übersehen. Für den Gedanken, dass die Sprache – wie das Ich – auch ‚versagt‘ und fragmentiert und unverfügbar werden kann, ist kein Platz. Der Augenblick, in dem die Interferenz des Bewusstseins in die Sprache minimalisiert wird, ist daher konsequenterweise der Augenblick, in dem das Kind keine Stimme mehr hat. Sprache als durch Bewusstsein bestimmtes Medium, eine rationalistische Sprachauffassung

werden spürbar. Was am Verlust des vom Bewusstsein definierten Ich illustriert wird, ist damit zugleich als „die Auflösung der begrifflichen Sprache“²⁵⁵ zu betrachten.

Das Verhältnis von Sprache und Bewusstsein ist neben der versagenden Stimme auf der inhaltlichen auch auf der stilistischen Ebene zu beobachten. Die durchgehend verwendeten Worte, die die Vergleichbarkeit des Geschehens mit der sprachlichen Ebene signalisieren, sind auffällig: Der Erzähler der Spiegelepisoden zeichnet sich als jemand, der – wie bisher gesehen – an seinem Bewusstsein in dem Maße hängt, seinen fremden Spiegelbildern gegenüber ‚vorsagen‘ (RKA 3, S. 526), ‚nachsprechen‘ (RKA 3, S. 526) lassen will, aber sich von den Verkleidungen ‚vorgeschrieben‘ (RKA 3, S. 527) und ‚diktiert‘ (RKA 3, S. 529f.) fühlt. Diese Ausdrücke deuten darauf hin, dass er sein Bewusstsein maßgeblich über den Weg der Sprache und seine Sprache über das Bewusstsein definiert.

Dass es sich dabei spezifisch um ein Erzähler- bzw. Dichterbewusstsein handelt, ist unschwer zu erraten.²⁵⁶ Zweifelsohne ist dieser jemand der diese Aufzeichnung niederschreibende Schriftsteller Malte, der in Paris Erfahrungen macht, bei denen die Identität als Fragiles und als eine koordinierte Konstruktion erlebt wird. Angesichts der neuen Erlebnisse beginnt er, an der Sprache, an deren rationalistischen Bestimmung zu zweifeln, muss er eine neue Sprache finden. Malte löst sich „zunächst von einem rationalen und vernunftbestimmten Schreiben“²⁵⁷. Kohärentes Erzählen etwa ist infragezustellen. „Dass man erzählt hat, wirklich erzählt, das muss vor meiner Zeit gewesen sein“. (RKA 3, S. 577)

Malte deutet in der Spiegelepisoden die Affinität von Sprache und Identität als etwas vom Bewusstsein Abweichbarem an. Die kontrastreiche Voretappe seines Paris-Stadiums spiegelt insofern das Verkleidung spielende Kind wider. Dies bedeutet, Malte hat nicht nur der Kindeserfahrung nachträglich adäquate sprachliche Ausdrücke verliehen, sondern auch durch die signalhafte Verwendung der Vokabeln das Ganze als eine Reflexion über das schriftstellerische Schaffen eingekleidet. Indem diese einem Kind fernen Worte wie diktieren, vorschreiben samt deren Passivform buchstäblich gelesen werden, können sich die anderen Handlungselemente und der Geschehensverlauf als uneigentliche Darstellung von

²⁵⁵ S. Grimm (2003), S. 230.

²⁵⁶ „Maltes Erscheinen vor dem Spiegel wird einem Sprechen gleichgesetzt. Man erinnere: Bei Rilke wird der Spiegelungsvorgang häufig zur Metapher für den dichterischen Prozess“ (S. Nurmi-Schomers 2008, S. 205). Bei der Argumentation der Dichterproblematik von Nurmi-Schomers spielt eine andere Einzelbeobachtung als die Differenz zwischen „bestimmt“ und „ungefähr“ eine entscheidende Rolle: es handle sich nicht um einen beliebigen, sondern um einen Pfeilerspiegel, bei dem die fragmentierte Wiedergabe (beim ‚Nachsprechen‘) und daher die Befremdlichkeit wesensmäßig unvermeidbar erscheinen. Die Beobachtung über die Rolle des Spiegels, die von den anderen Forschungsbeiträgen weitgehend übergangen wird, ist klug und berechtigt, scheint allerdings teilweise überinterpretiert: Derselbe Spiegel, von Anfang an, kann den Umschlag von Subjekt zu Objekt eigentlich nicht herbeiführen. Die entscheidenden Momente sind eindeutig anderweitig zu finden.

²⁵⁷ S. Grimm (2003), S. 229.

poetologischer Sinndimension erweisen.²⁵⁸ Als ein Beispiel dafür folgende Bemerkung von Ruth Hermann gelten:

Diese Geschichte ist nicht nur die Parabel einer existentiellen Erfahrung, die die *Aufzeichnungen* vom Anfang bis zum Schluss prägt und sich unter dem zum Schlagwort verkommenen Begriff der ‚Selbstentfremdung‘ subsummieren [sic!] lässt. Sondern die Geschichte ist auch eine Allegorie des Autors, der die Kontrolle über seine Erfindung verliert, und zwar so weitgehend, dass er sich selber dabei abhanden kommt. Er verschwindet in seiner Erfindung wie Malte in der Verkleidung, die Verkleidung nimmt überhand, gewinnt Macht bis zur völligen Umkehrung der Verhältnisse, bis der Autor keine Stimme mehr hat, sondern seine Erfindung den Ton angibt.²⁵⁹

Trotz der vorgebrachten Plausibilität ist Hermann entgegenzuhalten: Hier wird entscheidenden Handlungselementen wie dem Umschlag von „bestimmt“ ins „ungefähr“ samt der semantischen Tragweite dieser Ausdrücke nicht Rechnung getragen. Das Überwältigtwerden ist ja nicht graduell, also es geschieht nicht so, als ob der Künstler sich allmählich in sein Werk verwandeln oder darin verschwinden und untergehen würde, sondern es geschieht, wie oben dargelegt, umschlag- und schockartig.²⁶⁰

Das Verkleidungsspiel des Kindes im Zusammenhang mit dem Erzähler-/Dichterbewusstsein steht für den Vorgang, in dem sich die Herstellung eines fiktiven Produkts im Spannungsverhältnis zwischen der Macht der Einbildung und dem eigenem Ich entfaltet. Der Erzähler möchte das Eigenleben der Phantasie im Bereich seines (koordinierenden) Bewusstseins im Griff haben. Eine neu hervorgetretene Einbildung ist am Ende stets erneut im Verhältnis zum Bewusstsein des Erzählers zu definieren. Bezeichnend ist in diesem Kontext, dass dieser Spielszene unmittelbar eine Episode vorausgeht, in der der Knabe Malte aus eigenem Antrieb für die Mutter eine imaginierte Tochter Sophie spielt. Sophies Ableben,

²⁵⁸ Das Kind Malte dieser Spielszene ist gelegentlich als allegorische Erzählerfigur betrachtet worden. Sie ist die Spielszene als Reflexion Rilkes über Malte-Roman interpretiert worden. Als Anhaltspunkt wird dabei folgende Äußerung von Rilke über seine Malte-Figur gegenüber Lou Andreas-Salomé öfter zitiert: „der Andere, Untergegangene hat mich irgendwie abgenutzt, hat mit den Kräften und Gegenständen meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben, da ist nichts, was nicht in seinen Händen, in seinem Herzen war, er hat sich mit der Inständigkeit seiner Verzweiflung alles angeeignet, kaum scheint mir ein Ding neu, da entdecke ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat.“ (RS, S. 238). Erstaunlich ist jedoch, dass dieselbe Problematik selten am eigentlichen Bezugspunkt, am schriftstellerischen Problem des Malte in Paris, gelesen worden ist. Dabei lässt sich eine allegorische Lektüre dieser Episode im Hinblick auf die Erzählproblematik unter Einbeziehung der Situation des sich erinnernden Malte plausibler durchführen, wie es noch zu zeigen sein wird.

²⁵⁹ R. Hermann (2002), S. 56.

²⁶⁰ Ryans Auffassung, dass es sich in dieser Episode um „die Verselbständigung der Phantasie, die von dem Kinde nicht durch das Erzählen gebannt werden kann“ handle, ist schwer nachvollziehbar. (J. Ryan 1971, S. 265); Wagner-Egelhaafs Interpretation über diesen Moment als „das Überwältigtwerden wider Willen, das Grauensvolle des Alleinseins mit dem Gott, die völlige Auslöschung des Ichs“ (M. Wagner-Egelhaaf 1989, S. 84) sei hier nur als ein Hinweis auf einen ganz anderen Ansatz angeführt.

das nicht von ihm selbst, sondern von der an dieses Sophie-Spiel erinnernden Mutter nachträglich erdichtete Ende, kann er nicht akzeptieren.

„Ich möchte wohl wissen, was aus Sophie geworden ist“, sagte Maman dann plötzlich bei solchen Erinnerungen. Darüber konnte nun Malte freilich keine Auskunft geben. Aber wenn Maman vorschlug, daß sie gewiß gestorben sei, dann widersprach er eigensinnig und beschwor sie, dies nicht zu glauben, so wenig sich sonst auch beweisen ließe. (RKA 3, S. 524)

Ein Wesenszug des in der drauffolgenden Aufzeichnung vor dem Spiegel Verkleidung spielenden Kindes, das selbst seine Erfindung immer unter seiner Kontrolle und in sich selbst integriert wissen möchte, ist hier vorgezeichnet.²⁶¹ Die Rede ist von einer Phantasie, die nur dem Erzähler selbst entspringen kann. Anders und wesentlich am Beispiel des Verkleidung spielenden Malte ist jedoch, dass er über sie weder vorher noch nachher verfügen kann. Es handelt sich um eine Phantasie, die den Erzähler von jemandem, der seinem Produkt gegenüber „diktiert“ und „vorschreibt“, zu einem macht, der „diktiert“ und „vorgeschrieben wird“. Bewusstsein und schreibende Hand des Erzählers stehen nicht mehr in einem wie bisher koordinierten Verhältnis, Sinn und Kohärenz sind ihm nicht verfügbar. Malte hat in einer seinen vorausgegangenen Aufzeichnungen über ein solches Auseinandergeraten von Bewusstsein und Hand (Körper) des Dichters und das Oberhandgewinnen der letzteren folgendes notiert:

es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. [...] Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. (RKA 3, S. 490f.)

„Die Sprache wird durch Komponenten bestimmt, die außerhalb des Bewußtseins liegen.“²⁶² Malte könnte in seiner Spiegelerinnerung eine bildliche Präfiguration eigener Dichtervisionen gelesen haben. An die das Ende der Herrschaft des Bewusstseins-Ich beim Schreiben

²⁶¹ Ruth Hermann (2002, S. 55) hat beide Kindheitsepisoden miteinander in Verbindung gebracht. Dabei bezeichnet sie etwas vereinfachend die vorausgehende Sophie-Episode als eine Geschichte des Identitäts-Tausches, die Spiegelepisode dann als eine des Identitäts-Verlust.

²⁶² S. Grimm (2003), S. 231. Diese vielzitierte Passage über die Vision einer „Zeit der anderen Auslegung“ lässt sich, wenn sie mit einer der Kindheitserinnerungen Maltes in Verbindung gebracht wird, am besten mit der Handepisode verknüpfen. Auch diese Bemerkung Grimms bezieht sich ursprünglich auf die Handepisode. Ihr Anwendungsbereich ist aber auch auf die Spiegelepisode hin zu erweitern. Nurmi-Schomers erwähnt die Vision bei ihrer Argumentation im Zusammenhang mit sowohl Hand- als auch Spiegelepisode (S. Nurmi-Schomers 2008, S. 205 u. 209).

markierenden entscheidenden Formulierungen sei hier nochmals zu erinnern: „bestimmt“ versus „ungefähr“. Das Erlebnis mit Masken und Tüchern von „phantastischem Ungefähr“ steht für ein Ende auch der vom Bewusstsein definierten und diktierten Sprache. So gesehen entsprechen die Verkleidungsspiele mit „bestimmten“ Trachten einem Schreibversuch mit Stoffen und Imaginationen, über die der Schreibende problemlos verfügt. Dagegen steht sein Verhältnis zum „vagen“ Maskenzeug unter den Zeichen von unbekannt, ungefähr und nicht vorher verfügbar – wichtig aber – dennoch sofort „zu überzeugend“ (RKA 3, S. 528): das Verhältnis von Ich zu sich selbst als Fremdbild – zwar nicht mit rationalistischer Sprache beschreib- und definierbar, aber sofort einleuchtend. Die beiden völlig anderen Ich- und Spracherlebnisse werden mit deutlichen Erschütterungen begleitet.²⁶³ Über die Sprache (Stimme) verfügt der Verwandelte als Erzähler vor dem eigenen komplett fremden Bild nicht mehr; er ‚wird geschrieben‘. Das jähe Herausgerissenwerden aus diesem Zustand durch einen „Lärm“ (RKA 3, S. 529) bringt das Ich durcheinander, das seine alte Ordnung nicht mehr und eine neue aber nicht besitzt. Während das Bewusstseins-Ich vor Verblüffung und Orientierungsverlust sich und seine Stimme zu verlieren glaubt, gewinnt eine (noch) undefinierte Gestalt, der konsequenter- und signifikanterweise keine lautlich-begriffliche Sprache gehört, Oberhand. Nicht nur ein Ich-Begriff, sondern auch die Vorstellung von der Sprache, mit der Malte dichtet, ist unhaltbar geworden; eine Vorstellung von der Sprache als Bewusstsein wird infragegestellt.

Es handelt sich um eine Situation, in der die alte, bisher als fest umrissen geglaubte Identität und ein neues Identitätselement in labiler Konstellation aneinander zu arbeiten beginnen. Es ist ein Moment, in dem der Mythos des autonomen Ich als unvollständige Konstruktion entlarvt wird und das Bewusstseins-Ich dementsprechend, wie in einem Traum, geschwächt wird. Eine Identität muss, wie in einem Labyrinth, der neu begegneten Wirklichkeit erinnernd-erzählend erst neu gesucht und gefunden werden. In Bezug auf die Wirkung auf das schreibende Ich-Bewusstsein lässt dieser Umstand eine entscheidende Analogie zu: willkürliche und unwillkürliche Erinnerung – insbesondere die letztere, auf die weder das vom Bewusstsein definierte Ich noch eine solche Sprache Zugriff und Einfluss hat, ist für Maltes Schreibprozess als Identitätsarbeit von tief greifender Bedeutung. Auch ein von der

²⁶³ „Das Mimodrama der Kindheit wird zum Gleichnis der schriftstellerischen Situation“, so Ortrud Gutjahr (1994, S. 384). Bei Gutjahr ist der Schreibgegenstand sowie die unwillkürlichen Erinnerungen stumm mit dem Kindheitserlebnis gleichgesetzt: die entscheidende Szene, der Umschlag des Kräfteverhältnisses von Ich und Spiegelbild („denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel“) erfährt eine eigenartige Deutung: „so setzt sich nun das erzählende Ich in die Position des „Stärkeren“, und das Kindheitserlebnis wird zum Spiegel“ (S. 384). Das Spiegelbild wird als Alter Ego und eigenes Kinder-Ich angesehen. Zwar ist Maltes Schreibversuch zum großen Teil auf die Erinnerungen aus der Kindheit bezogen, es ist dennoch nicht ohne weiteres zulässig, seine dichterische Visionen und Reflexionen so eindeutig auf das Kindheitserlebnis zu reduzieren.

mémoire involontaire diktiert Schreiben ist ein nicht von einer begrifflich-rationalistischen Sprache und einem solchen Subjekt geführtes Schreiben.²⁶⁴

Die Neu- und Aufwertung der nicht rationalistisch definierbaren Seiten von Sprache und Subjekt führt zu der Überlegung: Wie der hinter der stummen Maske stehende Malte ein stummer Malte bleibt und nicht verschwindet, ist das Subjekt auch hinter der verstummten, sprachlich schwer veräußerlichten Darstellung stets verborgen aber anwesend. Nur ist es auf dem Wege der kohärenten Versprachlichung nicht klar aufzufinden. Eine versagte Stimme gehört ebenfalls einem Ich, kann also dieses vertreten, nur in Form des Bewusstseins nicht. Vermummung ist also ein entstelltes Selbstbild. So ist Maltes Problem lediglich aus einer rationalistischen Sicht Subjekt- und Sprachverlust. Bezogen auf die Malte-Forschung bemerkt Sieglinde Grimm in diesem Zusammenhang: „Notwendig ist jedoch eine Differenzierung im Hinblick darauf, von welcher Konzeption des Schreibens bzw. der Sprache ausgegangen wird, und – damit verbunden – welches Subjektverständnis mit dieser sprachlichen Konzeption korrespondiert.“²⁶⁵

Identitätserfahrungen des rationalistischen Zweiweltengängers

Die Erfahrungen von Rilkes Verkleidung spielendem kleinem Malte – Auflösung und Verdeutlichung der Kontur des Ich – macht das Versteck spielende Kind in Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* auf ähnliche Weise. Die Grundstruktur der Ich-Erfahrung ist bei beiden Kinderspielen ähnlich; es geht darum, durch die zeitweilige Entfremdung identisch mit sich zu werden, spannungsvoll zu genießen. Beide Spiele werden anfangs mit Faszination betrieben, das intensive Gefühl des sich (An-)Verwandeln wird gesteigert. Das Kind spürt nach anfänglichem magischem Bann die Gefahr der Ich-Entfremdung, muss sich über das Vereintsein mit dämonisch-mächtigen Objekten hinaus behaupten und möchte sich wieder „auffangen“, um es mit den Worten des kleinen Malte auszudrücken.

Verstecke

Ich kannte in der Wohnung schon alle Verstecke und kam in sie wie in ein Haus zurück, in dem man sicher ist, alles beim alten zu finden. Mir schlug das Herz. Ich hielt den Atem an. Hier war ich in die Stoffwelt eingeschlossen. Sie ward mir ungeheuer deutlich, kam mir sprachlos nah. So wird erst einer, den man aufhängt, inne, was Strick und Holz sind. Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem, zum Gespenst. Der Esstisch, unter den es sich gekauert hat, lässt es zum

²⁶⁴ S. Grimm (2003), S. 229.

²⁶⁵ S. Grimm (2003), S. 229.

hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine die vier Säulen sind. Und hinter einer Türe ist es selber Tür, ist mit ihr angetan als schwerer Maske und wird als Zauberpriester alle behexen, die ahnungslos eintreten. Um keinen Preis darf es gefunden werden. Wenn es Gesichter schneidet, sagt man ihm, braucht nur die Uhr zu schlagen, und es muß so bleiben. Was Wahres daran ist, erfuhr ich im Versteck. Wer mich entdeckte, konnte mich als Götzen unterm Tisch erstarren machen, für immer als Gespenst in die Gardine mich verweben, auf Lebenszeit mich in die schwere Tür bannen. Ich ließ darum mit einem lauten Schrei den Dämon, der mich so verwandelte, ausfahren, wenn der Suchende mich packte – ja, wartete den Augenblick nicht ab und griff ihm mit einem Schrei der Selbstbefreiung vor. Darum wurde ich den Kampf mit dem Dämon nicht müde. Die Wohnung war dabei das Arsenal der Masken. Doch einmal jährlich lagen an geheimnisvollen Stellen, in ihren leeren Augenhöhlen, ihrem starren Mund, Geschenke. Die magische Erfahrung wurde Wissenschaft. Ich entzauberte die düstere Elternwohnung als ihr Ingenieur und suchte nach Ostereiern. (Fassung letzter Hand, S. 61)²⁶⁶

Ein erster Vergleich mit Malte kann dazu dienen, das unten zu Erörternde vorab zu skizzieren. Während der kleine Malte gerade *in* magisch anziehender Kostümierung, im Fremdbild also, zu erfahren versucht, „wer ich bin“, ist das Verfahren von Benjamins Kind ‚aufklärerischer‘: Es trennt sich zu diesem Zweck von den magisch-dämonischen Verstecken. Das Kind bei Benjamin erscheint im Besitz des Bewusstseins über die abgesteckte Grenze und die Gefahr der Entgrenzung des Ich. Auch diesem Berliner Kind ist es um die Rückkehr in die ‚vereinbarte Welt‘ zu tun. Bei Rilke ist bei den Wiederholungen des Spiels eine Steigerungsstruktur mit eingebaut – „ich warf mich immer höher“ heißt es –, bei Benjamin geht es von der Struktur her ‚lediglich‘ um die Wiederholung selbst. Jedoch gilt auch für dieses Kind, was Benjamin über die Wiederholungen beim Kinderspiel geschrieben hat: „Das ist nicht nur der Weg, durch Abstumpfung, mutwillige Beschwörung, Parodie, furchtbarer Urerfahrungen Herr zu werden, sondern auch Triumphe und Siege aufs intensivste immer wieder durchzukosten“ (GS III, S. 131).

Das Kind spielt mit seiner Mimesisgabe Zweiweltengänger. Es kennt sich in den beiden Welten gleichermaßen aus: Es ist ein Bewohner der zivilisatorischen Welt, geht in die Verstecke „wie in ein Haus, in dem man sicher ist, alles beim alten zu finden“. Zwischen dem mythischen Bann und der rationalistischen Welt personifiziert das Kind damit den vorzivilisatorischen sowie den modernen Menschen. Die Grundspannung, die Pendelbewegung zwischen der Assimilation an die Dinge und der Dissimilation, ist dabei als

²⁶⁶ Die erste Version *Verstecktes Kind* findet sich in *Einbahnstraße*, in dem sie den *Vergrößerungen*-Teil abschließt. Sie geht später modifiziert in die *Berliner Kindheit* ein. Von dieser ersten Version weichen die späteren Fassungen in GS IV (S. 253f.) und Fassung letzter Hand inhaltlich kaum ab, dafür durch den Perspektivenwechsel von Er- zu Ich-Form und den Wechsel der verwendeten Zeitformen vom weitgehenden Präsens ins Präteritum. Beide späteren Varianten hingegen weichen wenig voneinander ab. Für die vorliegende Arbeit fällt die Entscheidung auf eine der späteren Bearbeitungen als Analysevorlage, da die Zeitform des epischen Präteritums der Gattungscharakteristik der Parabel eher gerecht wird.

ein dialektischer Vorgang aufeinander bezogen. Das Kind geht in die Verstecke hinein, um dort magische Anziehung, Einswerden mit der Dingwelt zu erleben, die in seiner rationalistisch-zivilisatorischen Lebenswelt nicht zu erleben ist. Aber „auch seine Mimesis ans Ding erzeugt und entbindet Kräfte, die ihr Gegenteil bewirken.“²⁶⁷ Bei einer ständigen Wiederholung wie dem Kinderspiel ist ein solches dialektisches Verhältnis niemals aufgehoben. Faszination und Grauen, Schutz und Preisgabe, Gewinn und Verlust, Spiellust aus Mimesisgabe und existentielle Angst grenzen sich eng voneinander ab und gehen ineinander über.

In der Welt der Verstecke genießt das Kind die Verschmolzenheit mit den Gegenständen, wie die Kontur von seinem Ich an Klarheit verliert. Umgekehrt will es, wenn es sich aus den Verstecken zurückziehen will, seinem Ich zum Gefühl des deutlichen Umrisses zurückverhelfen. Es ist aus der gegenstandsartigen Verschmolzenheit heraus ein genussvolles Erleben, sich herauszuformen, sich zu einer Identität (wieder) zu schaffen. Dort wird es jenseits der Ich-Welt-Trennung hineingelebt, hier ist es auf die Subjekt-Objekt-Trennung ausgerichtet. Das Kind zeugt von Wissen über die je nach der Sphäre verschiedenen Identitätsregeln. Wenn es das Spiel wiederholt, geht es um den spannenden Wandel des differenten Identitätsgefühls selbst.

Die spielerisch-ästhetische Ich-Erfahrung des Kindes macht die Außengrenze des Ichs durchlässig und zeigt auf, dass sie aufgelöst und durch das Bewusstsein zurückgesichert werden kann. Sie lässt sich als eine Erfahrung auffassen, die man mit der rationalistischen Sichtweise als die der Multiplizität des Ich, des abgespaltenen Ich oder Entgrenzungserfahrung bezeichnen könnte. Was bei einem Erwachsenen als subjektfeindliche Entgrenzung erfahren wird, wird beim Kind zur Illustrierung dessen, dass die auflösbaren Teile des Ich in Wirklichkeit später erst zu einer konturierten Einheit konstruiert worden sind. Das Kind mit seinem Spiel macht die Vorstruktur des Subjekts vor dessen vom rationalistischen Bewusstsein zurechtgelegten Form transparent. Wenn die Vorstellung mittlerweile verbreitet ist, dass das Ich zur Einheit *konstruiert worden* ist, personifiziert das Kind den Vorgang, in dem das Ich noch zu dieser Einheit gebracht wird.

Dass das Kind quasi ein Zweiweltengänger ist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es doch durchweg Bewohner der zivilisatorischen Welt ist. Die anfängliche Faszination geht ins sich steigernde Grauen über, weil das Kind mit seiner vorangeschrittenen Verschmolzenheit mit der Stoffwelt um die Rückkehrmöglichkeit in seine rationalistische Lebenswelt bangen muss. Diese Welt ist der Ausgangs-, Rückkehr- und Höhepunkt seines Spiels. Zum

²⁶⁷ D. Fittler (2005), S. 354.

Befreiungsakt motiviert, ja gezwungen, fühlt sich das Kind aus der Angst, darin mumifiziert zu werden: „Wer mich entdeckte, konnte mich als Götzen unterm Tisch erstarren machen, für immer als Gespenst in die Gardine mich verweben, auf Lebenszeit mich in die schwere Tür bannen.“ Es fürchtet sich vor dem Blick, der es finden und doch nicht finden wird, d.h. vor einem Blick, der das Kind als Teil der Dingwelt sieht und stigmatisiert. Es geht beim Verlassen dieser Verstecke daher im Wesentlichen um eine der Intensität des erlebten Grauens mindestens äquivalente Erfahrung des Befreiungsgefühls, des wieder gefundenen Wirklichkeitsgefühls. Auf diesen Moment hin spielt das Kind, feiert es seinen Triumph. Was das Kind in den Verstecken spielt ist, daher ähnlich wie ein Traum, den man an der Schwelle zum Wachzustand träumt. „Wie der Traum zuinnerst aufs Erwachen hin drängt, so geht die mythische Erfahrung des Kindes längst auf ihr Ende aus, und Reinigen, Festigen, Entzaubern ist schon sein Werk.“²⁶⁸ Das Kind als Zweiweltengänger ist sich durchgehend seiner Zugehörigkeit zur entzauberten Welt bewusst und weiß, dass diese Welt eben ein Subjekt funktionierendes Bewusstseins fordert. Das bezeugt, dass es, was dessen Subjektivitätsentwurf angeht, ähnlich wie der kleine Malte als Mensch der idealistischen Vorstellung agiert. Der entscheidende Unterschied zum Kind Malte ist dabei nur, dass es sich als Zweiweltengänger eindeutig über die Sphäre, in der das Ich nicht mehr so klar konturiert wie in der rationalistisch geregelten Welt ist, informiert und bewusst von der Gefahr des sich nicht mehr ‚Auffangen-könnens‘ frei ist. Ähnlich wie der kleine Malte ist bei diesem Kind eine Art Sehnsucht nach dem Ich im Grunde durchgehend vorhanden, wenn es dessen Ich wiederholt scheinbar aufgibt und wieder zu sich holt. Das Spiel ist also ein freiwilliges Einlassen darauf, und zwar innerhalb der vom Bewusstsein gezogenen Grenze zwischen Magischem und Rationalem. Ja, das Verhalten des Kindes verrät, dass diese Grenze nicht a priori gegeben, sondern von der Ratio gezogen ist.

Die dialektische Struktur der Grundspannung und die Wiederholungsstruktur des Spiels implizieren eine reziproke Wirkung von Zwang und Freiwilligkeit: Der mythischen Erfahrung des Kindes, die besonders hinsichtlich der letzten Phase als Ich-Auflösung oder -Verlust als recht passiv angesehen wird, wohnt ein freiwilliges Moment inne und das Subjekt des Kindes ist, wie gezeigt, so schwach nicht. Auch am Moment der von Kind so genannten ‚Selbstbefreiung‘, der als der Augenblick der Ich-Rettung, sogar des ersten Ich-Gewinns interpretiert worden ist, ist doch ein Zwangsmoment am Werk, solange die Anpassung an die Welt der Ratio damit zugleich geschieht. Die vom Kind gemeinte „Selbstbefreiung“ bezieht sich nur auf den Ausgang aus der mythischen Welt; es ist kein relationsloser

²⁶⁸ H. Weidmann (1992), S. 95.

perspektivneutraler Begriff. Der Identitäts- und Anpassungszwang, den das Kind von der aufklärerischen Welt spürt, wird aus dem ihm bekannten Bereich ausgeübt und ist keineswegs kleiner oder harmloser als die Zwänge des Mythisch-Dämonischen. Die kindlichen Zweiweltengänge aufgrund der Mimesisgabe stehen in diesem Zusammenhang auch für die Anpassungsfähigkeit eines Ich generell.²⁶⁹ Bei einem Spiel, bei dem es um zumindest freiwillige Verschmelzung des Ich zugunsten dessen Zurückgewinnens als Bestätigung geht, ist das durchgehend herrschende Identitätsgefühl, ja der Identitätszwang weitgehend ausgeprägt.²⁷⁰ Das Ich bleibt in solchem Fall in Wahrheit zum großen Teil ein dem Zwang geopfertes Ich, bei dem es weder um Verlust noch um Gewinn in eigentlichem Sinne gehen kann. Als autonomes Subjekt unterwegs ist es in einer solchen allenthalben Zwang der Anpassung ausübenden Welt nicht.

Die Natur als Lektüre des lautlos Erzählten

Die Identitätserfahrung des Kindes wird auch auf sprachlicher Ebene begleitet. In seinen als mythische Stoffwelt erfahrenen Verstecken konstituiert neben der körperlichen Mimesis an die Dinge auch die Lautlosigkeit seine Mimesis, um sich der „sprachlos nah“ kommenden Dingen anzupassen. Wenn es sich aus den mythischen Kräften befreien will, zieht es sich daher nicht nur körperlich daraus, sondern muss auch seinen Laut, den Schrei, bewusst einsetzen.

Während in der Sekundärliteratur dem Schrei vielerlei Bedeutungen sprachlicher Dimension zugemessen werden, wird die Lautlosigkeit in der Stoffwelt kaum beachtet. Sie findet zwar

²⁶⁹ Mit anderem Akzent etwa bei Doris Fittler: „Der Mimesiszwang, der vom bürgerlichen Salon ausgeht, ist Ausdruck für die generelle Anpassung wider Willen des einzelnen an die herrschenden bürgerlichen Normen“ (D. Fittler 2005, S. 358) Bei Fittler ist der Moment der Anpassung weitgehend auf das Verhältnis von Möbel und Kind fixiert. So wird der Befreiungsakt des Kindes aus den Verstecken bei ihr als Triumph über die irrationalen Potentiale der rationalistischen Welt interpretiert.

²⁷⁰ Für das auf diese Weise wahrgenommene und praktizierte Ich-Gefühl sind daher Terminologien wie Ich-Verlust, -Auslöschung, Ich-Gewinn oder gar -Erwachen nicht ohne weiteres zu verwenden. Wo es ein Bewusstseins-Ausfall wie etwa beim Kind Malte nicht gibt, sind sie vorsichtig zu gebrauchen. Diese Ausdrücke sind in nahezu jeder bedeutenden Sekundärliteratur (z. B. A. Stüssi 1977, D. Fittler 2005, A. Lemke 2008) verwendet worden. Oft wird dichotomieähnlich vom Selbstverlust in der Stoffwelt und vom Selbstgewinn beim Befreiungsakt gesprochen. Eine solche Dichotomie ist gewiss vom rationalistischen Blickwinkel affiziert. Fittler spricht beispielsweise in ihrer Interpretation hinsichtlich der Mimesis an die Dinge des Kindes von einem „Zustand der Entmündigung, des Selbstverlusts und buchstäblichen Außersichseins, der dem Wahnsinn nahe kommt“ (D. Fittler 2005, S. 349). Eine enge Verbindung zwischen Zivilisation und starkem Subjekt als Interpretationsbasis macht sich bemerkbar. Eine solche Optik verdeckt die Dialektik von Zwang und Freiwilligkeit, die hier wie oben erörtert durchgehend am Werk ist. Einem aufgeklärten Menschen ist die mythische Ich-Erfahrung eine Art von gefährlicher Entgrenzung; wenn das Kind Götze und Zauberpriester wird, ist es jedoch nicht Selbstverlust in dem Sinne, dass es vor dem Wandel selbst grauen muss, sondern dass dies der entzaubernden Kraft der aufklärerisch-rationalistischen Welt nicht gewachsen ist.

Erwähnung als Pendant zum Schrei, wird als Ausdruck der Passivität und Unterwerfung betrachtet, ist jedoch zumeist ohne eingehende Erörterung nur beiläufig behandelt worden.²⁷¹

Als sprachliche Dimension der Lautlosigkeit wird unten von einem Lesen als mimetischer Akt die Rede sein. Dies lässt sich anhand der Sprach-Aufsätze Benjamins wie der anderen Stücke in *Berliner Kindheit* erschließen.

Für das Kind als Wesen mit mimetischem Vermögen erscheinen Möbeln und Sprache darin gemeinsam, dass sie Zwang zum Ähnlichwerden ausüben, wie das aus dem Sprachaufsatz entstammende Selbstzitat in dem Stück *Mummerehlen* lautet: „Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich musterhaften Kindern, sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten.“ (Fassung Letzter Hand, S. 59)

Einem solchen Wesen erscheint die Welt voller Ähnlichkeiten und figürlich – manchmal sofort lesbar, dechiffrierbar, manchmal zu einem Dekodierungsakt anregend. Jedenfalls kann das Kind bei einem solchen Weltverständnis jenseits der Subjekt-Objekt-Trennung handeln. Wie es an versachlichten Formen wie Möbeln und Gardinen Urgestalt wie Tempel und Geister gesehen hat, hat es an der Sprache der Lautlosigkeit der Dinge ‚belauscht‘ und ‚gehört‘. Was das Kind hier mit seiner Mimesisgabe bezeugt, ist „das Vermögen, Ähnlichkeit nicht allein zu sehen, sondern zu vernehmen.“²⁷² Die Stoffwelt, in die es eingeschlossen ist, ‚erzählt‘ ‚lautlos‘, und bietet Lektüre. Die Nachahmung des Kindes ist ein Lesen des nicht Geschriebenen, das sowohl Sehen als auch Vernehmen ist. Das stille Verhalten des Kindes in der Stoffwelt reiht sich in die stumme und eher figurative Nachahmung der Primitiven ein, die Benjamin in seinem Sprachaufsatz *Über das mimetische Vermögen* (1933) beschrieben hat. „„Was nie geschrieben wurde, lesen.“ Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen“ (GS II, S. 213). Die Welt erscheint dem Kind als ein figurativer Text, eine Art Schrift. Die Welt der Möbel, der Verstecke steht für die Natur, das darin agierende Kind dann für die vorzivilisatorischen Menschen.

Hier sind die Reminiszenzen an ein anderes Stück aus der *Berliner Kindheit*, *Knabenbücher* möglich. Dort ist wiederholt von der Natur die Rede, die „lautlos“ „erzählt“: „So lautlos hatte ich doch schon einmal erzählen hören. Den Vater freilich nicht. Manchmal jedoch, im Winter, wenn ich in der warmen Stube am Fenster stand, erzählte das Schneegestöber draußen mir so lautlos“ (GS IV, S. 275). Das figürliche Sehen des Schneegestöbers ist vom Kind ein Vernehmen des lautlos Erzählten geworden, dies bringt das Kind dann mit der Lektüre eines

²⁷¹ Vgl. A. Stüssi (1977), S. 153ff..

²⁷² H. Brüggemann (2007), S. 290.

Buches in Verbindung, als wäre diese eine Art verlängerter Leseakt des Schneegestöbers. So hält der Knabe selbst beim stillen Lesen eines Buches die Ohren zu.²⁷³ Das Kind begegnet der Natur figurativ wie ein Buch und Schrift, und umgekehrt. Die körperliche Mimesis samt der Lautlosigkeit des versteckten Kindes korrespondiert mit der Art, wie der Knabe Schneeflocken als Text erlebt.²⁷⁴

„Lautlos“ soll für ein rationalistisches Sprachverständnis bedeuten, dass nichts zu vernehmen ist. Dies würde in der mythischen Stoffwelt allerdings nicht automatisch gelten. Wenn man, wie dieses Kind, die Lautlosigkeit als ein derart magisches Lesen und Kommunizieren versteht, steht diese für eine Sprache, die zwar figürlich, doch ohne feste Form und Kontur existiert und nicht von jedem rezipierenden Auge gelesen werden kann. Wie Schneeflocken und Tanzformationen ist sie sich bildend und auflösend. Das ist der Auffassung entgegensetzen, nach der die Lautlosigkeit als Unterwerfung und Passivität und Sprachversagen betrachtet wird. Eine solche deutliche Subjekt-Objekt-Trennung ist als wenig relevant anzusehen. Die in der Naturwelt herrschende, als ein Gegenstand der Mimesis wahrgenommene Lautlosigkeit steht für die Verhältnisse, in denen Ich und Welt im Einklang stehen – dies steht damit im Gegensatz zur rationalistisch-abstrakten Sprachordnung.

Dass es sich bei den Möbeln, im Unterschied zu Schneeflocken, nicht eigentlich um die Natur und mythische Gegenstände, sondern um für die Zivilisation hergestellte Zweckformen handelt, enthält einen Zwiespalt: das Kind weiß, dass die Möbel zur zivilisatorisch-aufgeklärten Welt gehören. Es ist sich der beiden voneinander getrennten Welten bewusst. In einer Welt, für die das Kind das Spiel beendet, um dorthin zurückkehren zu können, ist Subjekt und Objekt, Ich und Welt getrennt, abgegrenzt voneinander. Hier spricht die Welt nicht figürlich und lautlos, sondern kommuniziert in einer abstrakten Ordnung der lauthaften Sprache. Der sprachlich differente Umgang des Kindes als Zweiweltengänger von Natur- und Zivilisationswelt veranschaulicht, dass sich der Mensch in der primitiven und der zivilisatorischen Welt sprachlich jeweils anders verhält. Wenn dort die Natur gelesen und nachgeahmt wird, geht es in der zivilisatorischen Welt anders zu: hier wird sie diktiert und verwaltet. Dort agiert das Kind instinktiv-optisch-sensuell, hier intellektuell. Das Verhalten des Kindes veranschaulicht, dass die stumme Sprache der Dinge in der rationalistischen Sprache nur nicht hörbar, aber weiterhin vorhanden ist.

²⁷³ Vgl. H. Brüggemann (2007), S. 287ff.

²⁷⁴ Teilweise ähnlich auch im Stück *Schmetterlingsjagd*. Hier meint es die Geheimsprache der Natur vernehmen zu wollen. Vgl. H. Brüggemann (2007), S. 236ff.

Lautsprache als Beweis des Bewusstseins

Der Schrei ist, wie im vorangegangenen Abschnitt über das Beenden des Spiels dargelegt wurde, in der Tat vor allem auf den Moment der Entdeckung hin gedacht, also durchweg in Relation und Erwägung der Differenz beider Welten. Das Kind denkt wohl, dass es ohne das Sichtbarmachen auf dieser Ebene seine Rückkehr in die rationalistisch geregelte Welt noch nicht perfekt vollzogen hat und nicht alle Einflüsse und Spuren der mythischen Welt losgeworden ist. Der Schrei signalisiert, dass damit das Kind (wieder) der rationalistischen Welt angehört. Das Kind operiert mit dem Schrei als Distinktionsinstrument. Der Schrei als Befreiungsakt aus der dämonischen Welt macht die Sprache als etwas sichtbar, was sich von der Natur trennt und abgrenzt. Die lautliche Sprache erscheint hier zudem als etwas, was eine Körperlichkeit verdrängt – und insbesondere nicht hört, sondern gehört werden will. Der Schrei lässt die Verbindung von Lautlosigkeit und mythischer Welt nachträglich noch deutlicher hervortreten. Die implizite enge Verbindung von Lautsprache und rationalistischer Welt ist erkennbar.

Der Schrei ist etwas, womit das Kind eine als ritualartig erlebte Welt verlässt und die Ich-Bestätigung feierlich markiert, mit einer Kraft, die diesem stummen Ritual und dem Dämonischen äquivalent gewachsen ist. Diese Kraft stellt der Schrei dar. Beim Schrei kommt es daher vor allem darauf an, dass die Stimme kräftig funktioniert, dass die eigene Stimme, die bei der Unterwerfung unter die mythische Gewalt äußerlich geopfert werden musste, und damit sich selbst wieder zu vernehmen sind – als Beweis der Ich-Gegenwart, des mit sich selbst Identischseins.²⁷⁵ Was das Ich angeht, ist dies insgesamt weniger ein Moment des Umschlags von Verlust in den Gewinn als vielmehr ein zeremonielles Auskosten des rationalistisch figurierten Ich in vollem Maße mit angestrebter Wirkung nach außen. Mit dem Schrei wäre also eher der Aspekt der äußeren Art der Ausführung, Lautstärke und Tonart der Stimmbandnutzung gemeint, die sich deutlich gegen die Sprachlosigkeit der Dingwelt abheben soll. Somit ist der Schrei ein weiterer Ausdruck des, wie im obigen Abschnitt erörtert, durchgehend wachgebliebenen funktionsfähigen Bewusstseins, das sich nach außen behaupten und damit bestätigt wissen will.

Da das sprachliche Zeichen vom Kind zugunsten der Rückkehr in die aufgeklärte Welt bewusst und noch dazu wiederholt genutzt wird, stellt es weder einen unbewussten noch einen

²⁷⁵ Stüssi vergleicht den Schrei mit dem rettenden Fang des Schmetterlings in *Schmettlingsjagd* (A. Stüssi 1977, S. 155) Es ist insofern nachvollziehbar, als dabei das ins Wanken geratene Subjektivgefühl gesichert wird. Jedoch wird dabei übersehen, dass die Befreiung mit dem Schrei als ein Akt Überlegung und Wille überhaupt erst mithilfe des funktionierenden Subjekts möglich ist, während es beim Schmetterlingsfang nicht vornehmlich darauf ankommt.

wertneutralen Faktor dar. Es kann folglich nicht, wie beispielsweise Fittler meint, als „erste primitive sprachliche Artikulation, Ur-Laut, Sprachlaut“²⁷⁶, wie ein reiner Kern und Ursprung der Sprache (und auch des Subjekts) gedeutet werden. In der Forschung ist der Schrei oftmals als Zeichen des erwachenden Ich-Bewusstseins und – in buchstäblicher Übernahme des aus der Sicht des spielenden Kindes formulierten „Schreis der Selbstbefreiung“ – als eine Ich-Befreiung schlechthin ausgelegt worden.²⁷⁷ Es wäre jedoch angemessener, von einem Moment der Subjekt-Objekt-Trennung zu sprechen, die wieder als bewusst genossener Akt angesehen werden sollte. Das ‚noch einmal‘ des kindlichen Spiels ist in diesem Kontext bedeutungsvoll. Die Wiederholungsstruktur impliziert, dass dem Kind Verlauf und Ausgang des Spiels bereits bekannt sind. Auch wenn beides jedes Mal aufs intensivste genossen wird, kann es deshalb dabei nicht um ein Erleben von etwas Einmaligem oder Erstmaligem gehen. Wesentlich ist dabei vielmehr das jeweilige Gefühl von Sieg und Triumph, wie Benjamin selbst in seinem bereits zitierten Spielzeug-Aufsatz formuliert hat.²⁷⁸

Resümee

Walters Dienerfiguren *Aschenbrödel* und *Jakob von Gunten* streben eine Rollenexistenz als Daseinsform an, in der sie sich keinen Identitätsansprüchen stellen müssen. Für *Aschenbrödel* ist eine Identität etwas, was abwesend bleiben muss, um sich der Festlegung zu entziehen. Ein solches Identitätskonzept hält erst recht die Sehnsucht nach dem eigentlichen Ich als einem Ziel wie Ursprung und Zentrum aufrecht, wobei es jedoch nicht um dessen Erreichen, sondern um dessen effektives Vermeiden zu tun ist. Eine als typische Adoleszenzkrise ansehbare

²⁷⁶ D. Fittler (2005), S. 353.

²⁷⁷ Für Fittler ist der Schrei ein Sprachakt, „in dem die Erfahrung ersten Ich-Bewusstseins, erster Ich-Abgrenzung und Autonomie stattfindet.“ (D. Fittler 2005, S. 353) Bei Fittler handelt es sich um eine Deutung, die der Wiederholungsstruktur des Spiels nicht Rechnung trägt. Wie ein zum Durchbruch schaffendes einmaliges Erlebnis wird es interpretiert, im Gegensatz zur hier vorliegenden Interpretation.

²⁷⁸ Einige Interpretationen um diesen Schrei machen das Kind zu einem poetischen Bild für den Dichter und beziehen sich auf die anderen Aufsätze Benjamins. So hat z.B. Anna Stüssi den Schrei der Selbstbefreiung mit Benjamins *Baudelaire*-Essay in Zusammenhang gebracht und liest es als produktives Moment eines Dichters (A. Stüssi 1977, S. 156). – Eine Bemerkung Wittes, dass Benjamin mit dem Schrei des Kindes sein Dasein als Schriftsteller präfiguriere, wäre ohne Zweifel überzogen (vgl. B. Witte 1984, S. 19); Anja Lemke in ihrer dekonstruktivistisch inspirierten Lektüre sieht an dem Schrei eine Analogie zum autobiographischen Text: „Das Kind wiederholt vor dem Hintergrund des Schreckens das Szenario der Selbstbefreiung im Schrei, durch den die Differenz von Eigenem und Fremdem, von Selbst und dämonischer Dingwelt wieder hergestellt werden soll. Die expressive Seite des Sprachlichen soll die Verbindung zwischen Ausdruck und Ich entgegen der Loslösung des ästhetischen Zeichens vom eigenen Körper noch einmal sicherstellen“ (A. Lemke 2008, S. 131). Diese Auffassungen wären freilich allenfalls punktuell zu genießen und für die Interpretation des Stücks selbst kaum von Relevanz und Belang, weil sich die Frage stellt, wie die anderen Textelemente dabei auf diesen Sachverhalt hin gerichtet gelesen werden können.

Szene – Aschenbrödel und Jakob sind Jugendliche, die sich nicht entwickeln wollen – wird als ein Modell des bewussten Identitätsaufschubs dargestellt.

Bei diesen Figuren sind deren jeweilige Rolle (also ihre Funktion oder Arbeit im sozialen Sinne) und Sprache parallelisierbar, indem sie als etwas Fremdbestimmtes definiert werden, in dem ein wahres Ich nur eingehüllt, aber nicht mit der Hülle identisch sichtbar werden kann. Sprache wird von diesen Figuren als etwas beherrscht, was als eine bloße Materie entindividualisiert ist und damit effektiv als ‚Identitätsvakuum‘ dienen kann. So ist die Sprache für sie ein Medium, in dem sie nicht als Subjekt agieren müssen. Geschwätzigkeit und Redeschwall stellen besonders effektive Formen eines solchen Mediums dar. Je geringer der Abstand zwischen Sprache und Subjekt wird, desto ‚lautloser‘ wird die Sprache. Bei Aschenbrödel und Jakob wird dem Schweigen, den lautlosen Momenten der Sprache, eine bedeutende Funktion beigemessen. Das verborgene Subjekt, das die Geschwätzigkeit effektiv verstecken und einhüllen konnte, tritt beim Schweigen hervor. Eine Absage an das vollkommene Schweigen als Moment des Mit-sich-Identischwerdens ist bei diesen Jugendlichen der Ausdruck der Idee, dass eine Identität als unerreichbares Ziel weiter in der Aufschubbewegung verharren muss.

Während sich Aschenbrödel und Jakob bei Walser gegen den Identitätsgewinn und die Identitätsfixierung wehren, stemmt sich das Kind Malte in Rilkes *Aufzeichnungen* gegen den Identitätsverlust. Eine Identität muss bei diesem Kind durch alle Verwandlungen hindurch von der Kraft des Bewusstseins aufbewahrt und rückversichert werden. Bei einem derartigen Identitätsentwurf ist kein Platz für die Tatsache, dass es sich bei der Außengrenze eines Ich um keine natürliche, sondern um eine künstlich gezogene handelt, weshalb das Übertreten dieser Grenzen für das Ich des Kindes Malte zum Schreckenserlebnis wird. Die wohlbehütete Kindheit als eine festumrissene Schutzwelt, in der sich Bekanntes sicher und absehbar abspielt, steht für einen durch das Bewusstsein koordinierten Bereich des Ich. Das Kind, das zugleich ein Wesen darstellt, das seine Außengrenze als ein Subjekt erst noch erproben und erweitern muss, steht dadurch mit seiner Umwelt in einem Widerspruchsverhältnis. Dieses Verhältnis von Kindheitswelt und Kind bildet das Verhältnis zwischen einem idealistischen geschlossenen Identitätskonzept des einheitlichen Subjekts und dem modernen Menschen mit Ich-Entgrenzung ab.

Der Identitätskern bei einem solchen Kind besteht, so zeigt sich, in einer funktionierenden lautlichen Sprache. Die Idee, in der eigenen vernehmbaren Stimme die Anwesenheit des Ich zu sehen, ist deutlich ausgeprägt. Eine Identitätsvorstellung wie die Figur des Kindes Malte setzt also eine Sprachauffassung von rationalistischer begrifflicher Sprache voraus. Dieser

Sachverhalt wird fortgesetzt bei Malte in Paris, der ebenfalls einen Subjektzerfall erfährt, dies jedoch nicht mehr wie in der Kindheit als Katastrophe des Ich-Verlusts erlebt. Für die erwachsene Figur Malte entwickelt sich das Zerfallen des Bewusstseins-Ich samt der rationalistischen, begrifflichen Sprache zu einem Anlass für eine Suche nach einer neuen Sprache als Schriftsteller. Indem ein erwachsener Malte in diesem Zustand seine Kindheitserinnerung niederschreibt, wird das Kindheitserlebnis vor dem Spiegel als eine Präfiguration interpretierbar: Der beim Verkleidungsspiel vor dem Spiegel erlebte Subjekt-Objekt-Umschlag wird der Ausdruck für den Umschlag im Verhältnis vom Schreibenden und dem zu Schreibenden; es diktiert nicht mehr das Bewusstsein, was geschrieben werden soll, es schreibt nicht mehr der Dichter, sondern er wird geschrieben. Auch beim Schreiben wird die Herrschaft des Bewusstseins beendet: Eine andere Sprache außerhalb des Bewusstseins entsteht. So handelt die Kindheitsepisode im übertragenen Sinne von einem entscheidend von der unwillkürlichen Erinnerung geführten Schreibprozess, auf den weder das Bewusstsein noch die begriffliche Sprache Zugriff hat. Die Spiegelepisode des Kindes wird deutbar als Verweis darauf: was sich beim Kind ereignet, ist weniger der Identitätsverlust, wie es glaubt, sondern die Entdeckung, dass die Identität nicht (lediglich) über den Weg des Bewusstseins und der begrifflich-lautlichen Sprache konstituiert ist oder zum Ausdruck kommt.

Von Gegenständen wie Möbeln und der Gardine magisch angezogen geht das Kind in Benjamins *Verstecke* quasi in die Dingwelt hinein, erlebt mit den Dingen ein Einswerden, indem es sich ihnen mimetisch assimiliert. Als in dieser Verschmolzenheit ein Gefühl von der klaren Kontur seines Ich verloren geht, verwandelt das Kind sich aus dem Versteck heraus zurück und sichert sich ein festes Identitätsgefühl. Das Kind zeugt vom Wissen über die je nach der Sphäre unterschiedlichen Identitätsregeln. Die magische Dingwelt wird als eine jenseits der Ich-Welt-Trennung, die zivilisatorisch-rationalistische Lebenswelt hingegen als eine der Subjekt-Objekt-Trennung erfahren. Es dreht sich weniger um das Verschmelzen und die Faszination dadurch, sondern um deren Aufgeben um der Bestätigung des Ich willen: Das Identitätsgefühl ist bei diesem Identitätsspiel durch Mimesis für das Kind grundsätzlich nie abhanden gekommen. Kindliche Mimesisfähigkeit steht für die Anpassungsfähigkeit des Subjekts generell. Sowohl die Anwendung an die Dingwelt als auch die Zurückverwandlung in die rationalistische Welt erfolgt aufgrund des Zwangs, den das Kind spürt. Die Zweiweltenexistenz des Kindes illustriert zudem, dass die Außengrenze des Ich durchlässig ist und die auflösbaren Teile des Ich lediglich durch das Bewusstsein zu einer Einheit *konstruiert* worden sind. Das spielende Kind personifiziert den Vorgang, in dem das Ich zu dieser Einheit gebracht wird.

Das versteckte Kind kann, indem es die mythische Welt von Dingen und Stoffen als eine lautlos-figurative Botschaft, als eine Art Schrift liest, für die vorzivilisatorischen Menschen stehen. Von einem Kind, das eine lautlose Sprache der Natur hört und eine Naturerscheinung figurativ liest, ist bei Benjamin auch in *Knabenbücher* die Rede. Die körperliche Mimesis des versteckten Kindes mit dessen Lautlosigkeit als ein Mimesisverhalten ähnelt der Art des Knaben in *Knabenbücher*, der die geräuschlosen Schneeflocken als Text erlebt, den es zu dechiffrieren versucht. „Lautlos“ bedeutet für ein rationalistisches Sprachverständnis, dass nichts zu vernehmen ist. So betrachtet, bietet sich dazu ein Gegenentwurf durch das Sprachverständnis des Kindes, dem die Lautlosigkeit eine Form von magischer Lektüre und Kommunizieren bedeutet und nicht Sprachversagen und Unterwerfung unter die Dinge und Natur. Das Kind ist sich jedoch durchaus bewusst, dass in seiner Lebenswelt keine lautlose und figürliche, sondern eine Kommunikation in einer abstrakten Ordnung der lauthaften Sprache herrscht. Wenn das Kind beim Beenden des Spiels mit einem Schrei einsetzt, tut es dies, um seine Rückkehr aus der mythischen Naturwelt in die rationalistische Welt zu markieren. Der Schrei dient als Distinktionsinstrument gegenüber der stummen Natur und als Indiz des funktionsfähigen Bewusstseins. Bemerkenswert ist der Unterschied im Verhalten des Kindes: Wenn es in der Naturwelt gelauscht hat, um sich zu verstecken, möchte es in der zivilisatorisch-rationalistischen Welt hingegen gehört werden, um sich erkennbar zu machen. Sein Verhalten impliziert eine Verbindung von Lautlosigkeit und mythischer Welt auf der einen und die von Lautsprache und Ratiowelt auf der anderen Seite. Der Mensch verhält sich dort instinktiv-optisch-sensuell, hier hingegen intellektuell. Mit dem Spiel des Kindes wird suggeriert, dass die stumme Sprache der Natur in der rationalistischen Welt und Sprache, für die die Natur Gegenstand der Verwaltung und nicht der Lektüre und Nachahmung wird, nicht mehr hörbar ist – jedoch lediglich nicht mehr hörbar, aber weiterhin existent.

7. Autobiographisches Erzählen

Ein neues Verständnis von Subjekt und Sprache spiegelt sich in der Konzeption der modernen Autobiographie wider. Eine Textsorte, aus der traditionellem Verständnis nach eine Identität des Schreibenden, ein greifbares fest umrissenes Ich hervorgeht, entwickelt sich zu einer Textsorte, für die weitgehend ein unsichtbar gewordenes bzw. jedes Mal wandelbares, temporäres Ich im Sinne von Ernst Mach angenommen werden kann. An die Stelle eines chronologisch-linearen, von einer überblickenden Instanz koordinierten Erzählgebildes treten fragmentierte Darstellungen und Bilder. Nicht (nur) das Bewusstsein, sondern auch quasi dessen Anderes wie die unwillkürliche und entstellte Erinnerung oder das Unbewusste führen hier die Feder.

In der traditionellen autobiographischen Darstellung ist die Kindfigur (und die Kindheit) als Perspektivfigur, Wahrnehmungs- und Denkmuster von Bedeutung. Sie bildet oft den Ausgangspunkt der Narration. Bei den autobiographischen Schriften der veränderten Subjektbilder kann das genau umgekehrt sein. Das eigene Kinder-Ich (und die eigene Kindheit) stellt für das erzählende Ich einen nicht ohne weiteres zu vermittelnden Erzählgegenstand dar. Das Kinder-Ich wird erst durch das Erzählen als Teil des Ich wahrgenommen und harret einer sprachlichen Ausformung. Eine solche Kindheit entzieht sich der sprachlichen Präzision und Ausformung, solange dies lediglich von begrifflicher Sprache und dem Bewusstsein vollzogen wird; so kann das über die Kindheit Erzählen/Schreiben wie eine Metapher für ein in Differenz zu sich selbst erfolgendes autobiographisches Erzählen/Schreiben wirken.

Die drei unten beispielhaft genannten Autoren thematisieren in ihren Prosastücken das autobiographische Erzählen bzw. Schreiben. Zu Beginn sei ein Blick auf eine literarische Identitätsstudie, *Die Amsel*²⁷⁹ von Robert Musil, geworfen. *Die Amsel* ist eine Erzählung, an der viele der Grundzüge des autobiographischen Erzählens in Zusammenhang mit einem modernen Subjekt- und Sprachbewusstsein exemplarisch herauszuarbeiten sind. Die für die Identität konstituierende Funktion des Nicht-Bewussten und des Nicht-Rationalen – insbesondere der *mémoire involontaire*, bei der die Kindheit eine besondere Rolle spielt – ist in diesem Text thematisiert. In Walter Benjamins Kindheitsbuch *Berliner Kindheit um 1900*,

²⁷⁹ Die symbol- und metaphernreiche Erzählung wurde in der Forschung vielfach interpretiert. Besonders erwähnenswert ist Thomas Hakes Studie von 1998, die der Erzählung eine umfangreiche und detailtreue Analyse samt einem Forschungsüberblick gewidmet hat. Der Aspekt der Kindheit ist erst mit dieser Studie eingehend besprochen und erarbeitet worden.

das ein Paradigma für eine neue Art der Autobiographie geliefert hat, ist die Kindheit bzw. das Kind „zu einem poetologischen Argument“²⁸⁰ geworden. Einige Stücke sind dabei als figuratives Reflektieren des Autobiographischen selbst anzusehen. Robert Walser, ein Literat der Ich-Prosa, der für sein Konzept des autobiographischen Schreibens das Motiv der Kindheit vielfältig verwendet hat, wird abschließend besprochen.

Erinnerung und Identität

Azwei, die Hauptfigur in *Die Amsel* ist ein Mensch, der über keinerlei Ich-Beständigkeit und -kontinuität zu verfügen glaubt. Er selbst bringt dies wie folgt zum Ausdruck:

Denn ich kann wohl sagen, ich verweile nicht gern bei mir, und was so viele Menschen tun, dass sie sich behaglich Photographien ansehen, die sie in früheren Zeiten darstellen, oder sich gern erinnern, was sie da und dann getan haben, dieses Ich-Sparkassen-System ist mir völlig unbegreiflich. Ich bin weder besonders launenhaft, noch lebe ich nur für den Augenblick; aber wenn etwas vorbei ist, dann bin ich auch an mir vorbei. (NzL, S. 147)

Dieses Zitat zu Azweis Subjektivitätsentwurf zeigt dessen Identitätslosigkeit im Wesentlichen als Erinnerungslosigkeit. Dass ein solcher Mensch über die eigenen vergangenen Ereignisse erzählt, wie es in dieser Novelle geschieht, soll daher auf seinen Wandel im Bezug auf die Identitätsfrage hindeuten.

Einem Jugendfreund, den er nach langer Zeit wiedergetroffen hat, erzählt er drei Episoden: Wie er von nächtlichem Amselgesang angeregt das bürgerliche Leben – Wohnung und Frau – verlassen hat; wie ein Fliegerpfeil im Kriegslager um ein Haar ihm vorbeigesaust ist und wie merkwürdig die Umstände hinsichtlich der Zeit des Todes seiner Eltern ihm vorkamen. Die von Azwei erzählten Episoden können bei flüchtiger Lektüre wundersam anmuten. Diese Ungewöhnlichkeit zeigt sich jedoch weniger am Inhalt der Episoden selbst als vielmehr an Azweis Reaktionsweisen. Der Anlass zu seinem Fortgang und zum Abschied von seinem bisher geführten, bürgerlich erfolgreichen Leben ist der anfangs als Nachtigall verkannte und bei ihm starke Erregung auslösende Vogel, der bloß, wie sich später herausstellt, eine Amsel ist. Der Fliegerpfeil wäre zwar tödlich, wenn er getroffen hätte – er trifft jedoch ohnehin kaum. Dass Azwei nicht getroffen wurde, wird für ihn selbst aber zum Grund, es für eine Erweckung zu halten. Die zeitlichen Umstände vom Tode seiner Eltern können ebenfalls nur

²⁸⁰ K. Lange (2008), S. 130 über die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*.

als Zufall gelten. Diese ‚natürlichen‘ Ereignisse verleiten aber Azwei dazu, sie auf sich wirken und sich von ihnen leiten zu lassen, (wieder) an das Übernatürliche zu glauben.

Diese Erschütterungen rühren von Azweis Eindruck her: „Es hatte mich von irgendwo ein Signal getroffen“ (NzL, S. 139). Dass das Signal aus der Kindheit kommt, dass diesen drei Geschehnissen „ein Gefälle auf die Kindheit hin innewohnt“²⁸¹ – ein dem Lesenden nachträglich rekonstruierbarer Zusammenhang – scheint Azwei als Erzählender nicht bewusst zu sein. Dies obwohl er selbst bei jeder Episode irgendeine Reminiszenz an die Kindheit erwähnt. Bei der ersten Episode um den Amselgesang heißt es, dass es für ihn eine Zeit war, in der er viel an seine Eltern dachte. Bei der zweiten über den Fliegerpfeil ist die Kindheitsreminiszenz bei der Erwähnung zu vermuten, dass er seit seinem achten Lebensjahr nicht mehr an Gott geglaubt hat. Als Zögling eines Religionsinternats konnte ihm ein Gottesbezug, gleich ob er gläubig war oder nicht, als ein steter Begleitfaktor des Alltags in seiner Knabenzeit gelten. In der Tat, wie später, als er nach der Beerdigung seiner Eltern in deren Wohnung bleibt, durch die hereingeflogene Amsel klar wird: „Das wunderbare ‚Irgendwo‘ ist kein ‚übernatürliches‘ Jenseits, [...], sondern die versunkene Welt der Kindheit.“²⁸² Dass Azwei den Zusammenhang mit der eigenen Kindheit nicht erkennt, hat damit zu tun, dass es sich um Bilder handeln, die als eine wie im Traum Logik entbehrende Form verschoben und daher dem an die Ratio gewöhnten, vernunftgelenkten Menschen nicht gleich deutbar sind. Azweis ‚irrationale‘ Reaktionen auf das im Grunde nicht Wundersame erklären sich daraus. Die im Unbewussten sedimentierten Erinnerungen sind das Medium, durch das hindurch er das schlicht Faktische ins Bildliche transponiert und mit Bedeutung aufgeladen hat, ohne dass er den Bezugspunkt konkret errahnen konnte.

Geleitet wurde Azwei von einer Sprache der (Kindheits-)Erinnerung, vor allem den Geräuschen und Stimmen, die an der Schwelle zu seinem Unbewusstsein standen. Es geht, so gesehen, in stärkerem Maße bei den ersten beiden Episoden, um ein *déjà-entendu*: Von Klängen gleichsam als Echo aus der Vergangenheit wird Azwei zu seiner Kindheit zurückgeholt. Azweis Erfahrungen sind wohl mit einer Beschreibung wie der folgenden aus *Todesnachricht* in Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* in Beziehung zu setzen.

Man hat das *déjà vu* oft beschrieben. Ist die Bezeichnung eigentlich glücklich? Sollte man nicht von Begebenheiten reden, welche uns betreffen wie ein Echo, von dem der Hall, der es erweckte, irgendwann im Dunkel des verflossenen Lebens ergangen scheint. Im übrigen entspricht dem, daß der Chock, mit dem ein Augenblick als schon gelebt uns ins Bewußtsein tritt, meist in Gestalt von einem Laut uns zustößt. Es ist ein Wort, ein

²⁸¹ Th. Hake (1998), S. 391. Es sei auch daran erinnert, dass von Musil ursprünglich für den Titel dieser Novelle „Reise in die Kindheit“ vorgesehen war.

²⁸² Th. Hake (1998), S. 403.

Rauschen oder Pochen, dem die Gewalt verliehen ist, unvorbereitet uns in die kühle Gruft des Einst zu rufen, von deren Wölbung uns die Gegenwart nur als ein Echo scheint zurückzuhallen. Seltsam, daß man dem Chock, mit dem ein Wort uns stützen macht wie ein vergessener Muff in unserm Zimmer. Wie uns dieser auf eine Fremde schließen läßt, die da war, so gibt es Worte oder Pausen, die uns auf jene unsichtbare Fremde schließen lassen: die Zukunft, welche sie bei uns vergaß. (GS IV 1, S. 251f.)

Auch Azwei erlebt dieses Fremde wie ein unbemerkt Liegegebliebenes, als etwas, was er in seiner Vergangenheit vergaß, um zu ihm zurückgeholt zu werden. Eine solche Begegnung mit dem Im-Unbewussten-Versunkenen, Fremden und Anderen des Ich schenkt Freiheit und Frieden. Er erlebt in der Begegnung mit diesem Fremden große, bisher in dem Maße nicht gespürte Vertrautheit mit sich selbst.

und ich kann dir nur sagen: ich bin nie im Leben ein so guter Mensch gewesen wie von dem Tag an, wo ich die Amsel besaß; aber ich kann dir wahrscheinlich nicht beschreiben, was ein guter Mensch ist. (NzL, S. 154)

Ein solches neues Identitätserlebnis ist freilich nur durch die vollkommene Vergessenheit in der Zwischenzeit möglich, und das trifft auf Azweis Subjektivitätsentwurf zu. Die Kindheit erweist sich als eine Zeit, die ihm quasi ein verborgenes „Ich-Sparkassen-System“ gewesen ist, nur war sie unbewusst, unbekannt, unverfügbar. Unbewusst Erlebtes, wie vieles in der Kindheit, trägt durch die unverhoffte Begegnung zum wirksamen Besitz seiner selbst bei. Azwei, der sich gegen einen Ich-Begriff wehrt, hat so in seinem einstigen Kinderzimmer eine Art von Identität. Azweis Zu-sich-kommen ist „das langsame Erwachen und Aufsteigen der eigenen Kindheit“²⁸³, ohne dass er dies durchschauen kann. Die Reise in die Kindheit verläuft als Reise zu dem eigenen Ich.²⁸⁴ Bei dieser Reise stellt die Kindheit sowohl den Ursprung dar, von dem ausgehend alles geschieht, als auch das Ziel selbst. Die Kindheit, bisher als Unbekanntes und Anderes des eigenen Selbst, fungiert also auch als die Brücke zur Begegnung mit diesem Anderen. In der Welt der Kindheit, dem Bereich der Anderen, gelten andere Gesetze. Diese Welt der Kindheit, zumindest ihre Erlebnisart, ist surrealistisch.²⁸⁵

Dort saß ich nun wieder viele Stunden des Tags und las wie ein Kind, das mit den Beinen nicht bis zur Erde reicht. Denn siehst du, dass unser Kopf haltlos ist oder in

²⁸³ Th. Hake (1998), S. 391.

²⁸⁴ Die Reise selbst ist bei Th. Hake (1998, insb. S. 391-424) minutiös nachgezeichnet.

²⁸⁵ Hertwig Gradischnigs Interpretation (1976) liest diesen Passus nicht im Zusammenhang der Bewusstwerdung des Ich von Azwei, in ihr wird die Kindheit als eine Widerspiegelung der inneren Zustände und Wünsche Azweis betrachtet. So wird als Hauptbedeutung der Kindheit die „Betonung der Offenheit [...] der Unsicherheit und Exterritorialität“ (S. 99) angesehen, im Zusammenhang mit „dem Drang nach Einsamkeit und Isolation“ sowie dem „Wunsch nach einer exterritorialen Lebensführung“ von Azwei, der „ein Moment der Gefahr bzw. Unsicherheit [impliziert]“ (S. 98).

nichts ragt, daran sind wir gewöhnt, denn wir haben unter den Füßen etwas Festes; aber Kindheit, das heißt, an beiden Enden nicht ganz gesichert sein und statt der Greifzangen von später noch die weichen Flanellhände haben und vor einem Buch sitzen, als ob man auf einem kleinen Blatt über Abstürzen durch den Raum segelte. Ich sage dir, ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde. (NzL, S. 152)

Obwohl alles am Ende als Begegnung mit sich selbst gefeiert wird, entbehrt dieses Ich einer Außengrenze. Die Formulierungen Azweis über die Kindheit sind,²⁸⁶ da er im Einssein mit eigenem Kinder-Ich redet, im Kontext des konturlosen Ich zu deuten. Ein Unterschied dabei wäre: während ein Kind diese Kontur ‚noch nicht‘ hat, hat Azwei diesen Zustand vor allem durch seine Identitätsverweigerung und -findung erreicht. Azwei, der als Erzähler in seine eigene Geschichte eingegangen ist und jetzt wieder erst in den Kindheitsräumen aufzufinden ist, sitzt damit quasi am Anfang eines neuen Anlaufs der Ich-Entfaltung, die unter dem Zeichen und Einfluss des Nicht-Rationalistischen geschehen wird.

Ein interessantes Bild der Ich-Findung zeichnet sich ab. Nicht das fest konturierte Ich stand am Beginn des Erzählens. Es wurde von einem Subjektivitätswurf mit bewusst unscharf gehaltenem Ich-Bild ausgegangen. Als Endpunkt wird quasi zu einem ‚fremden‘ Ich gelangt, womit dann doch eine Art von Ich-Bewusstsein erlangt wird. Dieses fremde Ich bleibt als solches provisorisch und erhebt keinen Anspruch auf die Ganzheitlichkeit des Subjekts, trägt aber zu dessen Identitätsstiftung entscheidend bei.

Das Erzählen wartet so zwar mit keinerlei Kohärenz auf und erzählt rationalistisch gesehen von Azweis Ich-Verlust. Jedoch konstituiert Azwei durch dieses Gewirr überhaupt erst sein Ich. Das Verhältnis von Ich-Verlust und -Gewinn kann sich damit als symbiotisch und rein perspektivisch definierbar erweisen. Wie die Vorstellung vom stabilen autonomen Subjekt als eine Konstruktion und Fiktion angesehen werden kann, ist die Rede von Ich-Gewinn oder -Verlust auch eher von einem fixierten konstruierten Blickpunkt aus möglich.

Erzählen ohne stabiles Erzählsubjekt

Funktional für die Zukunft ist die Kindheit in dieser Novelle so, wie die unwillkürlichen Erinnerungen für Azweis Identität arbeiten. Die Bedeutung der *mémoire involontaire*, auf die

²⁸⁶ Mehrmals ist der in seinem Kinderzimmer sitzende Azwei als Indiz des Anormalen, Pathologischen, Regression ins Stadium der Kindheit interpretiert worden. Solche Deutungen heben die dritte Episode mit dieser Kinderzimmerszene hervor. Sie übergehen allerdings deren losen aber durchaus konstitutiven Zusammenhang mit den beiden anderen Episoden. Dabei wird vor allem die die Erinnerung transponierende zentrale Rolle der Kindheit, die für die gesamte Erzählung gilt, weitgehend übersehen. Gradischnig sieht zwar die Kindheit als gemeinsamen Faktor von allen Episoden, teilt jedoch auch diese Ansicht der Regression (H. Gradischnig 1976, S. 98f.).

kein Bewusstsein Zugriff hat, ist insofern besonders groß, als sich angesichts ihrer Einflusskraft keine Vorstellung von Identitätsauslöschung bzw. -leugnung durchsetzen kann. Durch unerklärliche (Gefühls-)Regungen werden vergessene und verdrängte Bilder aus der Lebensfrühe vergegenwärtigt und bewusst. Sie bleiben dann lebendig und nicht mehr auslöschar dem weiteren Leben dieses Menschen zugänglich. Wenn Azweis Erzählungen anfangs anscheinend nur auf die Vergangenheit bezogen bleiben und am Ende doch unlösbar in die Gegenwart übergehen, dann deshalb, weil die wieder erwachten Erinnerungen präsent und zugänglich bleiben und noch in seine Gegenwart und Zukunft integriert werden müssen. Aufgrund dieser neu gefundenen Identitätsteile bleibt das Erzählen mit der noch offenen Zukunft verbunden und damit unabgeschlossen. Dies entspricht der formalen Ebene, da sich der anfangs gegebene Erzählrahmen nicht mehr schließt, also Azwei seine Geschichte nicht im epischem Präteritum schließen kann, sondern sie unmittelbar in seine Gegenwart hineingezogen, im Präsens, unterbrechen muss.

Azwei, der am Beginn der Erzählung von sich eine derart selbstbewusste Bemerkung über seine eigene Identitätsvorstellung machen konnte wie das dieser Interpretation vorangestellte Zitat, ist nun nicht mehr aus seiner erzählten Geschichte herauszuwickeln. Das narrative Subjekt befindet sich am Ende in seinem Kinder-Ich, verkleinert und versteckt. Er ist in seiner Erzählung verblieben, mit ihr eins geworden. Dies ist das Bild eines Ich, das nicht aus dem autobiographischen Werk hervortritt, sondern darin untergeht.

Eine Sphäre wie die Kindheit in *Der Amsel*, die durch andere Gesetze und Proportionen erlebt wird, lässt sich schließlich lediglich in einer anderen Sprache, durch anders inspirierte als konventionell-begrifflich strukturierte Wege fassen. Deshalb gelingt es Azwei nicht, dies für Aeins in verständlich und schlüssig klingenden Worten zu fassen. Eine Kohärenz und narrative Linearität sind daher nicht zu erwarten. Beim Erzählen der eigenen Geschichte hat dieses Problem Berührungspunkte mit der Fiktivitätsfrage. Azwei sagt seinem Zuhörer Aeins: „Ich will dir meine Geschichten erzählen, um zu erfahren, ob sie wahr sind“ (NzL, S. 140), obwohl sie seine eigenen Geschichten sind. Es wird ein Verweis auf das Spannungsverhältnis der modernen Autobiographie zwischen Authentizität und Fiktionalität gegeben, das dem zwischen einem stabilen, autonomen Subjekt und dessen Konstruktivität analog zu setzen ist. Konstitutiv ist bei einem solchen nicht auf Ich-Kontinuität bauenden Erzähler, dass diesem der Hiatus zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich bewusst ist. Indem die eigene Kindheit wie eine Art Anderes und Fremdes und ein anderer Zustand erlebt wird, in den hinein kein restlos aufklärender Blick geworfen werden kann, fungiert sie als Verweis auf eine unerfüllbare Lücke des eigenen Ichs.

Einheit von Versteck und Verstecktem

Autobiographisches Erzählen nicht als ein Medium, sich zu präsentieren und festzustellen, sondern sich in fortwährender Differenz zum eigenem Selbst auf die Suche nach sich selbst zu begeben, zu verstecken und Schutz zu gewähren – einem solchen Verständnis war in *der Amsel* zu begegnen. Benjamins Kindheitsbuch *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* entwickelt sich durch die endlosen Um- und Überarbeitungen selbst zu einem solchen Projekt.²⁸⁷ Ein so schwer auffindbares Ich strebt die Idee der Bewahrung des Individuellen an, indem das Ich aus dem Erzählen nicht mehr herauszutrennen ist. Dies bildet den Stoff für einige Denkbilder. So heißt es in *Der Strumpf* über die Identität von Hülle und Verhülltem:

[...] Es war „Das Mitgebrachte“, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt, was mich in ihre Tiefe zog. Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, begann der zweite Teil des Spieles, der die Enthüllung brachte. Denn nun machte ich mich daran, „Das Mitgebrachte“ aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende sich ereignete: ich hatte „Das Mitgebrachte“ herausgeholt, aber „Die Tasche“, in der es gelegen hatte, war nicht mehr da. Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind. Er leitete mich an, die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus „Der Tasche“ holte. (Fassung letzter Hand, S. 58)

Indem Benjamin durch die „so ... wie“ im letzten Satz die Sachebene des Denkbilds verdeutlicht, macht er die entrollende Kinderhand zu einem Bild für den Lektüreprozess. Dasselbe Kinderspiel und dieselbe Kinderhand wendet Benjamin im *Proust*-Essay zu einem Bild für den Schreibvorgang an, diesmal spezifisch bezogen auf das autobiographische Verfahren:

Tasche und was drin liegt, mit *einem* Griff in etwas Drittes zu verwandeln: in den Strumpf, so war Proust unersättlich, die Attrappe, das Ich, mit einem Griffe zu entleeren, um immer wieder jenes Dritte: das Bild, das seine Neugier, nein, sein Heimweh stillte, einzubringen. (GS II, S. 314)

Auch wenn dasselbe Spiel jeweils anders perspektiviert wird, ist über den eingerollten und entrollten Strumpf festzuhalten, dass es nicht möglich ist, ein in ein Drittes verwandeltes Ich

²⁸⁷ Vgl. Eine ausführliche, erkenntnisreiche Studie über diese Um- und Überarbeitungen von D. Giuriato 2006.

aus der autobiographischen Dichtung herauszuholen, ohne die Form, die Dichtung, die Hülle zu kosten. Vor allem ist ein so ‚herausgezogenes‘ Ich nicht das als Entsprechung der Tasche erwartete Mitgebrachte, sondern ein Strumpf ohne magische Ausstrahlung, der weder zur Tasche noch zum Mitgebrachten ein festes Referenzverhältnis bildet²⁸⁸, ein weiteres Drittes eben.

Bilder für die symbiotische Verbindung von Hülle und Verhülltem sind in der *Berliner Kindheit* in der Gestalt des mimesisbegabten Kindes reichlich zu finden. Beispiele sind das immer ‚falterhafter‘ werdende Kind in *Schmetterlingsjagd*, das mit Seifenblasen reisende Kind in *Die Farben* etc. Für die Reflexion des Autobiographischen besonders relevant ist diese Einheitsstruktur in dem im vergangenen Kapitel eingehend behandelten Stück *Verstecke* durchgespielt.

Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem, zum Gespenst. Der Esstisch, unter den es sich gekauert hat, läßt es zum hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine die vier Säulen sind. Und hinter einer Türe ist es selber Tür, ist mit ihr angetan als schwerer Maske und wird als Zauberpriester alle behexen, die ahnungslos eintreten. (Fassung letzter Hand, S. 61)

Es ist eine nur in sich so funktionierende Einheit von Versteck und Verstecktem, und nicht die bloße Zusammenbindung von Gegenstand und Kind. Wenn auch nicht spezifisch im autobiographischen Zusammenhang gemeint, ist die Bemerkung Anna Stüssis zur Charakterisierung der Symbiose treffend: „Unterm Tisch ist nicht das Kind versteckt, sondern beide zusammen stellen den Tempel dar. Das Versteck ist eine unsichtbare Spur, sie ist nur lesbar, solange ihr Urheber verborgen bleibt. Im Moment, wo das Kind im Versteck entdeckt wird, wird es von diesem verschlungen. Darstellung ist annulliert [sic!]. Die Dialektik von Hülle und Verhülltem erstarrt zur puren Identität, die Verwandlung zerfällt in die beziehungslose Dualität von Kind und Ding.“²⁸⁹ Wenn der anverwandelt Versteckte daraus hervortritt, verliert das Versteck den Stellenwert als solches; ohne den Götzen ist es kein Tempel mehr, sondern ein banaler Tisch. Auch das dann außen stehende einst versteckte Kind ist logischerweise kein Götze mehr, dessen Wesen als Verstecktes sich nur in Bezug auf das Versteck bestimmt werden konnte.

²⁸⁸ „Verstehen wir das Bild des Entrollens entweder als Prozess der Lektüre oder als Schreibprozess, so erweist er sich als nicht terminierbare Selbstentfaltung. Der „Strumpf“ als ‚Bild‘ ist ein leeres Zeichen, aber nicht im Sinne einer Leerstelle gegenüber einer Fülle, sondern als Zeichen, das nicht mehr auf einen Referenten bezogen werden kann. Was findet das Kind im Strumpf, den es entwickelt? Den Strumpf sowie die Erkenntnis, dass Form und Inhalt dasselbe sind.“ D. Finkelde (2003), S. 95.

²⁸⁹ A. Stüssi (1977), S. 155f.

Es handelt sich um eine Kombination, die das Kind und die Dinge auf fiktiver imaginerter Ebene eingehen. Diese Mimesis geht nur demjenigen als solche auf, der den Tisch als Tempel, das Kind als Götze erkennen kann, wozu freilich außer dem Kind selbst kaum jemand imstande ist. Der entscheidende Gedanke bei dieser kindlichen Mimesis sind die zwei konträr zu akzentuierenden Seiten der Ähnlichkeit. Ähnlichkeit ist konnotierbar, einmal als Akzentuierung der Gemeinsamkeiten, umgekehrt aber auch als die der Nicht-Identität, der Differenzen.²⁹⁰ Der Bezug zwischen den beiden ist für einen so nah und für den anderen so weit auseinander wie beim Kupferstich und „Kopf-Verstich“, Muhme Rehlen und „Mummerehlen“, um mit weiteren Beispielen aus *Berliner Kindheit* zu sprechen. Während dem Verhüllten der Bezug klar ist, woran er sich anverwandelt, kann es daher für den Außenstehenden je nach Sichtweise der Versteckten mit dem Versteck kaum in einem Ähnlichkeitsverhältnis erscheinen, womöglich nicht einmal als Versteckspiel wahrnehmbar sein. Buchstäblich verstanden, würde dies bedeuten, dass es dem Kind in diesem Fall misslingt, sich auf ihm gewünschte Weise zu verstecken.

Wenn man jedoch sowohl das Kind als auch das Versteck nicht als konkrete Figur, sondern als abstrakte Gebilde von Autor und Dichtung versteht, kann die schwer erkennbare Ähnlichkeit von Hülle und Verhülltem aber genau das Gegenteil bedeuten: Für den Lektürevorgang ist die Erkenntnis, dass es immer nur das Dritte herauszuholen ist, erst – wenn überhaupt – danach möglich, dass eine Kombination von Tisch und Kind als Tempel und Götze erkannt worden ist – dass also sich dem Leser die symbiotische Verbindung zwischen den beiden bewusst geworden ist. Wenn dieser Bezug nicht erkannt wird, bleibt der Autor erfolgreich versteckt. Das Sich-Verstecken ist in dem Maße perfekt, als es als eine Tarnung nicht erkannt, nicht einmal geahnt wird.

Dass die modernen autobiographischen Texte nicht mehr das Abbildverhältnis von Leben und Werk, Autor und dargestelltem Ich anstreben, mag ein weithin akzeptierter Gedanke sein; die scheinbare Beliebigkeit des Bezugs verblüfft jedoch. Die Idee des anverwandelt-Versteckenseins gilt es in diesem Modell nur aus der Sicht des Autors. Eine Einsicht in die Ähnlichkeit ist nur dem Autor vorbehalten. „Autobiographische Prosa“ – dieser Begriff wirkt bei derartigen Bezügen schief, da vom Betrachterblick aus etwas nicht autobiographisch anmutendes als Autobiographie wahrgenommen werden soll. Andererseits erfüllt gerade dadurch „die Autobiographie als Versteck“²⁹¹ eine neuartige Funktion.

²⁹⁰ Katrin Lange betrachtet den Begriff der Ähnlichkeit eindeutig im Sinne von differenziell und setzt ihn der Vorstellung von Identität entgegen. Vgl. K. Lange (2008), S. 124.

²⁹¹ M. Günter (1996), S. 131ff. Wenn auch Manuela Günter über die Autobiographie als Versteck in anderem Sinne spricht: Versteck so wie schiere Hülle, Larve und Vorwand. So lautet ihre These über die *Berliner Kindheit*, „dass die vermeintliche autobiographische Gestalt die Hülle darstellt, hinter der sich die Analyse der

Entstellte Kindheit – Suche nach einer unbestimmten Identität

Das „Verstecktsein“ des Autors wird im Kapitel *Die Mummerehlen* aus der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* auf eine weitere Abstraktionsebene gehoben.²⁹² Thema dabei ist die Ähnlichkeit des Unähnlichen. Wenn die die Identität schützende Hülle in *Versteckte* Möbel und Stoffe waren, geht es jetzt um eine regelrecht schreibtechnische Ebene, um die Sprache quasi als Einhüllungsmittel. Hier geht es um die Ähnlichkeit in der Differenz, die an die Stelle der von vornherein entschwundenen eigentlichen Identität tritt. In den bisher besprochenen Texten ging es um das Verstecken in symbiotischer Einheit (Anverwandlung) mithilfe von Hülle, Form und Verstecken, in denen der Autor zwar als versteckt, um nicht entdeckt zu werden, jedoch als durchaus anwesend galt. In *Die Mummerehlen* geht es dagegen um eine Autobiographie, in der der Autor nicht nur sich versteckt, sondern beinahe verschwindet. Für diese beiden Vorgänge stehen die Schlüsselworte „entstellen“ und „vermummen“.²⁹³

Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich musterhaften Kindern, sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten. Ich war entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was um mich war. Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr. Was höre ich? [...] das kurze Rasseln des Anthrazits, das aus dem Blechbehälter in einen Eisenofen fällt, es ist der dumpfe Knall, mit dem die Flamme des Gasstrumpfs sich entzündet, und das Klirren der Lampenglocke auf dem Messingreifen, wenn auf der Straße ein Gefährt vorbeikommt. Noch andere Geräusche, wie das Scheppern des Schlüsselkorbs, die beiden Klingeln an der Vorder- und Hintertreppe; endlich ist auch ein kleiner Kindervers dabei. „Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen.“ Das Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz. Die Muhme Rehlen, die einst in ihm saß, war schon verschollen als ich es zuerst gesagt bekam. Die Mummerehlen war noch schwerer aufzutreiben. [...] Was man von ihr erzählt hat – oder mir wohl nur erzählen wollte – weiß ich nicht. Sie selber vertraute mir nichts an. Sie hatte vielleicht fast keine Stimme. (Fassung letzter Hand, S. 59f.)²⁹⁴

bürgerlichen Gesellschaft verbirgt“ (S. 132).

²⁹² Erwähnenswert erscheint es im Hinblick auf die Anordnungsvarianten, dass die drei hier behandelten Stücke mit ähnlichen Ideengehalten in der Fassung letzter Hand 20. bis 22. Kapitel hintereinander (*Der Strumpf-Die Mummerehlen-Versteckte*) bilden.

²⁹³ Mit der in der Variante in Fassung Letzter Hand gestrichenen Parabel über den chinesischen Maler, der in sein Bild eingeht und darin verschwindet, lässt sich dies besonders gut anschaulich darlegen. Hierzu vgl. K. Lange (2008), die die Bearbeitung aus der GS IV.1 ihrer Analyse zugrunde gelegt hat und die beiden Begrifflichkeiten „Entstellen“ und „Vermummen“ in ihrem *Mummerehlen*-Abschnitt eingehend erläutert hat. (S. 131-142).

²⁹⁴ Als Analysegegenstand für das poetische Gebilde mit der Problematik des Autobiographischen ist die Version in Fassung letzter Hand besser geeignet als andere Varianten, denn sie enthält dieses autobiographische Schlüsselstück in einer Gestalt, in der persönliche Kommentare und Daten weitaus eliminiert sind. Die

Das Kind, das in *Der Strumpf* und *Verstecke* mit seiner Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen und sich ähnlich zu verhalten, als Verweis auf die Entstellung als Produktions- und Rezeptionsverfahren fungiert hat,²⁹⁵ ist in diesem Text selbst als Wesen der Entstellung ein Teil des autobiographischen Erzählens geworden.

Die Mummerehlen ist ein Wort, das das Kind entstellt hat, da ihm der altertümliche Begriff der Muhme, als weibliche Form des Oheims, nichts sagte. Ein wesentlicher Zug des kindlichen ‚Missverstehens‘ liegt darin, dass es kein einfaches Missverstehen im Sinne von ungültigem, allenfalls zweitrangigem Verstehen ist. Es ist vielmehr ein auf Nicht-Verstehen zurückzuführender kreativer Akt, bei dem ein eigenständiges Wort produziert wird. Daher geht das Wort Mummerehlen oder Kopf-Verstich mit allem dazugehörenden imaginativen Reiz keineswegs unter, nachdem die Bedeutung von Muhme oder Kupferstich gelernt worden ist. Die Muhme Rehlen hingegen entschwindet bei dieser Entstellung sofort. Der Autor, der in die Muschel horcht, in der er in seiner Kindheit wie ein Weichtier gehaust haben soll, hört daher im Echo nicht die Muhme Rehlen, sondern das nicht untergegangene Wort Mummerehlen.²⁹⁶

Die Mummerehlen ist aber noch „schwerer aufzutreiben“. Das von ihr Bezeichnete ist schwer zu finden, und vor allem unaufhörlich. Bei der Suche ist bei dem Kind eine unerfüllte Sehnsucht nach der Identität, nach dem Identifizierbarem spürbar: „Hätte er mich ein einziges Mal getroffen, so wäre ich mein Lebtag getrost geblieben.“ (Fassung letzter Hand, S. 60) Mummerehlen kann von ihrem Wesen her, der Entstellung, nie eine Identität gewähren, regt jedoch unentwegt die Sehnsucht danach an.

Die Suche nach der Mummerehlen, die stellvertretend steht für die Suche nach der Kindheit, ist die Suche nach etwas, was nie in einer ein für allemal gültigen, definitiven Gestalt zu

Bildlichkeit ist damit erhöht und moderne Züge der Autobiographie treten deutlicher als bei anderen Fassungen hervor. Dafür verweist die Fassung Letzter Hand mit dem vorangestellten Vorwort, das wiederum nur in dieser Fassung vorhanden ist, ausdrücklich auf den autobiographischen Charakter des Buches.

²⁹⁵ Anders als bei *Der Strumpf* ist es bei *Verstecke* die Sachebene, auf die sich der Text als Bild beziehen könnte, viel weniger gesteuert, was es zu verschiedenen Deutungsrichtungen hin geöffnet hat. Für Giuriato beispielsweise ist das versteckte Kind nicht in Autor-Leser-Relation gelesen, sondern als Verkörperung der unverfügbaren Kindheit im Verhältnis zum erinnernden Erwachsenen. Laut seiner Interpretation der Geschichte vom *Versteckten Kind* (in *Einbahnstrasse*) „ist das Kind als ein Gespenst versteckt, das dem nach ihm Suchenden zuallererst die Unverfügbarkeit dieser Kindheit entdeckt“ (D. Giuriato 2006, S. 18).

²⁹⁶ Einen Zugriff auf diese Zeit der Entstellung hat der Erinnernde wiederum nur *über* die Entstellung; und dies selbst wenn es sich um nicht Entstelltes, Sachliches handelt. So ist bemerkenswert, dass die aus der Muschel hörbaren Geräusche alle mit Doppelkonsonanten selektiert werden. Nach der Aufzählung allerlei Wörter mit Doppelkonsonanten lautet: *endlich ist auch ein kleiner Kindervers dabei. „Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen.“* Unübersehbar ist die Affinität mit der Entstellung von der Muhme Rehlen in die Mummerehlen, die Doppelkonsonanten. Manfred Schneider (1986) hingegen hält eine solche Selektion für ohne jegliche Bedeutung. Weitergehend als hier wiederum interpretiert Katrin Lange die Funktion und Bedeutung des Aspekts Doppelkonsonanten (K. Lange 2008, S. 138).

haben sein wird und dennoch den Wunsch nach letzterer aufrechterhält. Wie die Mummerehlen in der Differenz ein Gespenst, eine Spur der Muhme Rehlen darstellt, verhält sich die entstellte Kindheit zur eigenen Kindheit. Es sei daran erinnert, dass Ähnlichkeit zwei konträr akzentuierbare Bedeutungen hat: die Hervorhebung der Gemeinsamkeiten auf der einen und die der Differenzen auf der anderen Seite. Eine Entstellung von der Muhme Rehlen in die Mummerehlen ist Ähnlichkeit als Differenz, im Sinne von nie identisch. Dieser Aspekt hat aufgrund des Pars-pro-toto-Status der Mummerehlen für die ganze entstellte Welt der Kindheit die Bedeutung: Auch die Kindheit ist nur in Differenzen darstellbar. Die nicht entstellte Kindheit fungiert als ein anderer Name für das Identische, das aber als solches nie zu haben ist. „Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen.“ (Fassung letzter Hand, S. 59) Es ist ein Erzählen von etwas, wovon sich nie erzählen lässt, was sich nie aufschließt. Die Mummerehlen ist ein Verweis darauf, dass die Kindheit als Erzählgegenstand wie ein nie auffindbares Signifikat unverfügbar bleibt; folglich gilt es auch, dass dabei eine Identität des Autors ebenso wenig zu erwarten ist, wenn auch die Identitätsfrage selbst nicht aus dem Zentrum des Interesses gerückt wird.

Das Kind, das sich an die Worte und Dinge wie an Kleider und Möbel anverwandeln konnte und musste, „um im Leben Fuß zu fassen“, wird dabei sich selbst am wenigsten ähnlich („nur meinem eigenen Bilde nie“).²⁹⁷ Kindliche Mimesis erhält Wert als Gegengewicht zum Identitätszwang. Um sich dem Identitätszwang zu entziehen, ahmt der Autor das Kind nach: den Möbeln, den Kleidern ähnlich werden kann er freilich nicht. Jedoch erkennt er das Sich-in-die-Sprache-Einmummen als eine Kunst, die er vom mimesisbegabten Kind gelernt hat, um sich vor dem Identitätszwang und dem Erkanntwerden zu schützen. Wenn dieses kindliche Einmummen in die Sprache eine Fremdmimesis aus Lebensnot war, ist dieselbe Nutzung der Sprache als „Wolken“ (Fassung letzter Hand, S. 59) nun für den Erzähler die Arbeit gegen die Identifizierbarkeit, für das Sichverstecken. Es ist „der Triumph über die Unerkennbarkeit, die Nicht-Identifizierbarkeit eines Individuellen.“²⁹⁸

Die entstellte Kindheit war eine Welt, in der überall Ähnlichkeit herrschte, aber nie Identität. Das Problem des Kindes, der Mummerehlen trotz endloser Suche nicht begegnen zu können, ist das Problem des Autors, sein eigenes Kinderbild nicht (er-)klären zu können, sondern es nur umschreiben zu können. Der Abstand, den der Autor jetzt zu seinem Kinder-Ich hat, hat das Kind zu sich bereits gehabt, indem es sich nur den fremden Dingen, und sich selbst nicht,

²⁹⁷ Bei „um im Leben Fuß zu fassen“ und „nur meinem eigenen Bilde nie“ handelt es sich um die in der Fassung Letzter Hand gestrichenen Formulierungen. Die letztere ist sonst als zentrale Formulierung heranzitatierter Ausdruck, der über die Verlegenheit des im Photoatelier posierenden Kindes ausspricht, das von lauter Dingen umgeben sich denen ähnlich machen kann, jedoch sich selbst nicht.

²⁹⁸ M. Schneider (1986), S. 132.

ähnlich machen konnte. Über die Kindheit zu schreiben bedeutet also, von einer Zeit schreiben, in der man bereits neben sich gerückt war, in der zwar kein Identitätszwang herrschte, aber bereits eine Identität (allerdings nur) als Gegenstand der Sehnsucht etabliert wurde.

Die endlose Suche nach der Mummerehlen, ohne eine definitive Entsprechung zu finden, wirkt wie eine Allegorie der Arbeit Benjamins an seinem Kindheitsbuch von 1932 bis 1939 selbst. *Die Mummerehlen* wird „zur Allegorie der *Berliner Kindheit* selbst.“²⁹⁹ Eine solche Idee des Erzählens über den unbestimmten Gegenstand bedeutet zugleich die beliebige, unzählige Male variierbare Erzählbarkeit des Autobiographischen. Das gelebte Leben und die gewesene Kindheit verhalten sich zu den zahlreichen Darstellungen über sie ähnlich wie das Signifikat zu den unzähligen Signifikanten, die in ihren endlosen Bewegungen jenen niemals erreichen. Zahlreiche gleichberechtigte autobiographische Darstellungen entstehen, ohne dabei eine Identität mit dem Autor ‚garantieren‘ zu können. Bei einem solchen Konzept wird das Ich zu einem ewigen Konstrukt und Fragment und zu etwas Temporärem.

Es handelt sich nicht um ein Konzept der Autobiographie, hinter dem ein starkes Subjekt und die referenzklare Sprache stehen, sondern eine Autobiographie, deren Schreibbarkeit gerade aus dem fehlenden festen Referenzrahmen bezogen wird; statt des arbiträren Verbindungszwangs von Signifikant und Signifikat ergibt sich somit eine wolkige Sprache. Zwischen Eigenem und Fremdem, Authentizität und Fiktion wird die Grenze bewusst verschwommen gehalten und dadurch die Spannung aufrechterhalten, indem die aus eigener Erinnerung entstehende Kindheitsdarstellung lediglich als ein Bild der entstellten Kindheit erscheint.

Autobiographische Schriften, ein rhizomartiges Bild

Die am Beispiel der *Berliner Kindheit* aufgezeigte Idee der Gleichberechtigung zahlreicher Darstellungen und zugleich die Absage an die absolute oder einzig gültige Abbild-Beziehungen eines Dargestellten sowie die Absage an ein Zentrum, in dem das Selbst gefunden werden kann, kennzeichnet ebenfalls Robert Walsers Werke. *Eine Art Erzählung*, die um der Definierung der Walserschen Prosawerke als Rollenprosa willen viel zitiert wird, enthält folgende Zeilen:

²⁹⁹ K. Lange (2008), S. 132.

Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können. (WSW 20, S. 322)³⁰⁰

Ein solcher Roman, woran immer weiter geschrieben wird, erhebt keinen Anspruch, jemals vollendet zu sein. Die so charakterisierten Prosastücke als Teile des „zerschnittenen und zertrennten Ich-Buch[s]“ lassen sich niemals zu einem Ganzen zusammensetzen. Weder die Reihenfolge der Entstehung noch die inhaltlich halbwegs rekonstruierbare Chronologie ergeben einen Sinn zu einem solchen Ganzen. Wo die Vorstellung von einer Vollendung fehlt, bleibt das einzelne Teil immer als Fragment charakterisiert, das zum ewigen Supplementieren einlädt. Das trifft auch auf ein sich dadurch ergebendes Autorbild zu. Ob mit Absicht oder nicht, Walser verhindert damit, erkannt oder identifiziert zu werden.³⁰¹

Obwohl über Jahrzehnte hinweg entstanden, ergibt ein solcher Roman daher ein Bild für die die Moderne prägende Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Diese Eigenschaft der Zeitlichkeit lässt einen Vergleich mit einem Raumentwurf zu. Wie beim Begriff des Rhizoms der Philosophen Deleuze und Guattari³⁰² verbinden und kreuzen sich kleine und große Wurzeln ohne Hauptwurzel und ohne dass dabei ein organisches Prinzip erkennbar wäre. Es dominiert ein synchrones Gebilde, in dem jede Wurzel äquivalent zu den anderen Wurzeln wie dem Gesamten steht. Bei Walser ist wie bei den Rhizomen zusammenhanglos, diskontinuierlich, fragmenthaft, dezentriert und unabgeschlossen, mit Anschlusspunkten nach allen Richtungen. – Walser, dem ohnehin eine Idee der Zentrierung, linear (überschaubar) kohärenter, teleologischer Entwicklung fremd ist, macht sein Œuvre zu einer rhizomartigen Figur. Die rhizomartigen Züge seines Ich-Buches korrespondieren mit der Identitäts- wie Autobiographieproblematik der Moderne, in der *das* Porträt schlechthin nicht mehr existieren kann. Somit ist der Bezug, den ein solches Programm zu dem der modernen Autobiographie

³⁰⁰ Ab „Für mich sind ...“ hat Stefanie Germann diese Formulierung mit der Idee des Rhizoms in Verbindung gebracht: „Wie bei einer Landkarte die Wege, so drängt Walsers rhizomatische Sprache über die Grenzen des Papiers hinaus, jedes Prosastück wäre somit als temporäres Zentrum, als Ausschnitt aus einer rhizomatischen Gesamterscheinung auf 526 Blättern zu deuten“ (S. Germann 2002, S. 67) Als eine interessante Parallele fällt auf, dass Katrin Lange in ihrer Arbeit über die *Berliner Kindheit* Benjamins ebenfalls einen Vergleich mit dem Rhizom von Deleuze und Guattari als „Erzähl-Topographie“ gestellt hat (K. Lange 2008, S. 144).

³⁰¹ In der früheren Forschung stand der Ausdruck Ich-Buch im Zentrum des Interesses. Die Ausdrücke um das Ich-Buch wie mannigfaltig, zerschnitten und zertrennt hingegen wurden dabei kaum beachtet. Erst in letzter Zeit ist diesen Adjektiven auch Aufmerksamkeit geschenkt worden und es wurde versucht, ihre Bezüge zur Charakteristik der Walserschen autobiographischen Prosa zu erläutern. Nebenbei bemerkt: Wenn auch mit anderem Akzent, also in Anspielung auf die schwierige Veröffentlichungsgeschichte, hat Benjamin seine *Berliner Kindheit* eines seiner „zerschlagenen Bücher“ genannt (im Brief an Scholem vom 23. Oktober 1935, in: W. Benjamin: Briefe, 1966, S. 695).

³⁰² Vgl. Gilles Deleuze und Felix Guattari (1992) insb. Einleitung.

aufweist, deutlich erkennbar. Eine Autobiographie, die nur aus einzelnen Fragmenten und in immer neu herstellbaren Konfigurationen besteht, kann keinerlei chronologische Linearität wie ein dahinter stehendes Ich als ein stabiles Gefüge in Anspruch nehmen.

Diese Idee von Parallelität und Gleichzeitigkeit von mehreren Darstellungen hat Walser, der immer wieder Tanzbewegungen auf der Bühne und Schreibbewegungen metaphorisch aufeinander bezogen hat, einmal so formuliert:

Gestern abend fiel mir übrigens rasch ein zu denken, meine Aufsätze oder prosaischen Äußerungen seien vielleicht etwas wie Personenauftritte in einer Art Theater, das sich auf meiner gewiß nicht wichtigen Lebenslaufbahn selbst gründet. (WAdB 4, S. 37)

Diese Äußerungen in *Dem Schlingel* sind ein bis zwei Jahre vor dem weiter oben zitierten Vergleich des „zertrennten und zerschnittenen Buches“ (*Eine Art Erzählung*) entstanden. Es sind Auftritte, bei denen weder von einem Hauptauftritt noch einer klaren Reihenfolge der Auftritte die Rede sein kann. Was bei diesen zahlreichen Auftritten – eigentlich Ich-Bildern – zählt, ist, dass sie sich voneinander unterscheiden und keinesfalls auf ein homogenes Bild fixiert bleiben. Diese Idee findet auch in einem Theatertext, *Mehlmann. Ein Märchen* (1904 in *Freistatt*) aus Walsers frühem Schaffen Ausdruck:

Das war seine Gewohnheit. Das Publikum kannte es zur Genüge. Es wußte, wann es kam; es kam pünktlich wie ein Wechsel am Verfalltage. So ein Mehlmann verfügt über seine zwanzig Gesichter im Gesicht. Es ist nur dumm, daß man sie alle auswendig kennt wie die Knöpfe an seinem Gilet. (WSW 2, S. 27)

Der Auftritt vom Mehlmann folgt der Beschreibung der Bühne mit dem bekannten Eingangsformel des Volksmärchens und er selbst wird tautologisch mit weiß attribuiert:

Es war einmal eine kleine, schwarzverhangene Bühne. Auf die Bühne sprang ein weißer Mehlmann und tanzte. (WSW 2, S. 27)

Diese Sätze fungieren für das altbekannte abgenutzte Auftrittsmuster vom Mehlmann.³⁰³ Der danach auftretende Knabe wird aber mit einer ganz anderen Satzart vorgestellt:

Der Mehlmann huschte dumm ab, es sollte ein Witz sein, das Abhuschen, aber es war wie ein Fehltritt. Armer, armer Mehlmann!
Ein Knabe kam! (WSW 2, S. 28)

³⁰³ Diese Sichtweise findet sich bei Robert Leucht (2007, S. 223), ohne dass der Aspekt des autobiographischen Schreibens damit in Verbindung gebracht wird.

Auf die Vorstellung und das Verschwinden dieses Knaben reagiert dasselbe Publikum:

Welche Grazie, sagte man. Wie männlich doch noch, sagten die Damen. Wie kindlich einfach, sagten anwesende große Künstler. [...] Auf einmal schoß aus der Kulisse eine zischende, rote Kugel hervor, rollte bis vor die Füße des Tanzenden, dieser sprang mit einer leichten Hebung des Beines hinauf und die Kugel rollte mit dem Knaben davon, dem Hintergrund zu, der, so schien es, in einen Abgrund verlief. Jetzt sah man nichts mehr. Es ist die Sonne, die ihn davongetragen hat, sagte eine Dame. Nein, der Mond, sagte ein Mann. Nein, sein Herz, sagte ein Mädchen, und errötete. (WSW 2, S. 28f.)

Wie der bejubelte Knabe einen unabgenutzten und nicht eindeutig dekodierbaren Auftritt liefert und dann kunstvoll verschwindet, könnte Walsers Wunschvorstellung quasi für seine „Auftritte“ beim autobiographischen Schreiben sein. Die Auftritte in einem auf seiner „nicht wichtigen Lebenslaufbahn“ gegründeten „Theater“ sollen miteinander und dem Autor gegenüber lediglich Ähnlichkeitsverhältnisse bilden, jedoch nie ein Abbildverhältnis begründen. Der jeweilige Auftritt wiederum, der ohnehin nur in Relationen zu anderen Auftritten ein Ähnlichkeitsverhältnis zum Autorbild suggerieren und darum herumkreisen kann, ist dann optimal, wenn er referenzreich für allerlei Signifikanten steht. Dadurch macht er das Autorprofil noch unfassbarer.

Nützlich ist zu erinnern, was im Blick auf *Mummerehlen* erläutert worden ist: Das Verhältnis besteht wie bei Muhme Rehlen zu Mummerehlen, indem letzteres von dem ersteren ‚abgeleitet‘ ist und dennoch für letzteres schwer eine Referenz auszumachen ist. Referenzreiche unabgenutzte Sprache und zahlreich vervielfältigbares, jedoch niemals identisches Autorporträt korrespondieren. Benjamin sprach in seinem viel zitierten Aufsatz über Robert Walser von der „Sprachverwilderung“³⁰⁴. Für Walsers Sprache sind die scheinbar bedeutungslos überwuchernden Signifikanten ohne zentrale Signifikate charakteristisch. Die „gewiß nicht wichtige[n] Lebenslaufbahn“ verhält sich zu zahlreichen Auftritten wie ein unauffälliges Signifikat zu unzählig überufernden Signifikanten: Ein Bezeichnetes versus allerlei Bezeichnungen, ohne dass letztere jemals das erstere erhellen könnten. Hier lässt sich eine Analogie herstellen zur Idee der Unmöglichkeit *eines* autobiographischen Porträts.

³⁰⁴ W. Benjamin, GS II.1, S. 325. Auf Benjamins kurzen aber erkenntnisreichen Walser-Essay wird immer wieder rekuriert, um Walsers literarische Hochrangigkeit und Modernität zu begründen. Benjamin hat scheinbar keine großen Walser-Kenntnisse, erwähnt außer dem Dramolett *Schneewittchen* keine weiteren Texte Walsers. Sein Aufsatz zeugt dennoch von einer scharfsinnigen Einsicht in Walsers Schaffen. Benjamins bedeutenden Walser-Aufsatz im Kontext der Walser-Werke ausführlich zu erörtern, wäre eine eigenständige Beschäftigung wert. Bisher bleiben die Zitate aus seinem Essay zumeist punktuell und auf die einzelnen Ausdrücke beschränkt; „Sprachverwilderung“ stellt dabei einen Ausdruck dar, der besonders oft zitiert wird.

Unverfügbar und planlos

Der Schlingel, aus dem der oben zitierte Bühnenvergleich mit Personenauftritten entnommen ist, lässt sich als verschlüsselte Darstellung über das autobiographische Schreiben bei Walser betrachten, bei dem anscheinend Ordnungslosigkeit sowie Zufälligkeit herrschen. Der Anfang der seitenlang in einem einzigen Absatz geschriebenen Geschichte ist bereits in seiner zusammenhanglos wirkenden Art dafür kennzeichnend:

Beinahe will mich die freudige Absicht, über das Gnusch etwas zu schreiben, zittern machen, und mit einer gewissen Ergriffenheit schnäuzte ich mir mittels eines Taschentuches die Nase, bevor ich zur darstellerischen Feder griff. Gestern abend fiel mir übrigens rasch ein zu denken, meine Aufsätze oder prosaischen Äußerungen seien vielleicht etwas wie Personenauftritte in einer Art Theater, das sich auf meiner gewiß nicht wichtigen Lebenslaufbahn selbst gründet. (WAdB 4, S. 37)

Wie die zahlreichen Spaziergängertexte seiner Berner Prosa³⁰⁵ setzt auch dieser unvermittelt und assoziativ ein. Ein Zusammenhang, der zwischen den beiden hintereinander stehenden Sätzen bestehen könnte, lässt sich nicht ohne weiteres ausmachen. Vom ersten zum zweiten Satz wird keine Überleitung angeboten. Zumindest ist es dabei soviel logisch leicht zu erraten, dass das im ersten Satz als Schreibgegenstand erwähnte Gnusch irgendeinen Bezug mit dem Autobiographischen haben muss, weil im zweiten Satz alle prosaischen Ausprägungen als autobiographisch charakterisiert werden.

Jemandem, der alles aus eigener Hand Geschriebene in das Autobiographische einreicht, ist umgekehrt das Leben wie ‚ein mannigfaltig zertrenntes Buch‘ zu erinnern, zu erschließen und zu lesen; Lebensräume, Werkräume und Gedächtnisräume gehen ineinander über. Als der Erzähler durch seine Wohnung spaziert, entwickelt sich der Spaziergang in der Tat zu einer Begegnung mit eigenen Schriften und Erinnerungen:

[...] gewähre mir höchstens einen möglichst lautlosen Spaziergang durch die verschiedenen Zimmer der Wohnung, die mich beherbergt, und die Zimmer, die leer sind, sind dies doch wieder nicht, sie erzählen mir die Geschichten, die ich schrieb, und sie mimen eine mienenlose Miene und sind sprechend schweigsam. Gottlob unterbricht mich beim Herausformenwollen des Abstrakten der Deckel einer Kiste, den ein Knabe, ein ausgesprochen dummer Bub, zuklappt, der sich in der Kiste, die ebenso gut ein

³⁰⁵ „Viele Texte der Berner Zeit bestehen aus einer Kette von Assoziationen, die, scheinbar zufällig, von Bild zu Bild oder gar von Satz zu Satz hüpfen. Das gleicht einer Folge von Eindrücken, wie sie sich dem Spaziergänger bieten, der ohne bestimmtes Ziel geht. Die einzelnen Punkte, denen er seine Aufmerksamkeit schenkt, werden nur durch seinen Weg zusammengehalten.“ (Kerstin Gräfin von Schwerin 2001, S. 128) *Der Schlingel* ist ein für die Poetik von Walsers Spätwerk immer wieder zitiertes und als repräsentativ angesehenes Werk, wird jedoch eher nur erwähnt als ausführlich abgehandelt. Lediglich Martin Roussels Studie (2009, S. 296-301) widmet einige Seiten diesem Prosastück. Sonst bleiben die meisten Äußerungen ohne detaillierten Blick in den Text.

Koffer sein kann, sorgfältig eingekistet hat, um sich an der Freude des Verstecktheits, die ausschließlich eine Bubenergnütheit ist, die von den Erwachsenen nur mit Schwierigkeitsüberwindung, d.h. mühsam verstanden werden kann, zu erquicken. (WAdB 4, S. 38)

Bei diesem Spaziergang durch die Wohnung wie durch die Schriften stößt der Erzähler auf die Kiste. Zur Konnotation der Kiste hat Walser in einem anderen Text einmal geäußert: Gedächtnis, „das ja eine Art Truhe, Schachtel oder Kiste ist, die man nach Belieben mit Geschautem voll stopfen kann“ (WAdB 5, S. 47f.) Es wird vorstellbar, wie seine autobiographischen Prosastücke bisher wohl entstanden sind; In der Wohnung liegen die bereits verfassten Schriften rhizomartig und dort werden die Erinnerungen in Begegnung mit diesen immer wieder zu neuer Schrift aktiviert. „Die Biographie erscheint als erzählerischer Einfall; der erzählerische Einfall führt in die Wohnung der Kindheit, daraus in sein ganzes schriftstellerisches Werk, zuletzt zu den ‚weißen Flecken‘ in der narrativ erschlossenen Szenerie, hier dem Deckel einer Kiste.“³⁰⁶, fasst Martin Roussel zusammen.

Eine Spazierbewegung des Erzählers durch diese Räume hat bei ihm eine Schreibbewegung ausgelöst, da der Erzähler durch das Kind unterbrochen wird. Aus einem buchstäblichen Spaziergang ist jetzt ein metaphorischer, das Schreiben, geworden. Die Geschichte des versteckten Kindes und der nach ihm suchenden Mutter beginnt. Die Suche nach dem versteckten Kind ist nicht nur das Erzählte, sondern auch dessen Vollzug, das Erzählen selbst, ein Fortschreiten zu dem Abschluss des Aufsatzes hin und zugleich der Schauplatz, auf dem die Schrift entsteht. Daher ist auch der Aufsatz beendet und kann betitelt werden, wenn das Kind gefunden ist; die Schreibbewegung des Erzählers ist abgeschlossen.³⁰⁷ Die Dauer des Mutter-Sohn-Versteckspiels fällt genau zusammen mit der Dauer zwischen Beginn und Ende der Schreibbewegung. Das Schreiben des Erzählers beginnt, als er auf den Deckel einer Kiste stößt, in die der Knabe hineinschlüpft und sich versteckt hält. Zeitgleich geht der Mutter das Kind verloren. Umgekehrt ist genau in dem Augenblick, in welchem diese mit ihrem „Genius“ (WAdB 4, S. 42) auf das Versteck ihres Kindes kommt und es entdeckt, das Schreiben des Erzählers zu Ende. Die Zeit, in der das Kind in der Kiste versteckt bleibt, ist die Zeit, die der Erzähler braucht, um sein Gedächtnis zu ordnen, das die Kiste ist, in der

³⁰⁶ M. Roussel (2009), S. 299: Nur der Ausdruck Kindheit klingt in diesem Zitat recht beliebig und unvermittelt. Ein derart spezifizierbarer Bezug der Wohnung zur Kindheit ließe sich allenfalls nur über den Umstand herstellen, dass hier von einem Knaben die Rede ist. Dass dieser Knabe jedoch mit dessen Sinnpotentialen mit der Kindheit des Autors wenig verbindlichen Zusammenhang hat, wird durch die Ausführungen auf den folgenden Seiten gezeigt.

³⁰⁷ Walser hat bekanntlich seine Prosastücke selten betitelt, weil ein Titel zu bestimmt und lenkend auf das Ende hin verlief.

Unordnung und Durcheinander, ein sogenanntes Gnusch herrscht. Die Kiste bleibt zunächst geschlossen, bis zufällig eine weitere Erinnerung auftaucht und zur Niederschrift anregt.

Die Suche nach dem in der Kiste verschwundenen Kind bedeutet, da die Kiste das Gedächtnis symbolisiert, Schreiben über etwas Gewesenes, Verlorengegangenes, das seinerseits aber versteckt und unverfügbar bleiben will.

Nichtsdestoweniger wurde für ihn die Dunkelheit, die er sich in der Lage sah, in allen Details auszukosten, zu interessant, als daß er Lust hätte haben können, derselben zu entschlüpfen, da er sie an sich als spannend zu betrachten geneigt sein mußte. (WAdB 4, S. 40)

Die Erinnerung stellt wie das versteckte Kind etwas dar, was durch die Verschwiegenheit lange aufbewahrt wird, sich verwandelt und wertvoller wird. In Bezug auf autobiographisches Schreiben ähnelt das Kind in der Kiste dem unwillkürlich Erinnerung. Dieses Erinnerung in die Schrift zu holen wäre das, worum es bei der Suche nach dem versteckten Kind im übertragenen Sinne geht. Damit versinnbildlicht Walser den Schreibvorgang als Erschließung der Erinnerung aus eigener Vergangenheit, die jedoch nicht selbst organisiert werden kann, sondern dem Schreibenden quasi ohne eigenes Zutun geschieht.

Folgende Fragen sind relevant: Warum ist ausgerechnet ein ‚Versteck‘-Spiel gleichzeitig das Ereignis, das Beginn und Ende der Schreibbewegung markiert? Was will das Sich-Verstecken hinsichtlich der Schreibproblematik besagen? Naheliegend ist der gängige Topos vom (autobiographischen) Schreiben als Versteckspiel. Tatsächlich findet sich in der Forschungsliteratur der Hinweis auf Walsers kindliche Lust am sich-Unkenntlichmachen in seinem „mannigfaltig zerschnittenen Ich-Roman“. Agambens allgemeine Bemerkung über Walser und Benjamin argumentiert in diese Richtung:

Die Kinder verspüren eine besondere Lust, wenn sie versteckt sind. Und nicht weil sie zu guter Letzt gefunden werden wollen. Versteckt zu sein, sich im Wäschekorb oder in einem Schrank zu verkriechen oder sich in einer Ecke des Dachbodens verschwindend klein zusammenzukauern bereitet ihnen eine unvergleichliche Freude, auf die sie um nichts auf der Welt verzichten wollen. Von diesem kindlichen Herzklopfen stammt sowohl die Wollust, mit der sich Robert Walser die Bedingungen für seine Unlesbarkeit sichert (die Mikrogramme), wie auch das hartnäckige Verlangen Walter Benjamins, nicht erkannt zu werden. Sie sind die Wächter jener solitären *Glorie*, die dem Kind einst von seinem Bau geoffenbart wurde. Denn im Nicht-Erkantwerden feiert der Dichter seinen Triumph, genau wie das Kind, das sich bebend als der *genius loci* seines Verstecks entdeckt.³⁰⁸

³⁰⁸ G. Agamben (2006), S. 13.

Gemäß der Eigenschaft des implizierten Autobiographischen findet *Der Schlingel*-Text so fundierte Deutungen. Morlang, einer der Mikrogrammherausgeber, sagt:

Die Lausbuben-Episode im Text über das ‚Gnusch‘ [...] kann man füglich als Allegorie seiner dachstübeligen Poetenexistenz lesen: ähnlich wie sich jener Knabe in einer Estrichstube vor seiner Mama versteckt, mag sich Walser dem Zugriff von Mutter Welt in seinen Mansarden, mithin im Melusinen-Kästchen der Mikrographie entzogen haben. (WAdB 4, S. 423f.)

Diese Auffassungen sind durchaus plausibel und greifen eines der wesentlichen möglichen Sinnpotentiale des Kindes heraus. Bei dieser Betrachtungsweise ist das Kind die für den Autor stehende allegorische Gestalt, die Mutter für den Leser. Ähnlicher Auffassung ist beispielsweise auch Bleckmann:

Die Geschichte vom Knaben und seiner Mutter scheint ein für Walser ideales literarisches Rezeptionsmodell vorzuführen: der Knabe verkörpert zugleich den Produzenten und die inhaltliche „Hauptsächlichkeit“ des „Gnusches“, in welchem er – wie der Minotaurus in seinem Labyrinth – verborgen ist [...] Die Mutter fungiert als Allegorie von Walsers Idealvorstellung eines Rezipienten, der sich auf das Versteckspiel des Autors einlässt.³⁰⁹

Was bei allen Bemerkungen über das Versteckspiel des Autors anscheinend vergessen wird, ist allerdings, dass die Bezeichnung Autor so zu verwenden ist, dass sie nicht eine homogene greifbare Gestalt dahinter suggeriert. Wie in Benjamins *Verstecke* das Kind im Versteck und außerhalb des Verstecks ein anderes ist, ist der Knabe in der Kiste qualitativ nicht bloß deskriptiv ein ‚Knabe in der Kiste‘. Er ist ein anderer geworden, bereichert durch diese Gefühle und Erfahrungen des Abenteuers.

Was man in Wirklichkeit ist, kann durch eine gewisse mäßige Eingebildetheit ergänzt werden. Der Knabe in der Kiste hatte mit dem Besitz von der Kiste schon gleichsam eine Eroberung gemacht, er war jetzt nicht mehr nur, was er sonst war, sondern einer, der dadurch wertvoll wurde, daß man ängstlich seinetwillen geworden war. (WAdB 4, S. 40)

Es wurde bereits gezeigt: Es handelt sich bei dem versteckten Knaben um die in Symbiose mit der Erinnerung („Kiste“) entstehende Schrift. Das Kind kann als ein in der Schrift verschwundenes, verstecktes, temporäres Bild vom Autor verstanden werden, das allerdings als solches nie außerhalb der jeweiligen Schrift existieren kann. Das Kind als ein Autor-Ich ist grundsätzlich nicht so etwas wie ein Begriff, der durch ein Bild klar vermittelt werden kann,

³⁰⁹ U. Bleckmann (1994), S. 105.

sondern allenfalls im Dargestellten ungefähr etwas Erfassbares und Vorstellbares. Die vorläufige Identität ist eine andere als vorherige und wird beim nächsten ‚Auftritt‘ wieder eine andere sein. Ein Autor ist nicht stumm als starkes einheitliches Subjekt vorausgesetzt. Wenn man das Ich im Sinne von Ernst Mach als temporäres zufälliges Aggregat auf den schreibenden Autor übertragen würde, insbesondere bei einem derartigen Text, bei dem das Schreiben selbst quasi in Echtzeit dem Lesenden vorgeführt wird und damit die ordnenden Eingriffe des Bewusstseins des Produzenten minimalisiert werden, erweist sich der jeweilige Text als eine Art Spiegelung solcher aktuellen Zustände des Autors. Das problematisierte Ich der Moderne ist auf diese Weise bei diesem Text inbegriffen. Eine allegorisierende Identifikation des Knaben mit dem Autor wäre also etwas simpel, wenn das Bewusstsein darüber nicht sichtbar gemacht wird, dass dieser Autor nicht ein ein für allemal konturierbares, sondern ein nur für die jeweilige Schrift gültiges provisorisches Ich bleibt.

Die Lesart vom Versteckspiel als Leser-Autor-Verhältnis ist außerdem eigentlich nur dann möglich und solange gültig, wenn man mehr über die Mikrogramme generell als über den Inhalt des einzelnen Mikrogrammstückes redet, oder wenn man die Mutter-Kind-Episode nur für sich betrachtet und nicht im Zusammenhang des Textganzen zu deuten versucht. In den gesamten Text gebracht verliert eine solche Optik schnell an Gewicht. Denn entscheidend mitzudenken ist dabei das durch dieses Prosastück hindurchziehende Moment der Planlosigkeit, des Zufälligen und des Nichtverfügbaren: Wie der Erzähler beim Spaziergang durch die Kiste unterbrochen ‚wird‘, also zum Schreiben angefangen ‚wird‘, ‚wird‘ er auch durch Zufall, durch den „Genius“³¹⁰ der Mutter nämlich, zum Ende des Schreibens geführt. Das Versteckspiel wird für den Autor selbst keineswegs als selbst bestimmte Sache gestaltet. Er ist nicht Herr seines Schreibens, weder über den Schreibgegenstand noch über dessen Verlauf.

Bei einem Schreiben, das von einem unbestimmten ungeordneten Plan aus und per Zufall angefangen wird und dessen Entstehung sich wiederum zeitgleich als Lektüre für den Leser bietet, ist der Abstand von ordnendem Ich zum Gegenstand wie auch der vom Erzähler zum Leser minimal und unsichtbar gehalten, so dass schwer von einem selbstbewussten Ich des Schreibers gesprochen werden kann. Die oben angeführten Ansichten (Agamben, Morlang, Bleckmann) haben wohl einen Autor als selbstbewusste Instanz und die von ihm intendierte klare Distanz zum Leser vorausgesetzt. In diesem Text verfügt jedoch der Autor über seinen Text anscheinend nicht wesentlich mehr als der Leser über diesen. Der Erzähler präsentiert sich beinahe so, als wäre er bloß schreibender, Zeilen ausfüllender Autor. Dieser für Erzähler

³¹⁰ Dieses Wort ist allerdings von den Mikrogrammentzifferern und Herausgebern als hypothetisch markiert.

und Leser gleichermaßen geltenden Unverfügbarkeit über den Text und das Autor-Ich wird auf formaler Ebene entsprochen, indem der Vollzug des Erzählens mit dem des Lesens in einen Augenblick zusammenfällt. Der Leser kann nur so lange lesen, als der Erzähler schreibt; dieser wiederum kann nur so lange schreiben, als das Kind versteckt bleibt, welches wiederum ein niemandem verfügbares Wesen ist.

Die Frage, was es mit dem Versteckspiel auf sich hat, wird so durch den Text beantwortet. Das Verstecktsein soll als ein Bild für die Unverfügbarkeit verstanden werden. Da das Kind vor allem im engen Zusammenhang mit Schrift und Erinnerung zu betrachten ist, ist mit dem Versteckspiel die Unverfügbarkeit von Schrift und Erinnerung in enger Abhängigkeit voneinander gemeint. Erinnerung lässt sich nur in Schriftform gestalten, die Schrift braucht zur Entstehung die Erinnerung. Beides – Schrift und Erinnerung – sind wiederum etwas, was dem Autor höchst eigen und persönlich ist, aber worauf er keinen Zugriff hat.

Diese Unverfügbarkeit lässt sich umschreiben als Unordnung und Planlosigkeit, die sich in diesem Prosastück als unverzichtbar erweisen. Erst in der Unordnung der Estrichlandschaft konnte der Mutter der Knabe verloren gehen. Erst die Unordnung in der vollgestopften Kiste, die für den Erzähler Gedächtnis heißt, ermöglicht die zufälligen Funde des Erzählstoffs und den Erzählverlauf, kurz: sein Schreiben. Wäre die Kiste dagegen ein geordnetes überschaubares Reservoir mit einer Art Vorstrukturierung gewesen, wäre diese spontane Funktion als Inspirationsquelle nicht möglich gewesen. Vor allem eine scheinbar ordnungslos angelegte Sammlung wie ein Labyrinth eröffnet einen neuen Zugang, die Erschließung der weiteren Wege des Labyrinths, ohne dass damit eine ‚Ordnung‘ und Übersicht über das Labyrinth möglich(er) geworden wäre.³¹¹ Dieses Durcheinander hat der Erzähler auch das „Gnusch“ genannt.

Frisch gestärkt, gleichsam geistig oder seelisch erneuert, wiederhergestellt, trete ich [...] an die Behandlung des Themas heran, das ein Wirrwarr, ein Durcheinander, eine Verworrenheit oder ein sogenanntes Gnusch ist. (WAdB 4, S. 37f.)

Und wie besorgt ich einstweilen wegen [m]eines Gnusches bin, das ich nie zu ordnen, zu gliedern, einzuteilen unternommen habe. (WAdB 4, S. 38)

³¹¹ Der Labyrinth-Vergleich ist freilich nicht beliebig. Walsers Prosastück *Minotauros* (WSW 19, S. 191-193) wird als bildlich reflektierender Text zu seinem Schreiben betrachtet und immer wieder kommentiert. Besonders kontrovers wird diskutiert dabei, da dieser Text – ähnlich wie *Der Schlingel* – scheinbar reichlich von Sprunghaftigkeit und Planlosigkeit zeugt, der letzte Satz dieses Prosastücks: „Wenn ich, was mir hier aus Wissen und Unbewußtheit entstanden ist, für ein Labyrinth halten kann, so tritt ja nun der Leser gleichsam theseushaft daraus hervor“ (WSW 19, S. 193). vgl. auch H. Kaulen (1980).

Inwiefern es hier von Kisten, Knaben, Frauen und Briefenveloppen, worin Briefe liegen, wimmelt, wird mit Recht von einem Gnusch gesprochen werden dürfen. (WAdB 4, S. 39)

Vielleicht darf geglaubt werden, daß sich sowohl im Kopf des Versteckenspielers wie im Kopf der Verantwortungsreichen ein sogenanntes Gnusch, d. h. ein denkendes Durcheinander befand, d.h. nach und nach ausbildete. (WAdB 4, S. 39)

Das Gnusch, das Thema, worüber erzählt werden sollte, soll zugleich eine Bezeichnung für ein Durcheinander sein. Hier sei nochmals an die bereits zitierten Eingangssätze dieses Prosastücks erinnert; daran, dass alles, was er schreibt, grundsätzlich seinen Personenauftritten zuzuzählen ist – damit soll logischerweise das autobiographische Schreiben von einem Durcheinander geprägt sein. Das Durcheinander trifft zunächst auf das bereits Geschriebene zu. Gnusch ist aber vor allem Knäuel von geistigem Gehalt, der noch nicht zum Abstrakten herausgeformt ist, der noch nicht zum Ordnen, zu einer Lösung des Verwirrten, sprich: zum Schriftwerden, gebracht worden ist. Als Schreibgegenstand bzw. -thema ist es das, was geschrieben werden muss. Als Durcheinander ist es etwas, dem zur Ordnung verholfen werden muss. Werden beide Aspekte zusammengebracht, ist Gnusch etwas, das zur Lösung und Ordnung gebracht wird, indem man darüber schreibt. Mit Gnusch hat der Erzähler beinahe alles gemeint, sein Schreiben wie seinen Schreibgegenstand samt aller Unverfügbarkeit und Unordnung. „Das ‚Gnusch‘ ist also gewissermaßen umfassend, in allen Figuren und auf allen narratologischen Ebenen.“³¹² bemerkt Roussel treffend.

Dieses Gnusch und die „Knabe-Mutter-Kistenversteckspielgeschichte“ wären dann schließlich etwas Exemplarisches. Sie stehen für die Planlosigkeit nicht nur von diesem Prosastück, sondern für eine, die das ganze (autobiographische) Schaffen des Autors charakterisiert. Da das einzelne Schaffen so geschieht, kann das Ganze unmöglich ein planbares, verfügbares, zu ordnendes Gebilde sein. Damit besteht wiederum ein Anschluss an die bereits angeführte ‚Rhizomartigkeit‘ seines Ich-Buches. Die mannigfaltigen Teile dieses Buches sind nicht in eine überschaubare Ordnung zu bringen. Nur dadurch, dass sie alle „eine Art Personenauftritte“ liefern, werden sie miteinander lose verbunden. Mehr Zusammenhänge sind nicht erkennbar noch zu erwarten.³¹³

³¹² M. Roussel (2009), S. 297. Gnusch ist wie die im vorangegangenen Abschnitt analysierte *Mummerehlen* Benjamins Thema und Verfahren, Erinnerung leitende Figur. Diese hieß Entstellung, jenes Durcheinander. Unverfügbarkeit ist beiden Denkfiguren gemeinsam.

³¹³ Eine geradezu geniale Bemerkung von Stefanie Germann (2002, S. 66) in ihrem Beitrag lautet: „Walsers Texte sind in ihrer rhizomatischen Struktur Spiegelbild dieser ‚vollgestopften Gehirntruhe‘, das Schreiben in asignifikanten Brüchen adäquater Ausdruck einer Sprache, die sich, wie das Rhizom, jedem Ordnungsversuch widersetzt“.

Damit ist ein Gegenargument zur in der Forschungsliteratur häufiger vertretenen These des Versteck spielenden Autors erbracht: Der Autor verfügt keineswegs über ein kohärentes Ich und seine Sprache. Vor allem dieser Umstand bestimmt das Movens und stellt die Voraussetzung zur Produktivität dar. In einem anderen Mikrogramm ist über die Einstellung Walsers hinsichtlich seiner die Schrift bildenden Sprache nachzulesen:

Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen, sind kräftiger, mächtiger als ich, und mir kommt vor, es beliebe ihnen zu schlafen, oder es gefalle ihnen, nicht zu sein, was sie sind, als fänden sie ihre Eigenheit nicht kurzweilig genug, und es nützt nichts, sie zu wecken, sie sagten auf meine Bitte: „Steh auf!“ nicht das geringste, und ich find’ natürlich selber sowohl sehr geistreich als ungewöhnlich schön, wie ich da sozusagen meine Worte nicht kennen mag, sie sogar sich selbst nicht einmal kennen lasse, und ich, wie ich so die blasse gebirgige Ebene betrat, hatte keine Lust, mich als den anzuerkennen, der ich war, vielmehr fand ich es feinsinnig, mir einzureden, ich sei irgendein Herr so und so, der die Erkenntnis aus der Tasche hervorziehe, er sei vollständig unkenntlich. (WAdB 4, S. 196)

Roussel verwendet in Bezug auf diese eigenwillige Sprache die Formulierung „ein anderes Ich“³¹⁴. In der Tat haben bei Walser der Autor und dessen Schrift bzw. Sprache ein ähnliches Verhältnis wie das von ‚Ich und anderem Ich‘, die in einem labilen Kräfteverhältnis voneinander abhängig sind und sich zueinander symbiotisch verhalten. Die in der modernen autobiographischen Literatur mehrfach anzutreffende Verbindung von Destruktion des autonomen Subjekts und dessen Herrschaft über die Sprache wird in diesem Prosastück an der Kindfigur durchgespielt. Dass der alles nur autobiographisch erzählende Erzähler selbst über seine Schrift keine Verfügung zu haben scheint, ist ein Verweis auf sein Verhältnis zur Sprache und zum eigenen Ich. Das Kind ist sein eigenes Fremdes, sein vom eigenen Ich entfremdetes Teil-Ich, das unverfügbar nur in seinem Gedächtnis haust und nur in Form der Schrift ins Bewusstsein geholt wird und sich von dort herausformen lässt.

Was Walsers Kind noch mit Schrift und Gnusch in Verbindung bringt, ist vor allem die in seinen Prosastücken zahlreich variierte Idee: ein Kind ist ‚schweigsam‘, weil der Sprache noch fern.³¹⁵ Die Präsenz des wiedergefundenen Kindes quasi als Fertigstellung der Schrift evoziert eine Situation des Sprach-losen, des „infans“. Sein Dasein hat sich von der Symbiose mit dem Schreiben gelöst und ist nun für ein anderes Schreiben frei. Eine ähnliche Verwendung des Kindmotivs, dessen Wiederkehr bzw. Entdeckung die Fertigstellung einer

³¹⁴ M. Roussel (2009), S. 369.

³¹⁵ Ohne dass Walser einem romantischen Klischee vom Kind aufsitzt, ist das Kind aufgrund dessen Sprachlosigkeit ein Genius für den Künstler: „Herrlich und unschätzbar sind die, die noch im Kinderwagen liegen, die man trägt und die noch gar [nicht] zu sprachlichem Ausdruck gekommen sind“ (WAdB 1, S. 39).

Schrift, einer lautlosen Sprache, konnotiert³¹⁶, findet man bei Walser übrigens noch in *Mutter und Kind* (veröffentlicht 1929, etwas später als die Entstehung von *Der Schlingel*) wie auch in *Schlossgeschichte* (WAdB 4, S. 110-113). Besonders die Geschichte *Mutter und Kind* könnte ein vergrößerter Ausschnitt der Kistenokkupationsepisode aus *Dem Schlingel* sein. Dort heißt es nach der Entdeckung des Kindes:

Es schwieg, und die Mutter schwieg ebenfalls, was das Geeignetste war, was beide tun konnten. Das Einandernichtssagen wurde als sprechend von ihnen empfunden. In bezug auf die Sprache gehört es mit zu ihrer Schönheit, daß sie sich, wenn sie versagt, wirksam zeigt, im Verstummen zu verstehen zu geben fähig ist, sie sei da. (WSW 20, S. 138f.)³¹⁷

Abschließend ist noch ein bedeutendes semantisches Feld, auf dem sich Walsers Kind bewegt, zu benennen. Beim Kind geschieht vieles unbeabsichtigt und spontan, das Kind kann wachsen und sich wandeln, es ist quasi etwas Unfertiges, noch frei vom Denken des Zivilisierten. Walser setzt sein ‚Kind‘, das auch seine Schrift ist, in ein Spannungsverhältnis zu Sprache, Ordnung, Plan, Festigkeit. Als die Beteiligten des Versteckspiels sind daher Barbaren und Kinder auf der einen Seite genannt und die Erwachsenen und die Zivilisierten auf der anderen. „Wußte er, dass in gewissem Sinn Barbaren, d.h. unbefangene Naturen sich vor befangenen, gedanken- und gedänkleinvollbehangenen Kulturellen auszeichnen? (WAdB 4, S. 41)“

³¹⁶ „Sprechend schweigsam“ (WAdB 4, S. 38) bezeichnet das lautlose Dasein der Sprache, d.h.: in Schriftform. ‚Lautlos‘ ist in diesem Prosastück ein mehrmals variiertes Stichwort. Wenn es am Ende zwischen den beiden wieder ein Schweigen herrscht, in dem die Sprache doch wirksam wird, heißt das dann implizit die Schrift, so die Sichtweise von M. Roussel (2009, S. 304).

³¹⁷ Als fertig gestellte Schrift selbst personifiziert tritt das Kind auch im *Der Wald von Diaz* (WAdB 1, S. 295f.), in der noch mal ein Mutter-Sohn-Verhältnis variiert wird, auf. Eigene Produktion als Kind, eine Metapher von langer Tradition wird verwendet. Diesmal steht im Mittelpunkt nicht die Entstehung der Schrift, sondern die Karriere der entstandenen Schrift, die erst durch die Trennung von Mutter-Sohn-Symbiose begonnen werden kann. Die Mutter ist hier nicht diejenige, die auf der Suche nach ihrem Kind ist, sondern im Wald ihr Kind loswerden will. Die Schrift hat sich von dem Schreibprozess gelöst, d.h. das Kind hat sich von der Mutter abgelöst, in diesem Sinne lässt sich die Mutter-Kind-Symbiose als eine Art Verkörperung von Schreiben-Schrift-Symbiose verstehen. Im *Schlingel* war die Schrift, die der Leser liest, zugleich das Schreiben (als Prozessualität) des Erzählers. Walser strebt damit ein Aufrechterhalten von Differenz zwischen Schreiben und Schrift an und zugleich unvermittelter Kombinierung der beiden. Diese Differenzierung erscheint im *Der Wald von Diaz* in der Figurenspaltung von symbiotischem Mutter-Kind-Verhältnis. Die Frage des sich-allein-im-Wald-durchschlagenmüssens ist die der Schrift in der Welt, nachdem sie die Autorhand verlassen hat. Die Differenz, die zwischen dem Kind und der Mutter bestand, aber durch die bisherige Symbiose nicht wahrgenommen worden zu werden brauchte, wird unvermeidbar in die Sichtweite rücken, wird als Verlust aber auch als Chance begriffen. Es beginnt der Bildungsweg des Kindes. Wenn später das Kind die Mutter wiedersieht, wird das mittlerweile der Wanderjahre hinter sich gebrachte Sohn ein anderer sein. Ganz gleich, ob die Mutter ihren Sohn in die Welt geschickt hat oder das Kind ihr im Trubel ungeahnt verloren ging (wie etwa in WAdB 4, S. 51), die Weiterentwicklung des Kindes [der Schrift] verlangt die Trennung vom Autor, die Begegnung mit Leserschaft, mit der Welt. Auch die Wiederbegegnung von Schrift und Autor, also Kind und Mutter wird später anders aussehen als vor der Trennung, vor dem Verlorengehen, vor der Entwicklung des Kindes, wobei es relativ unwichtig ist, ob das Kind zum Autor zurückkehrt; denn in den besagten Prosastücken ist angedeutet die Bedeutung der Trennung mehr als die Wiederbegegnung. Ein Anschlusspunkt an die Ausführungen im letzten Abschnitt im Kapitel *Die verlorene Söhne in der modernen Parabolik* dieser Arbeit.

Resümee

Musils *Amsel* beschreibt einen Prozess der Ich-Findung. Die Kindheit erweist sich dabei als etwas, das im Unbewussten sedimentiert und als solches doch zutiefst wirksam für die Identitätserfahrung ist. Mit diesen Wesenszügen steht sie beim ersten Blick Azweis Subjektivitätswurf widersprüchlich gegenüber, bei dem keinerlei „Ich-Sparkassen-System“ (NzL, S. 147) akzeptiert wird und also für eine kohärente Identität kein Platz ist. Die Kindheit wird jedoch als eine Sphäre, in der ein anderes Maß und andere Proportionen gelten und die einer festen Wirklichkeitskontur und -grenze entbehrt, von den modernen ratiogesteuerten Menschen als surrealistisch erlebt. Speziell dadurch stellt sie einen befreienden Moment für Azwei dar. Die Kindheit ist, wie der wiedergefundene Ich-Anteil, zwar etwas Fremdes und Anderes; als neue Voraussetzung für den Subjektivitätswurf – nicht fest und stabil konturiert einerseits und dennoch die Ich-Kontinuität nicht leugnend andererseits – schenkt sie dennoch bei der ungeahnten Begegnung mit dem eigenem Selbst ein Wohlbehagen.

In der Kindheit (die er als solche wiedergefunden hat) feiert Azwei das Gefühl, mit sich selbst identisch sein, ohne dass er den Zustand sprachlich artikulieren kann. Azwei, der von sich erzählen wollte, bleibt in seinem Kinder-Ich sitzen, schließt die Erzählung nicht ab bzw. die Erzählung geht unmittelbar in seine Gegenwart über. Indem Azwei wundersame Erfahrungen und eine Sphäre, die sich der begrifflichen Sprache und Kausalität widersetzt, zum Erzählgegenstand seiner Lebensgeschichte macht, deutet der Text auf die Unmöglichkeit einer restlosen Erhellung des Ichs beim autobiographischen Erzählen hin. Azwei als ein in der eigenen Kindheit stehengebliebener Erzähler liefert ein Bild für den modernen Autor der Autobiographie, aus der nicht ein starkes koordinierendes Subjekt als Erzählinstanz hervorgeht, sondern in der das Subjekt versteckt bleibt und damit auf die Nicht-Artikulierbarkeit wesentlicher Teile des Ich verweist.

Ein Ich ist in die Dichtung gehüllt: diese Idee variiert Benjamin regelrecht in seiner *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Das Kind, das in der Schublade eingerollte *Strümpfe* entrollt, erlebt immer wieder die Einheit von ‚Tasche‘ und ‚Mitgebrachtem‘. Diese Einheit überträgt Benjamin auf die von Form und Inhalt, von autobiographischer Dichtung und Autor-Ich. Die spielende Kinderhand demonstriert, wie das herkömmliche Gattungsverständnis von der Autobiographie destruiert wird: ein Ich ist aus der Symbiose mit der Dichtung nicht für sich

bzw. restlos herauszuholen. Die Autobiographie, die traditionell das Ich präsentierte, dient in der modernen Autobiographie lediglich als ‚Versteck‘ des Ich. Die entrollende Kinderhand wie auch das *Verstecke* spielende Kind beherrschen die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu erkennen und sich mimetisch anzupassen. Sie stehen damit für die besondere Fähigkeit, die Mimesis von Form und Inhalt, Dichtung und Autor-Ich auszuüben sowie diese in Mimesis verhüllte Einheit als Rezipient zu bemerken.

Das Kind, das in *Strümpfe* und *Verstecke* Ähnlichkeiten sucht und selbst entstehen lässt, spiegelt eine Sehnsucht nach Identität wider, weil es sich nach der Identitätserfahrung sehnt. Es setzt als ein Streben danach ständig seine Mimesisfähigkeit ein. In *Mummerehlen* wird diese Idee durchgespielt. Ein Kind als noch in Sprache und Begriff begrenztes Wesen übt allerdings seinen Akt der Ähnlichkeitsfindung als eine Art kreativen Entstellungsakt aus (es verdichtet „Muhme Rehlen“ zu „Mummerehlen“) und verdeckt damit den ursprünglichen, eigentlichen Namen (Muhme, als eine Verwandte oder sozial nahestehende Person namens Rehlen) schnell. Das Identische bleibt schwer zu finden und so wird die Sehnsucht nach der Identität verstärkt und aufrechterhalten.

Ein Kind in diesem Prosastück Benjamins steht für ein Wesen, das sich nach Identität sehnt, ohne sie jemals finden zu können. Kindheit wird dargestellt als eine Zeit, in der bereits unsere Sehnsucht nach dem Identischen aufkeimt und unaufhaltbar genährt wird. Die kindliche Erfahrung wird gedeutet als eine Vorahnung der Erkenntnis, dass die Suche nach Identität unabschließbar ist sowie die Sehnsucht danach unstillbar bleibt. Einer Identität ist nur als einer verstellten und in Differenz präsent zu begegnen; gleichermaßen ist die der Autobiographie eigene Kindheit wie die Mummerehlen (und nicht als Muhme Rehlen), also nur in einer (in welchem Maße auch immer) entstellten Form, darzustellen. Die Kindheit, die als Erzählgegenstand der Autobiographie unverfügbar bleibt, steht als eine Art Pars-pro-toto zudem stellvertretend für die Unverfügbarkeit der Identität des Autors (gemeint ist dabei Identität im Sinne von „ein für allemal gültige Gestalt“).

Statt eines fest umrissenen Subjekts steht allenfalls ein Ich, das temporär, fragmentiert erscheint und sich weigert, einem einzigen Bild zugeordnet zu werden. Die moderne Autobiographie lässt den Autor und dessen Ich das Spiel zwischen einem Signifikat und zahlreichen Signifikanten mitspielen bzw. abbilden, die nicht mehr fest aufeinander verweisen – wie die Suchbewegung der Mummerehlen nach der Muhme Rehlen, die in einem unabschließbaren Ähnlichkeitsbewegung endlos weitergeht.

Diese Idee wird auch in Walsers *Mehlmann*-Märchen variiert. Der Knabe in diesem Prosastück bietet auf der Bühne eine Darstellung, die beim Publikum auf mannigfaltige Art

interpretiert wird. Damit dient dieser Knabe als ein Gleichnis dafür, dass sich der Autor bei seinen autobiographischen Darstellungen niemals erkennbar und identifizierbar oder zu einem fixierbaren Bild macht.

Verstecken wollen: die große Lust daran teilen ein Kind und ein Autor, der sich dem Erkanntwerden verweigert. In Walsers *Schlingel* versteckt sich ein Kind. Dieses der Mutter verlorengegangene Kind macht sich wertvoller, es erlebt einen Wandel während des Verstecktseins. Die Mutter braucht, um ihr verstecktes Kind zu finden, ihren „Genius“. Walser macht die Versteckspielgeschichte zwischen Kind und Mutter zu einem Bild für den Vorgang (autobiographischen) Schreibens: wie das versteckte Kind wandelt sich die Erinnerung als Schreibstoff und -impetus als lange unentdeckt Aufbewahrtes. Der Schreibvorgang, bei dem die unwillkürliche Erinnerung quasi in Schriftform zum Leben erweckt wird, erfolgt wie die vom Genius geleitete Suche der Mutter nach ihrem Kind per Zufall. Das Konzept einer Autobiographie als Schreiben von einer planenden, überblickenden, koordinierenden Instanz aus wird verneint. Stattdessen werden das Schreiben wie auch die Schrift zu etwas gemacht, das den jeweiligen Zustand des schreibenden wandelbaren Subjekts widerspiegelt. Ein Autor präsentiert sich dabei allenfalls als ein provisorisches Ich und nicht als ein fest konturiertes profilierbares Ich, das daher jedes Mal zu einer (gänzlich) anderen Gestalt umgeschrieben werden kann. Bei einem solchen Autorkonzept ist ein Schreibender als sich selbst bewusstes Ich grundsätzlich unvorstellbar. Die fehlende Herrschaft über seine Sprache, sein Ich, seine (entstehende) Schrift macht das Verhältnis von Autor und Schrift quasi zu einem von Ich und Alter Ego, bei dem das Erstere nicht über das Letztere verfügt. Für dieses Alter Ego verwendet Walser eine Vorstellung vom Kind als spontanes, unberechenbares und sich dem Ordnungssinn entziehendes Wesen.

8. Der Mensch in der Gesellschaft

Bertolt Brecht zählt, neben Franz Kafka, zu den wichtigsten Repräsentanten der modernen Parabel und hat mit seinen sozialkritischen Parabeln einen bedeutenden Strang dieser Gattung nachhaltig geprägt. Er hat zahlreiche Werke verfasst, in denen Kindergestalten eine Rolle spielen. Diese Texte umfassen sowohl epische als auch lyrische und dramatische Ausprägungen und sie abzuhandeln ist sicher eine eigenständige Studie wert.³¹⁸ Unter den Erzählwerken, die die Gattung Parabel traditionell am besten vertreten, sind für das Interesse der vorliegenden Untersuchung vor allem Brechts *Kalendergeschichten* geeignet; „ein Geschichtsbuch für Kinder und Erwachsene“³¹⁹, wartet mit einem kritischem Bewusstsein über die Gesellschaft und neuen Perspektiven über die Geschichtsschreibung auf. Die Geschichten in dem Buch „behandeln das in den Geschichtsbüchern ausgesparte Material und stellen die ‚Nebenfiguren‘ ins Zentrum der Geschichtsschreibung“.³²⁰ Sie fungieren damit als ein Gegenentwurf zur bürgerlichen Historiographie, die sich auf die ‚großen‘ Einzelnen fokussiert. Die ‚Nebenfiguren der Geschichtsschreibung‘, also Opfer, Unterdrückte, die eine ‚zivilisierte‘ und von Fortschritt gekennzeichnete Welt als eine von gnadenlosem Überlebenskampf und ungleicher Verteilung zwischen Starken und Schwachen gekennzeichnete Welt hervorbringt, werden bei Brecht häufig und vielfach variiert in der Gestalt des Kindes dargestellt.

Robert Walser akzentuiert das Motiv anders, aber behandelt eine ähnliche Problematik; er wird neben Brecht als ein weiterer Verfasser von Parabeln in diesem Kapitel behandelt. Zu Thema und Stoff wird bei Walser häufig das Kleine bis Winzige, worauf kaum ein Blick verschwendet und worüber noch seltener etwas geschrieben wird. Mit einem solchen Augenmerk betrachtet der Autor auch die unbeachteten und vernachlässigten Wesen und Außenseiter der Gesellschaft. Schließlich sieht Walser praktisch in allem etwas Politisches:

„Sie wagen politisch zu reden?“ „Meiner Ansicht nach gibt es überhaupt nichts Unpolitisches. Alles, vom Schüffelchen, das ich vom sorgsam polierten Fußboden aufhebe, angefangen, ist politisch. Jeder Schritt, jeder Kuß, jedes Geschenk, jedes Wort, jedes bißchen Essen, jeder Hut, jede Hose, jeder ixbelie[bi]ge Lungen-, Atemzug gehört

³¹⁸ Das ‚Motiv Kindheit und Brecht‘ als Forschungsthema umfasst sowohl Werke mit Kindfiguren als auch an Kinder und Jugendliche adressierte Werke. Letzterem Textkorpus widmet sich Heinrich Kaulens Studie von 2000. Hingegen behandelt beide Textgruppen eine aus dem englischsprachigen Raum stammende Arbeit von R. R. Kath aus dem Jahr 1982. Über ihre Studie finden sich kritische Kommentare bei Kaulen (2000, S. 15f.)

³¹⁹ J. C. Thöming (1973), S. 89

³²⁰ M. Krol (2002), S. 270

mit zur Politik, an welcher Tatsache meiner Überzeugung nach nicht das Leiseste zu ändern ist.“ (WAdB 4, S. 45f.)

Auch Kindheitsszenen oder Kinder in ihrem kleinen unscheinbaren Dasein erscheinen ihm insofern stets mit politisch interpretierbaren Implikationen beladen. Sie geben ein Abbild unserer Gesellschaft oder sie selbst als kleine Nebengestalten des Weltlaufs tragen für ihn Bedeutung. Walsers Strategie, von umkehrbaren Kräften und Spannungen der Gegensätze her zu denken und zu argumentieren, ist bekannt. Sie verschärft auch den Blick auf die Eigenschaft der Gesellschaft, sich anhand solcher aufeinander wirkender Kräfte und Bewegungen anzutreiben. Auch die Kontraste und die Konflikte von groß und klein, stark und schwach, bürgerlich und proletarisch geht Walser auf diese Weise an.³²¹

Blick des Kleinen auf ‚die Kleinen‘

Brechts *Kalendergeschichten* sind als Antworten auf die *Fragen des lesenden Arbeiters* zu betrachten, der „allen bisher Unbeachteten nun ein Modell dafür [eröffnet], neues Selbstbewusstsein zu entwickeln, indem sie sich als die entscheidenden Antriebskräfte erkennen.“³²² Ein Sinnbild dafür findet sich bei Walter Benjamin in einem Bild von an der *Baustelle* spielenden Kindern aus der *Einbahnstrasse*. Dieses Denkbild über ein Kindheitsbild mit Interesse „am Unbeachteten, Übergangenen“³²³ vereint Aspekte des Kleinen und Unbedeutenden, die in den folgenden Ausführungen mit Texten Walsers und Brechts im Zentrum stehen, und wird deshalb zum Einstieg in die Erörterungen gewählt.

[...] Sie fühlen sich unwiderstehlich vom Abfall angezogen, der beim Bauen, bei Garten- oder Hausarbeit, beim Schneidern oder Tischlern entsteht. In Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein, zukehrt. In ihnen bilden sie die Werke der Erwachsenen weniger nach, als daß sie Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus verfertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst. [...] (GS IV-1, S. 93)

³²¹ Walser als gesellschaftskritischer, politischer Autor ist ein oft angesprochener Aspekt, bleibt bisher jedoch noch weitgehend unerforscht. Einschlägige Forschungsliteratur ist wenig vorhanden. Zu nennen sind ein Büchlein von Peter Rippmann „Robert Walsers politisches Schreiben“ (2002) und Siegfried Mayrs Dissertation von 2004: „Robert Walser und die neue Zeit“, die sich mit Walsers politischen Kurzdramen der 20er Jahre auseinandersetzt.

³²² D. Kratzmeier (2010), S. 62.

³²³ A. Stüssi (1977), S. 208.

Die moderne Welt von Zivilisation und Fortschritt produziert fortwährend Dinge, die aus dem Tausch- und Gebrauchswert herausfallen und unbeachtet bleiben. Das spielende Kind bei Benjamin macht das trügerische Gesicht der modernen Welt sichtbar, das in der Fassade eine falsche Ganzheit präsentiert, auf die alle hereinfallen, die nicht in Zweck und Funktion Integrierte sind. „Das Kind achtet auf das, was beim Bau der Zivilisation abfällt; es kennt die Kehrseite der Geschichte. Unter ihren Opfern ist es zuhause“³²⁴, fasst Stüssi zusammen. Das Kind als Existenz am Rande von Fortschritt und Zivilisation, jedenfalls nicht im Zentrum des Geschichtsverlaufs, fühlt sich zu den weggelassenen Dingen, zu denen es selbst zählt, hingezogen. Es handelt sich um eine gewisse Identifikationshandlung: „Die Sammlung des Kindes ist aber die Sammlung von Unterdrücktem durch den Unterdrückten; Besitz des Besitzlosen; Hoffnung des Hoffnungslosen.“³²⁵ Das sammelnde Kind führt damit eine Perspektive auf die Opfer, die Zu kurz Gekommenen vor. Indem die oben genannten Abfallprodukte sorgsam und in Erwartung eines Nutzens gesammelt werden, deutet sich zugleich an, dass die Unterscheidung zwischen nützlichem Produkt und Abfall eine Perspektivfrage darstellt. So eröffnet das Kind einen Blick auf den Nutzen des als Abfall angesehenen Teils, indem es daran neue Gesichtspunkte entdeckt. Der Blick des Kindes ist provozierend und subversiv. Er arbeitet gegen das herrschende (Ein-)Ordnungs- und Klassifizierungssystem. Damit bringt es seinerseits eine eigene, noch ungewöhnliche Ordnung in Funktion und relativiert das konventionell Gültige und das herkömmlich Gewohnte. Mit dem Gültigwerden des anderen Blicks ist eine Umwertung von Bedeutungen mitprogrammiert. Die Spielarbeit des Kindes hat so, ob bewusst oder unbewusst, eine Möglichkeit der Veränderung der Verhältnisse im Blick.

Das kurze Denkbild als Allegorie des anderen Blicks ergibt einen Impetus zu historiographischen Überlegungen. Um die vom Text evozierte Bildlichkeit weiterzuführen: Abfälle als von den Produkten Weggefallenes weisen die Kontur des Produkts auf. Die Kontur eines Produkts lässt sich teilweise auch anhand von dessen Abfällen zeichnen. Produkt und Abfall beziehen sich unmittelbar aufeinander und berühren einander. Bei einer solchen Optik tritt stets Stark mit Schwach hervor, Groß mit Klein; das Individuum ist mit dem es umschließenden Kollektiv verbunden. So erscheint nicht nur das Starke, Große, Individuum als gültig. Auch Schwache, Kleine, Massen als Kollektiv der namenlosen Einzelnen werden gebührend beachtet. Die Abfälle in diesem Denkbild können namenlose Opfer und versteckte Helden bedeuten. Sie sind es, die nicht in die bürgerlich-heroisierende Zivilisationsgeschichte eingegangen sind, aber Spuren der Bezüge auf die „Großen“ enthalten.

³²⁴ A. Stüssi (1977), S. 209.

³²⁵ A. Stüssi (1977), S. 211.

In Bezug auf die *Kalendergeschichten* stellt dies auch einen Anstoß dar, die herkömmliche Historiographie kritisch infrage zu stellen, den gewohnten Blickwinkel auf groß und klein zu überdenken und (aus der Historiographie) Ausgeschlossene und Unterdrückte zu Wort kommen zu lassen. Das Augenmerk auf die zu kurz Gekommenen wie auch auf das Nutzen der ‚Abfälle‘ begründet sämtliche Erörterungen der Textbeispiele in diesem Kapitel.

Symbiotisches Verhältnis von Groß und Klein

Für das enge Verhältnis von Groß und Klein und über dessen verborgene Rolle in der Geschichte gibt die Figurenkonstellation von Francis Bacon und dem Stalljungen in Brechts Erzählung *Das Experiment* aus den *Kalendergeschichten* ein relevantes Beispiel. Alt und jung, wohlhabend und arm, gebildet und ungebildet – alles, was schematisch unter ‚Groß und Klein‘ zusammengefasst werden könnte, charakterisiert auf den ersten Blick das kontrastreiche Verhältnis der beiden Hauptfiguren. Die starken Gegensätze bedeuten indessen nicht, dass keinerlei Schnittmenge zwischen den beiden vorhanden wäre oder nichts Verbindendes bestünde – oder auch nur, dass die Kontraste einschneidend wären. Von den genannten Differenzen abgesehen, weisen Bacon und der Junge mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede gegenüber anderen Figuren aus ihrer jeweiligen Umgebung auf: Mit Bacon teilt der Junge die vorurteilsfreie Haltung, während er sich dadurch wiederum von den anderen in seinem Milieu unterscheidet. Darüber hinaus muss der Junge sich vor allem gegen deren Vorurteile und unwissenschaftliche Haltung durchsetzen. All das zeigt wiederum die ähnliche Situation, in der sich Bacon gegenüber seinen Ärzten und anderen in seinem Umfeld befindet. An den beiden Figuren als gleichsam Wissenschaftlern des neuen Zeitalters exemplifiziert sich, dass für den Fortschritt viele Hürden überwunden werden müssen.

Bacon als alter kranker Mann kann diese Hürden jedoch nicht (mehr) überwinden; das lässt dessen wissenschaftliche ‚Abhängigkeit‘ vom Nachwuchs umso größer werden. Mit Bacons Tod und der damit zusammenhängenden Rolle des Jungen deutet sich an, dass der Erfolg des Experiments nicht von einem großen Menschen allein zustande kommt. Erst ist eine lange Zeitspanne nötig, bis die Hypothese eines interessierten Einzelnen zum selbstverständlichen Teil des kollektiven Wissens wird – in diesem Fall das Wissen, dass das eingefrorene Tier länger haltbar und essbar bleibt. Da aus einem historischen Abstand erzählt wird, sind damit die späteren Erkenntnisse aus dem Experiment praktisch als die ungeschriebene Sachebene für die beispielhafte Geschichte impliziert. So wird der Inhalt auch über die im Text

stehenden Wortlaute hinaus denkbar. Die ‚großen‘ Persönlichkeiten bedürfen der jungen Generation, um die Verwirklichung und Verbreitung ihrer Lehre, der Fortschritte für die Zukunft und die erhoffte Veränderung der Welt zu ermöglichen. Bacon und der Junge, beide Gestalten zusammen, verkörpern damit einen Fortschritt vor allem als etwas, für das die Zusammenarbeit von Groß und Klein konstitutiv funktioniert. Als die Rolle einer ersten Brücke lässt sich in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Jungen bewerten. Die parabelhafte Erzählung bietet mit der Brückenfunktion des Jungen zudem ein Modell dafür, dass Groß und Klein nicht nur als Zusammenwirken, sondern auch als eine Verzahnung der Schicksale bedeutsam ist. Das Experiment um das tote Huhn, das Bacon zum Lebensende führt, wird dem Jungen ein einschneidender Anlass zur Entwicklung seiner intellektuellen Selbständigkeit; die Biographie des Jungen berührt sich mit der von Bacon, ähnlich wie in der anderen Kalendergeschichte *Cäsar und sein Legionär*.

Die Erzählung handelt von einer Geschehensart, die die Historiographie in der Regel ausklammert. Dies erst recht in einem solchen Falle: die Kleinen im Mittelpunkt der Rolle und die ‚große‘ Persönlichkeit – entmachteter und krank – in einer ungewohnten, unrühmlichen Lage. Bacon zeichnet sich aus als jemand, der insgesamt machtlos, hilflos und krank ist, aber zum Nutzen der zukünftigen Welt Großes leisten *kann*. Seine Bedeutung, die er konkret für die Geschichte der Wissenschaft haben kann, ist in einer Handlung streng genommen mit offenem Ende gezeigt, deren Folge für die Zukunft der Menschheit daher kaum einzuschätzen ist und die man in einer gewohnten Geschichtsschreibung um die großen Gestalten kaum erfahren wird. Ungewöhnlich ist eine solche historiographische Haltung auch in der Hinsicht, als die Arbeit der ‚Nebenfiguren‘, ohne die ein solcher Beitrag Bacons zum wissenschaftlichen Fortschritt undenkbar gewesen ist, nicht verschwiegen, sondern als gleichbedeutend, wenn nicht als maßgebend, beleuchtet wird.

Die Charakterzeichnung der beiden ‚Experimentierenden‘ vor der kontrastreichen Folie der anderen Menschen in ihrem Umfeld dient als Botschaft, dass der Fortschritt nicht möglich geworden wäre, wären auf der Welt nur diejenigen gewesen, die auf bereits errungenem Wissen und errungenem Besitztum beharren. Die Herrschenden mit Macht und Eigentum weisen interessante Parallelen zu den Älteren auf, indem sie sich auf ihre jeweilige Situation versteifen. Um dem systembedingten und herrschaftsabhängigen Wissen und Fortschritt entgegenwirken zu können, braucht der Gelehrte jemanden, der von jeglichem etablierten Wissen frei ist. Das fordert eine doppelte Grundvoraussetzung: jung zu sein und nicht zur

herrschenden Klasse gehören.³²⁶ Dass diese Voraussetzungen allein wiederum nicht genügen, zeigt sich, indem sich ein junger Mensch aus der Unterklasse auch gegen Vorurteile durchsetzen können muss. Das Unverständnis im Umfeld dieser beiden Hauptfiguren – sowohl der herrschenden als auch der beherrschten Klasse – zeigt, dass der Fortschritt, der Erfolg eines Experiments, nicht nur technische Hürden zu überwinden hat. Das erfordert ein hohes Maß an Intelligenz und Beharrungsvermögen; ein junger Mensch aus der Unterklasse hat also ein weiteres Kriterium zu erfüllen. Der mittellose Stalljunge verkörpert so gesehen, was ein Fortschrittsgeist gegenüber dem eigenen Lehrer einerseits und dem eigenen Umfeld andererseits zu beweisen hat: ein latent subversives (weil empirisches und nicht religiöses) Interesse und ein Glaube an das noch nicht als möglich Bewiesene sowie die Fähigkeit, es in die Tat umzusetzen.

Die Erzählung *Das Experiment* hat keine nennenswerte Rezeption erfahren, wie im neuen Brecht-Handbuch konstatiert wird.³²⁷ Die Charakteristiken dieser Erzählung, die sich auch bei den anderen Werken Brechts beobachten lassen, sind umso bedeutender, weil sie als Querverbindungen nützlich sind, von denen heraus die Bedeutungsschicht der Knabenfigur im Themen- und Motivkontext erfasst werden kann. Zunächst sind dies die jungen Unterprivilegierten als Partnerfiguren der großen Wissenschaftler; diese Konstellation ist bei Brecht in der Erzählung *Das Experiment* nicht einzigartig. Als in seiner Bedeutung dem großen Wissenschaftler gleichgestellter Mitarbeiter steht der Stalljunge z.B. äquivalent zu Andrea im *Leben des Galilei*. Mit Andrea teilt der Stalljunge das Lehrer-Schüler-Verhältnis im Klassenunterschied wie auch in dessen Funktion als die Kraft, die die Forschung weiterführt (wobei letzteres bei Andrea eher im erwachsenen Alter der Fall ist). Auch das Gedicht *Von der Entstehung des Buches Taoteking* gehört in diese Reihe. Freilich ist die entsprechende Rolle als wissbegieriges Gegenüber in diesem Zusammenhang auch dem Zöllner zuzubilligen, der die Weisheit abverlangt hat, und nicht nur dem Knaben, der den Weisen Laotse begleitet und dessen Aussprüche notiert. Dafür kommt dem Zöllner die stellvertretende Bedeutung als der ‚kleinen‘ oder ‚Nebenfigur‘ zu. Es handelt sich bei diesen Beispielen um Lehrer-Schüler-Konstellationen als ‚Groß-Klein-Konstellation‘. Ohne die Übertragung oder Weiterführung der Lehre durch diese kleinen Figuren wäre eine große Wissenschaftlerpersönlichkeit wirkungslos. Sie haben alle für den Fortschritt Hindernisse zu überwinden und leisten damit eine Brückenfunktion zwischen altem und neuem Zeitalter.³²⁸

³²⁶ Dass beide Voraussetzungen gleichzeitig erforderlich sind, zeigen andere Beispiele, bei denen nur eine erfüllt ist. So z.B. weder der reiche junge Mann Ludocivo in *Leben des Galilei* noch die Erwachsenen der Unterschichte im *Experiment* kann in Frage kommen.

³²⁷ K.-D. Krabiel (2002), S. 324.

³²⁸ K.-D. Krabiel (2002), S. 324.

Angeichts der Gemeinsamkeiten zwischen dem Stalljungen und Andrea im *Galilei* wird die besondere Intention von Brechts jungen Figuren verständlich. Brecht besaß gute Quellenkenntnisse zum Galilei-Stoff und hat sich in seinem *Galilei*-Drama „[t]rotz einiger historischer Abweichungen [...] durchaus an den äußeren historischen Verlauf der Ereignisse und an die persönlichen Lebensdaten Galileis gehalten“³²⁹. Die Figur Andrea ist dabei „nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil sie als einzige zentrale Figur des Stückes keine historische Entsprechung findet.“³³⁰ Ähnlich verhält es sich bei der Erzählung *Das Experiment*. Auch Bacons tödliche Erkrankung im Zusammenhang mit einem Experiment um ein erfrorenes Tier ist historisch belegt, der Stalljunge jedoch nicht. Die Jungengestalt in dieser im Zusammenhang mit der ersten *Galilei*-Fassung Ende 1938/ Anfang 1939 entstehenden Erzählung ist wohl auch Brechts Erfindung.³³¹ Brecht erfindet, seinem historiographischen Anspruch gemäß, eine Figur, deren große Rolle in der bürgerlichen Geschichtsschreibung ausgeklammert worden wäre.

Der Fortschritt und die Hindernisse auf dem Weg dahin, mit denen die analysierte Knabenfigur zu tun hat, sind schließlich ein vielfach variiertes Grundmotiv der *Kalendergeschichten* und der Lehrstücke. Die Grundidee vom *Experiment* erweist sich als verwandt mit den Grundideen vom *Leben des Galilei*, des *Schneiders von Ulm* und in gewisser Weise auch des *Neinsagers*, wenn berücksichtigt wird, dass für jeden Fortschritt quasi ein Neinsager erforderlich ist, der sich gegen das Althergebrachte richtet und der sich dadurch auszeichnet, etwas (komplett) Neues auszuprobieren: All diese Werke konfrontieren das alte und das neue Zeitalter mit der Idee eines Einzelgängers. Die Figuren, die Bacon und dem Stalljungen in der Erzählung *Das Experiment* aufgrund ihrer inflexiblen Lebenshaltung und Weltanschauung im Wege stehen, vertreten die ‚alte Zeit‘, exemplarisch dafür stehen die kirchliche Instanz samt deren Weltanschauung im *Schneider von Ulm* und im *Galilei* sowie der Große Brauch im *Neinsager*. Bacon stellt die Kontrahenten als Glaube und empirische

³²⁹ J. Knopf (1980), 161.

³³⁰ F. Thomsen (2008), S. 201. Thomsen interessiert sich jedoch für einen anderen Zusammenhang als in dieser Untersuchung, wenn er gleich weiter argumentiert: „Das deutet darauf hin, dass Brecht mit dieser Figur, die er mit einigen Kennzeichen sowohl des *Jasagers* als auch des Jungen Genossen ausstattete, besondere Absichten verband. Eine deutliche Übernahme aus dem *Jasager*-Stück ist die Figurenkonstellation: Zwischen Galilei und Andrea entwickelt sich ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, in dem auch die Mutter des Jungen eine Rolle spielt.“ (S. 201) Das Lehrer-Schüler-Verhältnis als ein verbindendes Merkmal zwischen *Jasager* und *Galilei* zu betrachten, leuchtet auf den ersten Blick wenig ein, denn für dieses Verhältnis ist auch entscheidend, dass sich die Sohngestalt um der neuen Zeit bzw. der neuen Wissenschaft willen von der Mutter entfremdet. Der *Jasager*-Knabe scheint von einem solchen Zweck weit entfernt zu sein. Er selbst nennt als Grund seines Aufbruchs nicht das Forschungsinteresse, sondern die Erkrankung seiner Mutter. Ein exklusives konspiratives Verhältnis zwischen Lehrer und Knabe bildet sich nicht. So ist beim *Jasager* eher das Mutter-Sohn-Verhältnis als ausschlaggebend anzusehen. Dass eine solche Interpretation Thomsens mit seiner Lesart gegenüber dem ersten *Jasager* zu tun hat, die stark allegorisiert-parabolisch ist, wird später zu zeigen sein.

³³¹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Erzählung zunächst *Der Stalljunge* als Titel hatte, bis sie bei der Aufnahme in die *Kalendergeschichten* in *Das Experiment* umbenannt wurde.

Wissenschaft einander gegenüber: „Nicht was man glaubte, war wichtig, sondern was man wußte. Man glaubte viel zuviel und wußte viel zuwenig. Darum mußte man alles ausprobieren, selber, mit den Händen, und nur von dem sprechen, was man mit eigenen Augen sah und was irgendeinen Nutzen haben konnte.“ (GBFA 18, S. 364) In den Werken, in denen es sich um den wissenschaftlichen Fortschritt dreht, ist der Glaube als Voreingenommenheit, als ‚Nichtsehenwollen‘, ein negativ konnotierter Akt. Beispiele im *Experiment* sind diejenigen, die sich auf das tote eingefrorene Huhn nicht einlassen oder sehen aber doch nicht sehen; im *Flug der Lindberghs* die Fischer, die nach einem Flugzeug nicht schauen wollen; im *Leben des Galilei* die Gelehrten, die einen Blick durch das Fernrohr zu werfen verweigern.

Wahrnehmungsverweigerung erhält den Gläubigen ihren Glauben. Damit sind die Rolle und das Bedeutungspotential des Stalljungen auf diejenigen auszuweiten, welche die Rolle der fortschrittsfreudigen Pioniere in den Werken Brechts innehatten; diejenigen, die gerne auf das Neue, Unglaubliche schauen, die ihren ‚Blick‘ auch anders als gewohnt ausrichten können. So stellt der Junge funktional eine implizite Forderung auf einen Perspektivenwechsel bei der Betrachtung der Geschichte dar.

Eine andere Weise, in der eine Symbiose von groß und klein reflektiert wird, bietet Robert Walser.

Vielleicht gehören im Leben der Große und der Kleine zusammen, wie in der Literatur Rogossin und der Idiot, Walt und Vult und Don Quijote und Sancho Pansa, man möchte sagen, zusammengenäht worden sind, daß man sich die Art des einen ebenso gut durch den andern vorzustellen vermag. (WAdB 4, S. 195)

Auch im Bereich der politischen Prosa bleibt der spezielle Kunstgriff Walsers, das Gegeneinanderspielen des Gegensätzlichen, wirkungsvoll. Der endlose Kräfteausgleich und das Spiegelungsverhältnis von oben und unten, von Starken und Schwachen, von Besitzendem und Besitzlosem, von Tradition und Unbekanntem sorgt dafür, dass eine neutrale Mitte, die einem Stillstand im Politischen gleichkäme, niemals als Ideal erklärt wird.³³² Nicht aus der Perspektive, die Welt als Austragungsort der Klassengegensätze zu betrachten, sondern aus der Absicht, die Schärfe und die Lebendigkeit auf höchstem Spannungsniveau zu halten, bleiben bei Walser die mittleren Möglichkeiten ausgespart. Vielmehr ist eine dialektische „David-Goliath-Struktur“³³³ die treibende Kraft. Darin sieht Walser Chancen und Verdienste der ‚Kleinen‘. In einer Dreiecksgeschichte *Ich schreibe hier zwei Essays* (WAdB 4, S. 193ff.),

³³² Vgl. hierzu B. Böschstein (1996).

³³³ B. Böschstein (1996), S. 246.

in der ein Mädchen von einem Riesen und einem Knaben gleichzeitig geliebt wird, kann man in ähnlichem Sinne lesen:

Der Große hatte kolossal viel zu verlieren, seine Existenz war gewissermaßen eine gewagte, er besaß etwas, der Kleine aber war besitzarm und konnte darum mit Ungezwungenheiten, Harmlosigkeiten prangen wie ein Apfel in den Zweigen, was natürlich der Große ungemein fein herausföhlte. [...] Es gibt bei Großen manchmal etwas wie innere Risse, und da die Kleinen die Großen beständig studieren, entgeht ihnen dies unter Umständen nicht. (WAdB 4, S. 194)

Beim alles relativierenden Walser existiert weder Großes, das unabhängig vom Kleinen existiert (und umgekehrt), noch auf Dauer unhinterfragt als solches bleiben kann. Walser ist fest davon überzeugt, dass sich alles unablässig ändert. So ist z.B. auch *Das Kinderspiel* (WSW Bd. 16, S. 113-115), ein gleichnishafte Prosastück, in dem die Züge des Kinderspiels und der im Spiel vertieften Kinder im Hinblick auf ihr Verhalten ein Abbild der Gesellschaft der Erwachsenen geben, in der sich klein und groß umkehren und relativieren. Das Prosastück enthält folgende Zeilen:

Ein Kind aber, das ungemein gering geachtet wurde, weil es eine Art belangloses Anhängsel bildete, sah, was sich zutrug, und da sich ihm eine Aufgabe zeigte, die ihm aus der Untätigkeit wegzutreten erlaubte, so eilte es zum Gesunkenen hin, half ihm aufstehen, sagte ihm Artigkeiten und flöbte so viel Mut ein, dass es wieder Hoffnung zu schöpfen begann.

Das hinterste Kind war nun eng mit dem vordersten verknüpft, und beide schlossen die schönste Freundschaft.

Das Spiel fiel auseinander, fing jedoch bald von neuem an. Da fand sich, dass ein Kind alles besaß, was begehrenswert sein mag, derart, dass es sich vor Lust und Stolz hochaufwarf. Glückliche war es aber durchaus nicht.

Ein anderes gab alles weg; doch so töricht es handelte, so fröhlich lächelte es und war selig in seiner Armut, die ihm schöner vorkam wie das kostbarste Besitztum. (WSW 16, S. 114)

Die Gegenüberstellung und Verschachtelung von groß und klein, reich und arm als langfristig Veränderung ermöglichende Kraft macht gleichzeitig darauf aufmerksam, wie bedeutend jeder Einzelne wohl angesichts eines großen gemeinsamen Schicksals in Geschichtsprozessen sein könnte. Auch in den kommentierten Werken wurde dieser Gedanke bereits gestreift: Bacon wird „nicht als individueller Held vorgeführt [...] sondern in seinem nützlichen Weiterwirken“³³⁴, wie die anderen Helden der *Kalendergeschichten* Laotse oder Lenin. Die Bedeutung der Brückenfunktion der Knabenfigur stand im gleichen Zusammenhang.

³³⁴ J. C. Thöming (1973), S. 94.

Der Einzelne und das Kollektiv

Der Blickwinkel, von dem aus Groß und Klein in einem symbiotischen Verhältnis steht, lässt die ‚große‘ Tat im geschichtlichen Sinne nicht lediglich als eine Leistung eines starken Individuums erscheinen. Dies bildet ein zentrales Thema von Brechts Lehrstücken, in denen sich eine Art Destruktion des heroisch-starken Individuums vollzieht und das Kollektiv als eine ein fortschrittlich-revolutionäres Ziel verfolgende Zweckgemeinschaft konzipiert ist. Der Stückkomplex *Ja-/Neinsager* wartet als einziges unter Brechts Lehrstücken mit einem kindlichen Protagonisten auf. In drei verschiedenen Versionen – 1. *Jasager*, 2. *Jasager* und *Neinsager* – wird ein heikles, vielseitiges Verhältnis von Individuum und Kollektiv beim Verfolgen eines kollektiven Ziels reflektiert. Diese Stücke stehen im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen.

Das Stück *Jasager* wird folgendermaßen durch einen wie eine Sachhälfte vorangestellten Kommentar des großen Chors eingeführt:

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis
Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis
Viele werden nicht gefragt, und viele
Sind einverstanden mit Falschem. Darum:
Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis. (GBFA 3, S. 49)

Das Einverständnis wird durch den Eingangschor charakterisiert als etwas, was mehreren Ansprüchen gerecht zu werden hat. Es wird dabei proklamiert, dass das Einverständnis Autonomie und Verstand des Einzelnen voraussetzt. Die Handlung des Stücks löst allerdings die genannten Wesenszüge des Einverständnisses nicht ein. Das zu früh geäußerte Lob des tiefen Einverständnisses durch Lehrer und Mutter („Oh, welch tiefes Einverständnis!“; GBFA 3, S. 51)³³⁵ wirkt unbegründet. Die Szene der Entscheidung des Talwurfs, die den Eindruck des Einverständnisses vermitteln soll, wirkt verstörend und irrational. Der Knabe versteht anscheinend nicht recht, womit er sein Einverständnis gibt. Ein angekündigter Prozess des Einverständnislernens ist wenig sinnfällig gemacht. Brecht erntet Kritik und Missverständnisse, die davon zeugen, dass er seine parabolische Absicht verfehlt hat.

Den wesentlichen Grund für das Misslingen sieht die Forschung mit Recht darin, dass die Vorlage, die von Elisabeth Hauptmann übersetzte englische *Tanikô*-Fassung von Arthur

³³⁵ Dass Brecht diesen Satz dann auch in weiteren Überarbeitungen weglässt, spricht dafür, dass der Satz eindeutig fehl am Platz ist.

Waley, in Brechts bearbeiteter Fassung säkularisiert wurde, ohne dass dabei deren religiöses Kolorit konsequent getilgt wurde. Bei Brecht entsteht ein hybrides Textgerüst, das Religiös-Mystisches und Säkular-Aufklärerisches verknüpft.³³⁶ Da Brecht nicht an einer auf die Mystik des Religiösen gerichteten Botschaft gelegen sein konnte, ist anzunehmen, dass die Mischung als parabolischer Effekt vom Autor einkalkuliert war. Der bewusste Verzicht auf die Psychologisierung der Figuren wie auch auf die naturalistischen Züge der Handlung wirken allerdings in umgekehrter Weise, stehen also der Vermittlung der Intention im Wege. Die Rezeption sieht in der Figur des Knaben der ersten *Jasager*-Fassung ein bloßes Objekt der Gesellschaft, die nach den von alters her überkommenen Formationen funktioniert. Ohne dass es Brechts Konzeption entsprochen haben kann, ist der erste *Jasager* damit quasi ein Negativexempel darüber geworden, wie ein Einverständnis *nicht* sein dürfte.³³⁷ Eine Kategorie der Konsequenz, wie das Einverständnis eine darstellt, kann offenbar auf eine sich ihr widersprüchlich verhaltende Darstellungsweise – hier die unzureichende Nachvollziehbarkeit – nur schwer anschaulich gemacht werden.

³³⁶ Vgl. P. Szondi (1966), S. 107f.

³³⁷ Welche der Autorintention genau entgegengesetzte Rezeption hervorgerufen werden konnte, zeigte sich etwa in einer Bemerkung aus einem Schülerprotokoll über das Stück: „Man könnte das Stück gerade dazu benutzen, die Schädlichkeit des Aberglaubens zu zeigen.“ (GBFA 24, S. 94) Unter der Forschungsliteratur der letzten Jahre findet sich eine rettende Kritik. Thomsen (2008) lässt nahezu allen Textelementen Bedeutung uneigentlich-allegorischer Art zukommen; Die Forschungsreise wird als Weg zum Fortschritt gedeutet. Anders als die vernichtenden Kritiken, bei denen die Gemeinschaft grundsätzlich als eine Irrationale angesehen wird, wird hier die Gemeinschaft als eine fortschrittlich-moderne angesehen; der Knabe sei „mit dem gesellschaftlichen Zustand nicht einverstanden“ (S. 64), daher der Lob über das ‚tiefe Einverständnis‘ von der Seite Lehrer und Mutter. Es werden „die Begriffe „Lehrer“, „Krankheit“ und „Ärzte“ auf die heilsamen Lehren der marxistischen Klassiker bezogen.“ (S. 64f.) Großer Brauch steht für Metaphysik. Thomsen sieht die Knabenfigur, im Unterschied zum egoistischen Flieger im *Badener Lehrstück*, als geübt im Einverständnis und sich der Konsequenzen bewusst. Mit dem Tod (Talwurf) wird der Knabe in das Kollektiv integriert, ähnlich wie die gestürzten sterbenden Monteure im *Badener Lehrstück*. Bei einer solchen Interpretation wird der Knabe mit seinem Opfertod als „unsterbliche Seele“ (Thomsen, S. 70) gedeutet. Auch die schlechte Konstitution des Knaben interpretiert Thomsen nicht wörtlich, sondern im übertragenen Sinne: sie entspricht der mangelnden Taktik des Jungen Genossen. Seine *Jasager*-Interpretation, die sichtlich von der Parallelisierung bis zur Gleichsetzung des Stücks mit *Maßnahmen* inspiriert ist und teilweise auch darunter leidet, übersieht vor lauter Parallelen doch die entscheidenden Differenzen zwischen den beiden Stücken: Einen entscheidenden Unterschied zu *Maßnahmen* markiert z.B. der Ausgangsumstand: Während der Anschluss des jungen Genossen zwar freiwillig und willens, jedoch immerhin vom Bedarf seitens der Gruppe initiiert ist, handelt es sich beim Aufbruch des Knaben um eine Situation, in der die Gruppe den Knaben gänzlich entbehren kann. Auf die schwache Konstitution des Knaben wird vor dem Aufbruch durch den Lehrer ausdrücklich hingewiesen, und zwar, um von der Teilnahme abzuraten, während die mangelnde Taktik des jungen Genossen als ein nicht vorhergesehenes Problem auftaucht. Mit der Gleichsetzung des Knaben mit dem Jungen Genossen ist daher kritisch umzugehen. Da Thomsen das erste *Jasager*-Stück bereits dermaßen als gelungene Parabel auf den Einverständnis-Lernvorgang liest, werden die beiden überarbeiteten Stücke für ihn nicht mehr die Verwirklichung der eigentlichen Absicht des Autors. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass das Spiel im Spiel, das das mit dem *Jasager* eng zusammenhängende Stück *Maßnahme, Jasager. Konkretisierung* ausmacht, dazu da war, um die Notwendigkeit der Tötung des Jungen Genossen zu beweisen. Vor allem diese Notwendigkeit anschaulich zu machen gelingt Brecht in seinem ersten *Jasager* nicht. Die Auszüge der Diskussionsprotokolle zeigen, dass Brecht daran gelegen war: Berücksichtigt wurde bei der Überarbeitung die Ansicht aus dem Schülerprotokoll, dass „das Schicksal des Jasagers nicht so dargestellt ist, daß man seine Notwendigkeit sieht. Warum ist nicht die ganze Gesellschaft umgekehrt und hat das kranke Glied gerettet, anstatt es zu töten?“ (GBFA 24, S. 94).

Die Handlung als Einverständnisvorgang verständlicher, konsequenter zu gestalten, macht wohl deshalb die Überarbeitungen in das Doppelstück aus, die Brecht aufgrund und mithilfe der konkreten Vorschläge der Schüler vornimmt. Ein Ja mit nachvollziehbarer rationalistischer Abwicklung des Handlungsverlaufs oder doch ein plausibel begründetes Nein erweisen sich als die Alternativen. Der bereits zitierte Eingangskommentar des Chors, der praktisch die Sachebene des Parabelstücks bildet, bleibt dabei unverändert. Damit zeigt sich, dass Brecht hinsichtlich der zu vermittelnden Botschaft weiterhin dasselbe Ziel verfolgt. Er hat nur, um der Verwirklichung der parabolischen Intention willen, die sprunghaft wirkende Verbindung zwischen der Sachebene des Chors und der Bildebene des Stückinhalts nachvollziehbarer gemacht.³³⁸ Die Überarbeitungen lassen sich weitgehend als rational begründet charakterisieren. Auch an der Knabenfigur lässt sich ein entsprechender Wandel beobachten: Er wird nachdenklicher, reflektierender, folgerichtig argumentierender.³³⁹ Der Knabe, der in der harschen Kritik am ersten *Jasager* lediglich für einen Einzelnen stand, der ohne jegliche Individualität sinnloses Opfer des übermächtigen Kollektivs wird, erscheint in den Überarbeitungen für gänzlich andere Interpretationen zugänglich.

Beim 2. *Jasager* sind alle mit einem gemeinsamen Ziel unterwegs. Das Schicksal bei der Knaben-Mutter-Familie hat nun einen Pars-pro-toto-Charakter für die Stadtgemeinschaft und damit die Expeditionsgruppe. Alle sind von einem Schicksal – der Seuche – bedroht, ob als schon Erkrankte oder noch nicht. Die Expeditionsgruppe versucht, den Knaben, als dieser krank wird, über den schmalen Grat mitzunehmen. Erst dort, als dieser Versuch nicht gelingt, fragen sie ihn nach seinem Einverständnis, ob er liegen gelassen werden will, damit das dringende existentielle Schicksal des Kollektivs nicht auf Spiel steht. Das Ausschließen des Knaben aus dem Kollektiv wirkt im Vergleich zur ersten Fassung weitaus weniger skurril, zumal sein Einverständnis – im Gegensatz zur ersten *Jasager*-Fassung – nicht gleich auf die rituell gestellte Frage, sondern nach einer Pause des Überlegens und „der Notwendigkeit gemäß“ (GBFA 3, S. 64) kommt. Während dem Knaben des ersten *Jasagers* „dem Brauch gemäß“ (GBFA 3, S. 54) so „geschieht, wie allen geschieht“ (GBFA 3, S. 54), entscheidet im zweiten *Jasager* der Knabe selbst „der Notwendigkeit gemäß“ rational und souverän. Der Knabe, der im ersten *Jasager* wie ein Typus ohne Individualität agiert hat, erscheint im

³³⁸ Daher ist schwerlich zuzustimmen, wenn Thomsen die Verwandlung der Fabel in eine konkrete im zweiten *Jasager* als den Verzicht auf den parabolischen Charakter des Stücks selbst kommentiert: „Die Konsequenz, die Brecht aus der Rezeption des ersten *Jasagers* zog, war, das Stück als Parabel aufzugeben und das Opfer (und dessen Ablehnung) aus der konkreten Fabel heraus zu motivieren“ (F. Thomsen 2008, S. 63).

³³⁹ Vgl. H. Kaulen (2000), S. 268.

zweiten *Jasager* als ein Selbst, das persönliches Interesse beibehält und sich dabei gleichzeitig dem Kollektiv gegenüber als ein sinnvolles Mitglied abgeben kann.³⁴⁰

Im *Neinsager*, dessen Handlung bis zur Entscheidung um den Tod mit dem ersten *Jasager* fast textidentisch ist, wird eine Reflexion nachgeholt, die im ersten *Jasager* ausblieb. Die bis dahin beiden Stücken gemeinsame Situation lässt sich im übertragenen Sinne als ein Zustand beschreiben, in dem Wirklichkeit und Anschauung, Praxis und Theorie, Individuelles und Allgemeines nicht mehr in Einklang zu bringen sind. In einem solchen Zustand gebietet beim Modell des ersten *Jasagers* der jeweils letztere wie eine unhinterfragbare Autorität oder ein bloßer moralischer Anspruch über den jeweils ersteren. Daraufhin wird im *Neinsager* geantwortet: Wenn die bisherigen Wert- und Zielvorstellungen zum wirklichen Leben nicht beitragen (man kann damit also nicht mehr ‚einverstanden‘ sein), wird der bisher gültige Wert annulliert und es werden neue Voraussetzungen zur Existenz errichtet. Dies erst recht, wenn damit ein Individuum vor einem nicht notwendigen oder gar sinnlosen Untergang geschützt werden kann. Ein derartiges kritisches Bewusstsein verkörpert der Neinsager-Knabe. Er fungiert als Erneuerer der Gemeinschaft, die trotz deren fortschrittlicher Zielsetzung womöglich keine fortschrittliche ist und eine falsche Heldenverehrung pflegen kann.

Es wurde oben in Bezug auf den Stalljungen im *Experiment* bereits von einem Typus des Neinsagers im geschichtsphilosophischen Sinne gesprochen. Auch dieses Lehrstück ist in einem Geschichtsthemenkomplex anzusiedeln. Der Neinsager-Knabe stellt in gewisser Weise bei Brecht einen Geistesverwandten von Galilei (*Leben des Galilei*) und Sokrates (*Der verwundete Sokrates*) dar. Wie diese Figuren weiß der Knabe seine Vernunft nachdrücklich einzusetzen gegen die Bräuche, die das Kollektiv bewegen, aber je nach dem Umstand zu einer falschen Heldenverehrung ausarten können und gegen den Fortschritt der Gemeinschaft funktionieren.³⁴¹ Diesen Neinsager bringt Kaulen mit der „Problematik des Umkehrens, des Widerrufs und der Selbstkorrektur“³⁴² in Verbindung, die auch in vielen anderen Werken Brechts vorzufinden ist. Ein interessantes Sinnbild dafür gibt der Knabe als der Neinsager, der hier mit seinem Nein die Forschungsgruppe buchstäblich zur Umkehr auffordert und sie tatsächlich bewirkt. Er erscheint wie die anderen ‚Neinsager‘ in Brechts Werken als ein der Gemeinschaft gegenüber fortgeschrittenerer Geist.

Die Neinsager stimmen auch darin überein, dass sie als Individuum und fürs Kollektiv gleichermaßen handeln. Der Knabe im Doppelstück *Ja-/Neinsager* entwickelt sich insgesamt

³⁴⁰ Thomsen (2008) zufolge, nach dessen Interpretation der parabolische Charakter durch die Überarbeitungen abhanden kommt, steht der Knabe im zweiten *Jasager* ohne Uneigentlichkeitspotential „als fest umrissene Persönlichkeit demontiert“ (S. 70) da.

³⁴¹ Vgl. F. Thomsen (2008), S. 70.

³⁴² H. Kaulen (2000), S. 278.

von einem nur aus privatem Interesse motivierten Individuum zu einem vernünftigen Mitglied des Kollektivs. Das Kollektiv, das bis zum Entscheidungspunkt den Knaben genau besehen niemals nötig hatte und ohne weiteres entbehren konnte, kann erst am Ende den Knaben als Mitglied ‚brauchen‘, denn der Jasager-Knabe bestätigt und verstärkt mit seinem Ja das Kollektiv samt dessen Sendung. Der Neinsager-Knabe fordert dagegen mit seinem Nein das Kollektiv zu einem fortgeschritteneren Denkansatz heraus. Das Individuum definiert sich im und durch das Kollektiv, ohne einseitig an das private Interesse zu denken oder auf dieses verzichten zu müssen. Entworfen wird dabei ein Bild des Kollektivs, das weiterhin dem fortschrittlichen Ziel treu bleibt und gleichzeitig der Autonomie des Individuums nicht feindlich gegenübersteht. Nicht eine Unterwerfung des Einzelnen unter das Allgemeine, wie ein Großteil der an den ersten *Jasager* gerichteten Kritik lautet,³⁴³ sondern ein sinnvolles Zusammenschreiten von Individuum und Kollektiv vollzieht sich. Nur derjenige, der als mündiges, autonomes Individuum zum sozialen Fortschritt hin unterwegs ist, kann sein eigenes Interesse mit dem des Kollektivs widerspruchsfrei harmonieren, gleich ob er sich zum Sterben oder zum Umkehren entscheidet. Mit einem solchen Subjekt ist weder im zweiten *Jasager* noch im *Neinsager* die Existenz einer objektiven Instanz, einer absoluten Moral nötig. „Der Große Brauch“ des ersten *Jasagers* heißt im zweiten *Jasager* nur noch „der Brauch“. Im *Neinsager* heißt er zwar weiterhin „der Große Brauch“, jedoch ohne absolute Autorität. Der Umgang damit ist grundsätzlich Folge eines rational denkenden Subjekts. Mit den Doppelstücken erreicht Brecht also, was er wohl schon mit der ersten *Jasager*-Fassung beabsichtigt hatte: Das Lernen des auf richtige Weise eingeübten Einverständnisses und ein darauf gestütztes Miteinander von sozialem Fortschritt und Autonomie des Individuums.³⁴⁴ Was Thomsen ausschließlich im Bezug auf den *Neinsager* konstatiert, nämlich dass sich in dem Stück „nichts Geringeres als eine Wiedergeburt des Ich“ vollziehe³⁴⁵, müsste also streng genommen für die beiden Stücke gleichermaßen gelten. Ein vernunftgeleitetes Ich ist ja nicht nur dem *Neinsager*, sondern auch dem zweiten *Jasager* nachzusagen. Auch dadurch beziehen sich die beiden durch die Überarbeitung entstandenen Stücke aufeinander und Brechts Anweisung ergibt Sinn, denn wenn der Autor schreibt, dass die beiden Stücke „womöglich nicht eins ohne das andere aufgeführt werden“ (GBFA 3, S. 58) sollten, gibt er damit nicht nur eine Aufführungs- sondern auch eine Interpretationsanweisung.

³⁴³ Wenn Klaus Gerth (1992, S. 47) bemerkt, dass im *Neinsager* „das Wohl des Ganzen dem des Einzelnen aufgeopfert wird“, gibt er damit praktisch eine spiegelverkehrte Version der Kritiken an die erste *Jasager*-Fassung und sieht die konstitutive Bedeutung des komplementären Verhältnisses zwischen dem zweiten *Jasager* und dem *Neinsager* nicht, auf das Brecht ausdrücklich hinweist. Vgl. GBFA 3, S. 58.

³⁴⁴ Vgl. H. Kaulen (2000), S. 279.

³⁴⁵ F. Thomsen (2008), S. 70.

Auf diesen komplementären Charakter beider Stücke sollte auch beim Deutungsversuch geachtet werden und entsprechend eine Bedeutungsschicht erarbeitet werden, in der beide Stücke gleichzeitig in *einem* Zusammenhang gedacht werden. Speziell in diesem Aspekt kommt die Sinndimension des Verhältnisses von Individuum und Kollektiv zur vollen Geltung.³⁴⁶

Der Historiograph als Richter

Einen weiteren Neinsagerblick, der die Rolle geschichtlich-allgemeiner Dimension anders als konventionell löst, bietet die Richtergestalt in Brechts Kalendergeschichte *Der Augsburger Kreidekreis*. Brecht formt ein historisch belegtes Geschehen zu einer Erzählung um, die sein Interesse an diesem Fall als eines an der Arbeit des Historiographen bekundet. Nach Kratzmeier widmet sich die Erzählung

auf implizite Weise der Frage nach der Bewertung vergangenen Geschehens und gibt damit eine Leseanweisung, die für alle *Kalendergeschichten* gelten kann. Richter Dollinger wird mit zwei Versionen der ‚Geschichte‘ des Kindes konfrontiert, um das sich der Rechtsstreit dreht. Der Richter weiß, dass die jeweiligen Parteien ihre Sichtweise unterschiedlich wiedergeben und muss eine Entscheidung über die Wahrheit der Aussagen treffen. Er vertritt somit im übertragenen Sinn die Position des Historikers, der nach seiner Maßgabe entscheidet und auswählt, was er als ‚wahr‘ betrachtet, welche Perspektive auf das Geschehen zur Historie wird. [...] Dollinger bezieht sich in seinem Urteil auf die ‚Geschichte hinter der Geschichte‘: Er erkennt nicht die biologische als ‚rechtmäßige‘ Mutter an, sondern weist das Kind seiner sozialen Mutter Anna zu. Damit führt er den Leser/innen beispielhaft vor, hinter die durch Konventionen – egal ob es sich dabei um juristische oder historiografische Gesetze handelt – verstellten Fakten zu blicken. Dollingers Haltung ist insofern repräsentativ für die *Kalendergeschichten*, als sie die Mechanismen (historischer) Selektion ausstellt, nicht ohne diese zu überwinden und neu zu definieren.³⁴⁷

Die biologische Mutter, Frau Zingli, und die Ziehmutter Anna streiten um ein Kind. Bei der ersteren ist der Prozess nicht dadurch motiviert, Mutter für das Kind zu werden, sondern das Kind für einen eigenen – von der Mütterlichkeit unabhängigen – Zweck zu gewinnen: Ihr geht es darum, durch Erbrecht Vermögen zu sichern. Das durchaus wirtschaftliche Interesse am

³⁴⁶ „Erst beide Stücke zusammen vermitteln mithin die dialektische Lehre der Scholoper, dass die besonderen Interessen des Individuums und die allgemeinen Interessen der Gesellschaft nicht voneinander getrennt gedacht werden können und dass die Frage, welcher von beiden Seiten die Priorität gebührt, nicht allgemein, sondern nur in konkreten Handlungssituationen entschieden werden kann.“ H. Kaulen (2000), S. 264f. Der Versuch, beide Stücke in einen Rahmen zusammenzubringen, ist allerdings insgesamt selten unternommen worden.

³⁴⁷ D. Kratzmeier (2010), S. 68f.

Kind bei Frau Zingli gibt die andere Seite derselben Medaille ab, wie sie zuvor aus demselben Grund einst das Kind im Stich gelassen und verleugnet hatte. Dass es bei der Ziehmutter Anna hingegen um das Kind selbst geht, zeigt der gesamte Verlauf der Erzählung. Dem Richter als Betrachter *einer* Geschichte, die aufgrund der unterschiedlich vertretenen Sichtweisen und Interessen in zwei Versionen erzählt wird, geht es darum, „im Interesse des Kindes“³⁴⁸ zu urteilen. Deshalb muss bei der Kreidekreisprobe Frau Zingli scheitern, obwohl sie das Kind erfolgreich zu sich gezerrt hat.

Die Gerichtsszene lässt sich, wie die oben zitierten Worte von Kratzmeier andeuten, als eine parabolische Auseinandersetzung des Autors mit der Historiographie interpretieren. Dollingers Arbeit entspricht der Auswertung der Quellen. Indem beide Mütter jeweils als ‚Lieferant der Geschichtsversion‘ jedoch auch lügen, zeigt sich, dass jede Geschichtsschreibung ein bestimmtes Interesse vertritt; sie ist nicht frei von der Perspektive, die sie einnimmt und auch nicht von nachträglicher Sinnkonstruktion. Daher sind für die Geschichtsschreibung Quellenangaben durchaus kritisch zu bewerten. Die Entscheidung für eine bestimmte Sicht auf das Kind bildet den Kern der Rechtsprechung durch Richter Dollinger, den Historiographen. Das Kind, das nach dem klassenspezifischen Interesse fallen gelassen wurde und um das nun wieder geworben wird, steht in der Gerichtsszene symbolisch für etwas, was sich die besitzende Klasse unbedingt zu eigen machen will. Übertragen auf die Geschichtsschreibung hieße dies: es wird auch vor einer bewussten Verfälschung des Wahren und Faktischen nicht gescheut. Wie bereits erwähnt, geht es Frau Zingli mit dem Kind weniger um ein Objekt mütterlicher Liebe oder um einen humanen Aspekt, sondern darum, Macht und Erbe zu legitimieren. Im Falle dass das Kind ihr zugesprochen wird, geriete allerdings in Vergessenheit, wer sich um den Lebensunterhalt (eigentlich das Überleben) dieses Kindes bislang gekümmert hatte. Diese Entscheidung entspräche einer Historiographie, bei der es um die Geschichte der Herrschenden zu tun ist und die wahren Helden, nach denen Brechts *lesender Arbeiter* fragt, unerwähnt bleiben. Das Kind entspräche bei dieser allegorisierten Interpretation äquivalent etwa einem Kriegserfolg oder prestrigeträchtigen Besitztümern wie großen Bauten etc. in *Fragen des lesenden Arbeiters*. Somit wäre es die Leistung der Unterdrückten, um die herum quasi die Geschichte der Sieger geschrieben wird, ohne dass die letzteren einen Beitrag dazu geleistet hätten. Bei dieser Art von Geschichtsschreibung – aus der Perspektive der Herrschenden – geht es um die Sicherung des eigenen Besitzes. Bei der anderen Historiographie geht es um die Werte der Individuen und die Würdigung von deren Leistungen. Konkret im *Augsburger Kreidekreis* bedeutet das bei

³⁴⁸ K.-D. Müller (1980), S. 341.

einer Entscheidung entweder, dass die ‚herkömmlichen Sieger‘, die besitzende Klasse, die auf Kosten der anderen ihr Erbrecht sichern, ihre Version der Geschichte notieren und den eigentlichen Hergang unerkennbar werden lassen. Bei der anderen Entscheidung wird denjenigen, die Verdienste und Leistungen erbracht haben, zu einer wahrhaftigen Geschichtsschreibung verholfen.

Für den Historiographen, der mit den beiden Versionen der Geschichte vom Kind konfrontiert ist, steht das Kind als Subjekt der Geschichte in gewissem Sinne für den (wahren) Hergang der Geschichte, um den gestritten wird, um die jeweils eigene Erzählversion als die Legitime zu beanspruchen. Anhand der Version, gegen die sich ‚der Historiograph‘ entschieden hat, hat er erkannt, dass sie nicht den eigentlichen Sachverhalt respektiert, bei dem Opfer und deren Leistung zu honorieren gilt, sondern lediglich und konsequent Opfer verlangt. Im Kontext des Urteils des Richters steht die Frage, wem was ‚gehören‘ soll, um eine bessere, gerechtere Gesellschaft zu verwirklichen. Der Richter als Historiograph zeigt mit seinem Urteil „gemeine Geschichte als Sozialgeschichte, die den Taten der kleinen Leute gilt und das ursprüngliche Recht auf Eigentum negiert.“³⁴⁹ Die Erzählung erhebt damit „[p]aradigmatisch [...] den Anspruch des Arbeiters auf das von ihm Bearbeitete“³⁵⁰.

Brechts *Kalendergeschichten* sind demzufolge größtenteils Geschichten vom ‚Kind‘, dessen Überleben zunächst durch das Volk ermöglicht wurde. Mithilfe des scharfen Verstandes des Richters wird es gerettet, so dass die Instrumentalisierung für einen falschen Zweck verhindert und dagegen humane Aspekte gewürdigt werden. Die für die *Kalendergeschichten* stellvertretende Bedeutung des *Augsburger Kreidekreises* wird noch sinnfälliger, indem sie als erste Erzählung eines Buches erscheint, das über die Geschichte reflektiert.³⁵¹

Unterprivilegierte Existenz

Über Brechts Aufmerksamkeit gegenüber den wenig Beachteten und Zu-kurz-Gekommenen, die bereits in seinem Frühwerk erkennbar ist, sagt Klaus-Detlef Müller: „Brechts Interesse und seine Sympathie gelten auch den Schwachen und Opfern, den hilflosen Mördern, den Dirnen, Dieben, Landstreichern und Vagabunden, die sich nicht triumphal behaupten, sondern kümmerlich durchschlagen.“³⁵² Ein kümmerliches Dasein wie jene Figuren zeichnet der

³⁴⁹ J. Knopf (1973), S. 106.

³⁵⁰ J. Knopf (1973), S. 106.

³⁵¹ Vgl. J. Knopf (1973); D. Kratzmeier (2010, S. 60-69); S. Mews (2002, S. 367).

³⁵² K.-D. Müller (2009), S. 30.

Dichter während des skandinavischen Exils in der Gestalt eines kindlichen kleinen Baums folgendermaßen:

Der Pflaumenbaum

Im Hofe steht ein Pflaumenbaum.
Der ist klein, man glaubt es kaum.
Er hat ein Gitter drum
So tritt ihn keiner um.

Der Kleine kann nicht größer wer'n.
Ja größer wer'n, das möchte er gern.
's ist keine Red davon
Er hat zu wenig Sonn.

Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum
Weil er nie eine Pflaume hat
Doch er ist ein Pflaumenbaum
Man kennt es an dem Blatt. (GBFA 12, S. 21)

Klein und durch ein Schutzgitter nicht nur geschützt, sondern auch isoliert, steht der „Pflaumenbaum“ in diesem Gedicht da. In der zweiten Strophe wird ein zusätzlicher Mangel des verkümmerten vereinsamten Baumes offenbar (und somit der kleine, verkümmerte Zustand erklärt): An seinem Standort hat er zu wenig Sonne. Es besteht keine Perspektive auf Wachstumschancen. Die dritte Strophe zeigt, wie er sich noch entwickeln könnte, wenn er mit natürlichen Lebensumständen (der lebenspendenden Sonne) gefördert würde. Aber der Charakter des Obstbaums, der sonst am besten an dessen Früchten erkennbar wäre, muss in diesem Falle ersatzweise an sekundären Merkmalen wie den Blättern erkannt werden.

Dieses Naturgedicht liest sich auch gleichnishaft. Mangelnde Sonne aufgrund der örtlichen Lage verweist auf menschliche soziale Not und Benachteiligung. Das Gitter steht für eine ambivalente Situation, in der zwar ein Schutzbedarf besteht, aber zugleich ein davon befreites Leben gewünscht wird. In diesem Sinne steht das Gitter weniger für den Schutz als vielmehr für das eingeschränkte Dasein. „Der verkümmerte Baum war [...] das Bild dieser menschlichen Substanz, die auf Befreiung harrte“³⁵³, sagt Cases. Das Blatt als Identitätszeichen steht für eine minimale Grundausstattung, über die der Baum verfügt, um sich erkennbar zu machen. Impliziert ist dabei auch, dass er, isoliert und benachteiligt, sich nur denjenigen zeigt, die ihn nicht nur oberflächlich zu erkennen bereit sind. Das leidende Geschöpf, dessen Entwicklung unterdrückt wird, verbirgt mehr, als es den Anschein hat.³⁵⁴

³⁵³ C. Cases (1969), S. 239.

³⁵⁴ In diesem Zusammenhang ist ein weiteres wichtiges Semantikfeld des Gedichts anzusprechen: Brechts

Der kleine Pflaumenbaum steht so für diejenigen mit Potential, die sich unter ungünstigen Umständen mit einer Minimalausstattung durchschlagen müssen.

Zu Recht ist der kleine Pflaumenbaum häufig als Sinnbild für die Unterprivilegierten interpretiert worden. Benjamin erkennt an diesem symbolischen Baum das Interesse des Autors an den Menschen in solchen örtlichen Verhältnissen, an „dem Mittelmäßigen und dem Verkümmerten“³⁵⁵. Ähnlich heißt es auch in späteren Interpretationen. Am Baum als einem „auf die reine Existenz reduzierten Leben“³⁵⁶ wird eine „Allegorie der unterdrückten Menschheit“³⁵⁷ abgelesen. Der Baum steht „als Metapher sozialer Verelendung und Erniedrigung“³⁵⁸ da und soll „ein Underdog, für den das reine Überleben eine Leistung ist, zugleich ein Repräsentant für eine ganze Klasse Unterprivilegierter“³⁵⁹ sein.

Bedeutend im „Pflaumenbaum“ ist der Aspekt, dass es sich nicht um einen lediglich an Sonnenmangel leidenden bereits erwachsenen Baum handelt, sondern um einen noch nicht ausgewachsenen, gleichsam kindlichen Baum handelt. Es handelt sich um ein Sinnbild für einen jungen, von klein auf an der Integration in die Gesellschaft gehinderten Einzelnen, der ohne soziale Wärme und mitmenschliche Freundlichkeit auskommen muss. Auf diesen Umstand, dass die Baummetapher für das kindliche Dasein steht, wird die Forschungsliteratur selten aufmerksam. Kaulen greift aus dem Gedicht diese Dimension des Baums heraus und liest das Gedicht als Parabel über die bedrohte Kindheit. Ihm zufolge kann der Pflaumenbaum

zum Gleichnis für das Dasein des Niedrigen werden, das der Befreiung bedarf, insbesondere, wie die zweite Strophe andeutet, zum Spiegelbild der kindlichen Existenz mit ihrem Streben nach Wachstum und Selbstentfaltung, das durch die herrschenden Zustände an seiner Realisierung gehindert wird. Das harmlose Naturgedicht [...] enthält im Kern also eine politische Parabel über die Zerstörung der Kindheit durch Chancenungleichheit und Benachteiligung. Es dient gerade nicht der Flucht in die unverfängliche Idylle des Kinderglücks, sondern der anschaulichen Demonstration jener Verhältnisse, die bereits „das Kind im Mutterleib verkrümmen“. Weil die Jungen den kleinen Dingen noch nahe stehen, über die der Blick der Älteren achtlos hinweggeht, eignet sich das kleine, verkümmerte Naturobjekt zur Illustration ihrer eigenen gesellschaftlichen Situation. Es geht um das Aufzeigen eines sozialen Missverhältnisses, [...] ³⁶⁰

poetologische Reflexion über die Produktivitätskrise im Exildasein. Auf diesen Aspekt, den die Forschung im Zusammenhang mit dem Gedicht *Schlechte Zeiten für Lyrik* (1939) reichlich kommentiert hat, wird aufgrund der thematischen Fokussierung in vorliegender Studie nicht eingegangen. Vgl. C. Cases (1969), S. 224f.; H. Kaulen (2000), S. 121; K.-D. Müller (2009), S. 183.

³⁵⁵ W. Benjamin GS II-2, S. 567.

³⁵⁶ C. Cases (1969), S. 232.

³⁵⁷ C. Cases (1969), S. 234.

³⁵⁸ H. Kaulen (2000), S. 121.

³⁵⁹ W. Brenneisen (2002), S.112.

³⁶⁰ H. Kaulen (2000), S. 120.

Der Pflaumenbaum mit seinem Uneigentlichkeitspotential bezieht sich also zunächst auf die kindliche Lage, die dann weiterhin als Verweis auf die sozialen Missverhältnisse generell dient. Bei dieser Lesart kann weiter interpretiert werden, dass die Kindheit nicht (nur) für sich, sondern für die Menschen allgemein steht, als geschichtlich-soziale Existenzen. In einer schlechten Zeit teilen Kinder wie die Erwachsenen als Menschen im Allgemeinen deren Schicksal, so wäre die Devise Brechts, dessen desillusionierender Realitätssinn ohnehin keinen Schutzraum für Kinder bietet, den ein Romantiker für sie gewährt hätte. Ein Kind, das nicht wachsen kann, sondern Kind bleiben muss, fungiert in diesem Text im Einklang mit der Motivtradition als Anklage der schlechten gesellschaftlichen Lage und der schlechten Zeitverhältnisse.

Nutzen des Taugenichts

Die Kleinen als Existenzen am Rande des Bürgerlichen, die durchaus Potential haben, jedoch an der Wirklichkeit zunächst gehindert und unter ihr Leidende sind, können ihrerseits auf die Wirklichkeit heilend wirken. Eine solche sozial verlassene Kindfigur begegnet man in einem Märchen vom schwarzen Mann und Bettelkind, das in Walsers Roman *Geschwister Tanner* (erschienen 1907) eingeschoben wurde. Das in der Forschung selten kommentierte Märchen ist zu Recht als Analogie zur Lage des Romanprotagonisten Simon interpretiert worden. So ist z.B. der von Dagmar Grenz vertretenen Ansicht, dass in der Figur des Bettelkinds Simons Zustand der sozialen Verlassenheit verdichtet sei, durchaus zuzustimmen.³⁶¹ Eine Besprechung dieses Märchens, die über die Konstatierung der Ähnlichkeit von Simon und dem Bettelkind hinausgeht, findet sich allerdings bisher kaum.³⁶² Weder ist das Verhältnis von Simon und dem Bettelkind als ein Bezug zum gesamten Romangerüst näher beleuchtet noch das Märchen als ein eigener Text eingehend behandelt worden. Dieses Kind ist jedoch mehr als bloße Ähnlichkeitsfigur von Simon, denn es drückt nicht nur Simons Leben metaphorisch aus, sondern es verweist zudem auf Simons Funktion im Roman, wie in den folgenden Ausführungen zu zeigen sein wird.

³⁶¹ Vgl. D. Grenz (1974).

³⁶² Wenn Peter Bichsel (1990, S. 348) im Blick auf dieses Märchen Hans Christian Andersens Märchen über das Mädchen mit Schwefelhölzern erwähnt, verweist er ebenfalls auf einen ähnlichen Zusammenhang. Andreas Gößlings Kommentar (1991), der der ausführlichste über dieses Märchen geblieben ist, ist reich an von weit her geholten Assoziationen und freiem Umgang mit Details. Er verliert sich in Einzelheiten, bietet dabei jedoch wenig zusammenhängende Übersicht.

Das Kind ist ein Waisenkind und ein buchstäblich gottverlassenes Wesen, wie es im letzten Satz des Märchens angedeutet wird: „Vielleicht erfror das Kind in der Nacht, aber es spürte nichts, spürte gar nichts, es war zu klein, um etwas zu spüren. Gott sah das Kind, aber es rührte ihn nicht, er war zu groß, um etwas zu spüren.“ (WSW 9, S. 308) Weder irdisch noch metaphysisch gesichert, personifiziert das Kind ein Dasein außerhalb einer Gesellschaft, als welches Simon sich gegen Ende des Romans in seiner Metapher von der Türe des Lebens beschreibt:

Was mich betrifft, so bin ich bis jetzt noch der untüchtigste aller Menschen geblieben. Ich besitze nicht einmal einen Anzug am Leibe, der von mir aussagen könnte, dass ich einigermaßen mein Leben geordnet hätte. Sie erblicken nichts an mir, das auf eine bestimmte Wahl im Leben hindeutete. Ich stehe noch immer vor der Türe des Lebens, klopfe und klopfe, allerdings mit wenig Ungestüm, und horche nur gespannt, ob jemand komme, der mir den Riegel zurückschieben möchte. So ein Riegel ist etwas schwer, und es kommt nicht gern jemand, wenn er die Empfindung hat, dass es **ein Bettler** ist, der draußen steht und anklopft. Ich bin nichts als ein Horchender und Wartender, als solcher allerdings vollendet, denn ich habe es gelernt, zu träumen, während ich warte. Das geht Hand in Hand, und tut wohl, und man bleibt dabei anständig. (WSW 9, S. 329. Hervorh. v. d. Verf.)

Der Begriff des Lebens in Simons Metapher scheint eng auf das nach bürgerlichen Wertvorstellungen geordnete Dasein reduziert zu sein. Es bedeutet eingebunden zu sein in die Arbeitsverhältnisse, sesshaft und etabliert. Das Leben als solches erweist sich, behält man den ganzen Roman im Blick, quasi als synonym mit Systemzwang und Anpassung. Es ist etwas Zielhaftes, woran und zu dem hin gearbeitet werden muss, und Systemähnliches, das den noch auf dem Weg Gebliebenen ausrangiert. Simon ist ein auf sich selbst zurückgeworfenes Wesen, doch dabei ein träumerisches, anständiges, sanftes und am Rande des bürgerlichen Lebensideals. Er ist zwar weder gefährlich noch schädlich, allerdings werden derartige Menschen als störend genug empfunden zum Verstoßenwerden, wie das Bettelkind im Märchen; Simon selbst vergleicht sich in den oben zitierten Worten mit einem Bettler.³⁶³ Er ist ein Taugenichts in einer Welt, die nur Taugliche sucht und zulässt. Er ist jedoch nicht per se ein Taugenichts, sondern als solcher definiert durch die Perspektive, die in den Begegnungen mit seinen im System Leben integrierten Geschwistern und anderen Gestalten zum Ausdruck kommt.³⁶⁴ Auch das Bettelkind hat Familie ohne familiäre Bindung, ist aus

³⁶³ Bettler sind bei Walser wiederholt als Lieblingsmetaphern für die nicht bürgerlich angepassten anzutreffen. Beispielsweise in *Jakob von Gunten* stellt sich Jakob als auf ihn gerichtete Worte der feinen Freunde seines Bruders in der Stadt vor: „Wer ist denn jetzt wieder da? Wie? Ist es vielleicht ein Bettler?“ (WSW 11, S. 54).

³⁶⁴ Selbst die Nähe und der Konflikt unter den Geschwistern ist in diesem Familienroman als Gesellschaftsroman weniger eine Bluts- und Familiensache als vielmehr eine systembezogene Sache. Die Familie dient zur Veranschaulichung und Repräsentation der Typen hinsichtlich der Menschen als Teil des bürgerlichen

der Sicht des Bürgerlichen ein Ausgestoßener und ein Störenfried. Für sich genommen jedoch ist es ohne böse Tat oder derlei Vorsatz. Wenn ein solcher Unwissend-Unschuldiger der (metaphorischen) Kälte zum Opfer fällt, wird weder ein irdischer noch ein metaphysischer Schutz gewährt. In einer solchen Welt steht selbst Gott konspirativ verbündet mit denen, die das Kind ausgestoßen haben:

Das Bettelkind saß im Schnee und fror doch nicht. Es hatte zu Hause Schläge bekommen, warum, das wußte es selber nicht. Es war eben ein klein Kind und wußte noch nichts. Seine Füßchen froren ihm auch nicht, und doch waren sie nackt. In des Kindes Auge glänzte eine Träne, aber es war noch nicht gescheit genug, um zu wissen, daß es weinte. Vielleicht erfror das Kind in der Nacht, aber es spürte nichts, spürte gar nichts, es war zu klein, um etwas zu spüren. Gott sah das Kind, aber es rührte ihn nicht, er war zu groß, um etwas zu spüren.³⁶⁵ (WSW 9, S. 307f.)

Gott ist zwar da, aber nicht für die ‚Kleinen‘. Die Rolle der seelischen Stütze, die Gott innehaben sollte, übernehmen ironischerweise eben diese Verlassenen, vom bürgerlichen Leben Ausgeschlossenen, denn nicht nur das ‚Waisendasein‘ verbindet das Bettelkind mit Simon, dem Protagonisten des Romans. Gemeinsam ist ihnen vor allem die Erlöserfunktion für diejenigen, die sich einer solchen Gesellschaft anpassen und dennoch daran leiden.

Das Verhältnis des Bettelkindes zum schwarzen Mann im Märchen weist eine Parallele auf zum Verhältnis von Simon zu seinen Geschwistern und anderen Figuren: Das Kind reicht dem schwarzen Mann ein Heilmittel, als dieser erkrankt, nachdem er sich mit Schnee zu weiß gewaschen hat. Das Bettelkind selbst jedoch erleidet einen namenlosen Tod. Der schwarze Mann mit seinem Weißwaschen und Erkrankung danach verkörpert die Assimilation und das Leiden als Folge davon.³⁶⁶ Ähnlich ist die Figur Simon angelegt, die die Funktion eines Katalysators für die zivilisierte Welt samt deren Wertvorstellungen innehat. Aus bürgerlich-zweckrationaler Sicht gesehen ist er nur ein nichtsnutziger Vagabund. Seine Begegnungen mit anderen bringen allerdings ans Licht, wie diese an der Welt leiden; er wirkt ihnen jedoch mit beruhigend-heilender Kraft entgegen. Simon seinerseits muss dennoch die Ausgrenzung aus dem System erleiden. Dieser nie explizit genannte, sich erst durch die aufmerksame Lektüre abzeichnende dialektische Prozess von Störung und Heilung, Abkühlung und Anwärmung,

Lebenssystems.

³⁶⁵ Für diese Passage findet sich eine Parallele in *Jakob von Gunten*: „Übrigens könnte sie ihm nicht helfen. Ein Gott müsste und könnte das vielleicht tun, doch es gibt keine Götter, nur einen Einzigen, und der ist zu erhaben zur Hilfe. Zu helfen und zu erleichtern, das würde dem Allmächtigen gar nicht ziemen, so fühle ich wenigstens“ (WSW 11, S. 124).

³⁶⁶ Verwiesen wird in diesem Zusammenhang auf das Mohrenwäsche-Motiv, das in der Motivtradition als Implikation der Vergeblichkeit (als soziales Wesen) üblich ist. Vgl. D. Richter (1992), S. 435.

die Entschärfung der Grenze zwischen allem Gegenläufigen bestimmt den Gang Simons, des Waisenkindes und schließlich des ganzen Romans.

Was hier illustriert wird, ist Retterpotential des Untauglichen an der Grenze der Bürgerlichkeit, das indessen im Keimen erstickt wird oder im ewigen Warten auf das Sterben existiert. Walser verwendet in diesem Märchen das Motiv des Kindes als Heilsbringer. Walsers nicht-mythische (weder irdisch noch metaphysisch gesicherte) Retterfigur kommt nicht als Fremder von einer unbekanntem Welt, der außerhalb dieser Welt beheimatet wäre wie ein fremdes Kind der Romantik, sondern diese Figur spiegelt ein Gesellschaftsbild, von dem sie selbst ein – wenn auch nicht integrierter – Teil ist. In der von Simon erzählten Metapher vom draußen vor der Tür horchenden Bettler, die bereits weiter oben zitiert wurde, ist das Leben eine Figur, die man als Lebender nicht automatisch besitzt. Das Leben steht dem Lebenden gegenüber deutlich in einem verräumlichten Verhältnis. Es ist etwas, was außerhalb eines Individuums wie Simon situiert ist und diesem zunächst unversöhnlich, gar feindlich, gegenübersteht – und Integration in die herrschenden Verhältnisse verlangt. Leben heißt in diesem Zusammenhang, in einem System nach dessen Regeln funktionieren (zu können). Für die daran Erkrankten kann ein Heilungswunder daher, wenn überhaupt, nur durch diejenigen geschehen, die ‚außerhalb‘ des ‚Lebens‘ stehen.

Ausbeutende und Ausgebeutete

Das bereits angeführte Prosastück *Kinderspiel* von Walser zeigt auf, dass die Welt stets aus Starken und Schwachen sowie Ausbeutenden und Ausgebeuteten besteht, aber diese Verhältnisse nicht unverrückbar feststehen, sondern veränderbar sind. Insbesondere weil es in der Welt so läuft, ist das Dasein als Unterlegene in diesen Verhältnissen nicht immer notwendig ausweglos, wie das *Kinderspiel* zeigt. Es kommt auch an auf das Denken, die Taktik, die Haltung und das Selbstbewusstsein der ‚Kleinen‘. In Bezug auf diese Idee findet sich bei Brecht eine Parabel von einem um seine Groschen beraubten Knaben, die in diversen Fassungen überliefert ist.³⁶⁷ Parallelen dazu weist bei Robert Walser eine Geschichte *Schüler und Lehrer* (1916) auf.

³⁶⁷ Über die bekannte, reichlich diskutierte Parabel ist hier wenig als neue Interpretation hinzuzufügen. Versucht wird in diesem Zusammenhang stattdessen, jede Fassung für sich und unter Berücksichtigung jeweiliger Abweichungen voneinander zu erörtern, was gewiss zumindest kleine Nuancenunterschiede verdeutlicht. Selten behandelt eine Sekundärliteratur die Fassungen getrennt voneinander. Besonders die beiden letzteren, die Prosafassungen werden oft wie ‚ein‘ Text miteinander und zum Textverständnis gegenseitig ergänzend besprochen.

Von der Aussage über die Veränderbarkeit der Weltverhältnisse ist in der ersten Version des hilflosen Knaben, die zunächst im Zusammenhang mit dem Lehrstück-Projekt *Der böse Baal der asoziale* entstanden ist, wenig zu spüren:

Der Szenenentwurf *Strasse in der Vorstadt* aus *Baal*:

vor den reklameplakaten eines obskuren kinos trifft baal, begleitet von Lupu, einen kleinen knaben, der schluchzt.

Baal: warum heulst du?

Der Knabe: ich hatte 2 groschen für das kino beisammen, da kam ein junge und riß mir einen aus der hand. der da drüben! *er zeigt*

Baal *zu Lupu*: da ist raub. da der raub nicht stattfand aus Freßgier, ist es nicht mundraub. da er anscheinend stattfand für ein Kinobillett, ist es Augenraub. nichts desto weniger: raub.

Baal: hast du denn nicht um hilfe gerufen?

Der Knabe: doch.

Baal *zu Lupu*: der Schrei nach Hilfe, ausdruck menschlichen Solidaritätsgefühls, am bekanntesten als sogenannter Todesschrei.

Baal *streichelt ihn*: hat dich niemand gehört?

Der Knabe: nein.

Baal: kannst du denn nicht lauter schreien?

Der Knabe: nein.

Baal *zu Lupu*: dann nimm ihm auch den andern groschen!

Lupu nimmt ihm den andern groschen und beide gehen unbekümmert weiter.

Baal *zu Lupu*: der gewöhnliche ausgang aller appelle der Schwachen. (Baal. Der böse Baal der asoziale. S. 88)

Die ‚Lehre‘ der Baal-Fassung sind in den letzten Worten Baals „der gewöhnliche ausgang aller appelle der Schwachen“ gleichsam auf den Punkt gebracht. Sie lesen sich, da von Baal selbst „der Schrei nach Hilfe“ bereits als „ausdruck menschlichen Solidaritätsgefühls“ definiert wurde, wie eine Skepsis über die Welt, in der ohnehin selbstverständlich sei, dass die Schwachen (immer weiter) beraubt werden. Der Knabe steht hier im Kontext des *bösen Baal* für die Schwachen in einem zynisch-brutalen Weltbild von unumkehrbaren Stark-Schwach-Verhältnissen.

Eine spätere Version der *Versuche* von 1932, *Herr Keuner und der hilflose Knabe*, ist in Prosaform verfasst und enthält Korrekturen in Formulierungen und Wortwahl. Entscheidend sind vor allem diejenigen Veränderungen, durch die das Verhalten des Knaben nun für den ganzen Vorgang verantwortlich gemacht wird. (vgl. Herv. unten)

Einen vor sich hin weinenden Jungen fragte Herr Keuner nach dem Grund seines Kummers. Ich hatte zwei Groschen für das Kino beisammen, sagte der Knabe, da kam ein Junge und riß mir einen aus der Hand, und er zeigte auf einen Jungen, der in einiger Entfernung zu sehen war. Hast du denn nicht um Hilfe geschrieen? fragte Herr Keuner. Doch, sagte der Junge **und schluchzte ein wenig stärker**. Hat dich niemand gehört,

fragte ihn Herr Keuner weiter, ihn liebevoll streichelnd. Nein, schluchzte der Junge. Kannst du denn nicht lauter schreien? Fragte Herr Keuner. Nein, sagte der Junge **und blickte ihn mit neuer Hoffnung an. Denn Herr Keuner lächelte.** Dann gib auch den her, sagte er, nahm ihm den letzten Groschen aus der Hand und ging unbekümmert weiter. (GBFA 18, S. 19)

Der Text erscheint von einer Wiedergabe einer Kindheitsszene nicht weit entfernt. Das Kind, das für seine eigene Empfindung Unrecht erlitten hat – beispielsweise bei der Streitszene unter den Geschwistern und Kindern – rechnet beim Erscheinen einer dritten (erwachsenen, zudem freundlich lächelnden) Person mit einer mächtigeren und für seinen Sinn ‚gerechten‘ Instanz. Deren Funktionieren ist jedoch wohl nicht so leicht dem Interesse des Kindes entsprechend zu handhaben. Seine Lage wird weder gleich als ‚objektiv‘ ungerecht beurteilt, noch wird dem aus seiner Sicht Ungerechten eine Strafe zuteil. Die Situation lehrt, dass das Kind die Welt besser kennen zu lernen und damit sich adäquat zu verteidigen zu lernen hätte. Ob man den Knaben zunächst buchstäblich als individuelles Kind rezipiert oder gleich als einen allgemeinen Menschentypus liest, entscheiden die Deutungsakzente als Lehre oder als kritischen Appell. Beim ersteren Fall wird die kurze Geschichte zu einer Art Warnexempel und Verhaltenslehre. Kindliches Erwartungsverhalten samt Desillusionierung ist denn auch als ‚natürlich‘³⁶⁸ anzusehen. Damit ist der Knabe nicht erst der Gegenstand der Kritik, sondern der Belehrung. Wie in der *Baal*-Fassung ist nicht in erster Linie der Ausgebeutete im Visier der Kritik, die Intention des Textes liegt vielmehr darin zu zeigen, wie die Wirklichkeit beschaffen ist – und sie anzuprangern. Als eine Geschichte Brechts, der sich bewusst ist, dass die Wirklichkeit für Kinder und für Erwachsene ein und dieselbe ist, ist es nachvollziehbar, wenn mit dem Knaben schlichtweg ein Kind gemeint sein sollte. Die durch die anderen ‚Keunergeschichten‘ bereits etablierte Figur des Lehrers Keuner ‚verhält sich dem Kind gegenüber genauso mitleidlos und inhuman, wie es die gesellschaftlichen Verhältnisse aus der Sicht Bertolt Brechts sind.‘³⁶⁹ Eine in der Kindheit übliche Konstellation dient zur Veranschaulichung eines Sachverhalts, indem sie auf das Bild einer Gesellschaft von Klassegegensätzen hin transparent macht.

Wird am Knaben auch eine Figur der Uneigentlichkeit erkannt, bleibt dieses ‚Kind‘ nicht von Kritik verschont, wie der Parabelautor gewiss intendiert. Die (im obigen Zitat fett markierten) veränderten Formulierungen gegenüber der ersten Version des Lehrstückprojekts *Baal* laden zu einer solchen übertragenen Bedeutung ein: Während in der *Baal*-Fassung noch explizit

³⁶⁸ Bei Klaus Gerth (1992) finden sich Formulierungen wie ‚die – zumindest in unseren Breiten – ‚natürliche‘ Erwartung des Knaben‘ (S. 45) und ‚unsere ‚natürliche‘ Moral (oder unser ‚natürliches‘ moralisches Empfinden)‘ (S. 47).

³⁶⁹ H. Kaulen (2000), S. 354.

vom Raub die Rede war, wird in den *Versuchen* bei Herrn Keuner streng genommen nicht einmal deutlich, ob bzw. inwiefern es sich um Raub handelt. Der erste ‚Raub‘ ist lediglich aus der Figurenperspektive als ein solcher genannt, beim zweiten ‚Raub‘ ist zu fragen, ob Herr Keuner einen wirklichen Dieb darstellt oder einen solchen als Lehrer lediglich ‚spielt‘, denn Herr Keuner tritt, wie zuvor erwähnt, weitgehend als Lehrerfigur auf. Bekanntlich ist er oft „nur der Repräsentant einer bestimmten intellektuellen Haltung, keine durchgezeichnete Gestalt“ und „Vertreter eines kritischen und skeptischen Geistes, der sich von den gewohnten Fassaden nicht täuschen läßt“³⁷⁰. Während über den Umstand ob des Raubs nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden ist, liegt die Gewichtung dafür besonders auf der Einstellung des Knaben, auf eine (womöglich nicht einmal vorhandenen) fremde Hilfe zu bauen. Der bei Kindern oft authentischen Haltung ähnelt das der Unterlegenen, denen das Selbstbewusstsein fehlt. Kindliche Naivität und Unwissenheit wird umgedeutet in kindisches Verhalten. Das Kind steht als ‚Kind‘ im Erfassungs- und Handlungsvermögen hinsichtlich der gesellschaftlichen Verhältnisse. Mit der Kindfigur in diesem Sinnpotential sind all diejenigen gemeint, die lernen müssen, sich illusionsfrei die Welt anzuschauen, um sich besser zu schützen. Kindliche Ahnungslosigkeit, die keineswegs selbstverschuldet ist, wird mitleidslos abgewiesen.³⁷¹ Während das Kind bei der wie oben vorgenommenen buchstäblichen Lektüre statt der erwarteten Hilfe eine Lehre erhält, zieht sich ‚das Kind‘, also in der übertragenen Bedeutung der politisch naive, Schwache, statt der erwarteten Hilfe einen zusätzlichen Schaden zu. Was dem ‚Knaben‘ in diesem Fall noch fehlt, wäre vor allem Menschenkenntnis, über die es in einer anderen Keunergeschichte heißt: „Menschenkenntnis ist nur nötig, wo Ausbeutung im Spiele ist“ (GBFA 18, S. 31).

Das realistische Potential der Geschichte steigert sich zunächst und die Pointe wirkt damit viel prägnanter, indem der Sachverhalt an einem Kind veranschaulicht wird. Eine Kindgestalt bietet demzufolge ein effektives Mittel, an dem mit einem Bruch des Erwartungshorizonts zu operieren ist. An einem Kind kann der wie selbstverständlich begründete Bedarf an emotionaler Zuwendung in einer solchen Situation plausibler erscheinen. Mitgefühl wird evoziert, das passive Verhalten des Kindes kann nachvollziehbar erscheinen. Umso radikaler fällt die Kritik dann aus, wenn unausgesprochen erwartetes Mitleidsverhalten abgewiesen wird und (vermeintliche) Freundlichkeit in einen feindlichen Übergriff umschlägt. Die

³⁷⁰ J. Jacobs (1969), S. 250.

³⁷¹ Das kritische Potential, das bei einem ‚natürlichen‘ Kindverhalten nicht definitiv auszumachen ist, wird deutlicher, indem anstelle des Knaben Schüler, Angestellte, oder eine erwachsene Frau agieren. So lässt sich auf den exemplarischen Charakter der Situation verweisen, die als weitgehend altersübergreifend herausgestellt werden kann und in der weniger auf fremde Hilfe aus Mitleid als vielmehr auf das Sichzusammenreißen Wert gelegt wird. Ein derartiger Versuch wurde etwa unternommen von Michael Rumpf (2006, S. 169).

pointenhafte Wendung nivelliert plötzlich den Unterschied zwischen Kind und Erwachsenem, macht aus einem kindlichen Hilfslosen einen allgemeinen Repräsentanten der auszubeutenden Schwachen.

Kindliche Unschuld wird angeprangert, weil sie zum Fortleben und Gedeihen des sozialen Unrechts verhilft.³⁷² Die Verweigerung der Hilfe für einen derart Schwachen gegenüber soll deshalb langfristig zur Verbesserung des gemeinsamen Lebens, zur fortschrittlichen Gesellschaft führen. In diesem Punkt lässt sich die Knabenfigur auch vom Standpunkt des *Badener Lehrstücks vom Einverständnis* (1930) beleuchten, das in zeitlicher Nähe entstanden ist und ebenfalls über das Verhältnis von Hilfe und Fortschritt reflektiert. In der Geschichte vom *hilflosen Knaben* handelt es sich zwar nicht explizit wie in dem genannten Lehrstück um das Verhältnis von Individuum und Kollektiv in der Fortschrittsfrage, doch die Fragestellung ist implizit die gleiche: „ob es üblich ist, daß der Mensch dem Menschen hilft“ (GBFA 3, S. 29), ob die Hilfe und die Hilfsbereitschaft für den Fortschritt der Gesellschaft angemessen seien. Die kurze Geschichte *Der hilflose Knabe* veranschaulicht und reflektiert, was im *Badener Lehrstück* bereits aufgezeigt wurde: das Verhältnis von Hilfe und Gewalt. Eine Hilfe führt zu (weiterer) Gewalt und macht die Hilfsbedürftigen immer hilfloser, wie es im Clownsstück im *Badener Lehrstück* parabolisch dargestellt wird. Wie die Monteure und der gestürzte Flieger, die wie selbstverständlich mit fremder Hilfe rechnen, jedoch erfahren müssen, dass es nicht üblich sei, dass der Mensch dem Menschen hilft – genauso ergeht es dem Knaben. Es könnte der Veränderung des gesellschaftlichen Zustands schaden, sollte *Der hilflose Knabe* die Hilfestellungen erlangen.³⁷³

In der 1949 in den *Kalendergeschichten* erschienenen Version wird dann durch einige Korrekturen der Akzent der Geschichte noch einmal ein Stück verschoben. Die Parabel ist diesmal mit einer Rahmenhandlung, einer vorausgeschickten Sachebene, ausgestattet.³⁷⁴ So weist diese Fassung als Formtypus Parabel zweifelsohne unter den hier verglichenen Fassungen am meisten traditionelle Züge auf. Herr Keuner tritt dabei nicht als Figur, sondern als Kommentator nur in der Rahmenhandlung auf. Die Geschichte ist zwar fast identisch mit der zuvor analysierten *Versuche*-Fassung, jedoch wurden die entscheidenden Sätze („Nein, sagte der Junge und blickte ihn mit neuer Hoffnung an. Denn Herr Keuner lächelte.“)

³⁷² Vgl. H. Kaulen (2000), S. 356.

³⁷³ Die problematische Hilfe, die dem hilflosen Knaben verweigert wird, begegnet man etwa in der Handlung des jungen Genossen in *Maßnahmen* geleistet.

³⁷⁴ Vgl. den Artikel von Thomas Kuczynski (2005), in dem drei Versionen der Geschichte der neulich aufgefundenen *Zürcher Fassung* der *Keunergeschichten* besprochen werden. Die drei Versionen, die allesamt vor der *Kalendergeschichten*-Fassung verfasst wurden, soll Brecht sämtlich mit einer Rahmenhandlung ausgestattet haben, die eine ganz andere als die der *Kalendergeschichten*-Fassung ist. In der *Zürcher Fassung* kritisiert Herr Keuner zunächst eine Zeichnung „des grossen Malers Klein“, weil auf dessen Bild „das Proletariat sehr kümmerlich“ aussieht, und erzählt anschließend die Geschichte vom hilflosen Knaben.

gestrichen. Die Intention der *Versuche*-Fassung konnte, je nach Interpretation des Kindes, als eine Lehre oder eine Kritik am Verhalten mangelnden Erkenntnisvermögens wie auch Selbstbewusstseins jeweils anders akzentuiert gelesen werden. In der *Kalendergeschichten*-Fassung mit den genannten Veränderungen ist dagegen eindeutig geworden: der Akzent wird auf die Kritik gelegt und zudem wird die Aufforderung zum Handeln, zum Sich-Verändern geäußert. Ganz gleich, ob das Kind wörtlich oder metaphorisch gedeutet wird, wird die Rezeption jetzt auf die „Unart, erlittenes Unrecht stillschweigend in sich hineinzufressen“ gelenkt. Wenn in der vorigen Version eher die falsche Erwartung und trügerische Hoffnung des Knaben, die weitgehend bezogen auf das Verhalten gegenüber einem Unbekannten und einer zufälligen Begegnung Relevanz hatte, im Zentrum der Kritik stand, wird in der *Kalendergeschichten*-Fassung eine durchgehend ohne Handlungsinitiative bleibende Haltung generell problematisiert:

Herr K. sprach über die Unart, erlittenes Unrecht stillschweigend in sich hineinzufressen, und erzählte folgende Geschichte: „Einen vor sich hinweinenden Jungen fragte ein Vorübergehender nach dem Grund seines Kummers. ‚Ich hatte zwei Groschen für das Kino beisammen‘, sagte der Knabe, ‚da kam ein Junge und riß mir einen aus der Hand‘, und er zeigte auf einen Jungen, der in einiger Entfernung zu sehen war. ‚Hast du denn nicht um Hilfe geschrien?‘ fragte der Mann. ‚Doch‘, sagte der Junge und schluchzte ein wenig stärker. ‚Hat dich niemand gehört‘, fragte ihn der Mann weiter, ihn liebevoll streichelnd. ‚Nein‘, schluchzte der Junge. ‚Kannst du denn nicht lauter schreien?‘ fragte der Mann. ‚Dann gib auch den her.‘ Nahm ihm den letzten Groschen aus der Hand und ging unbekümmert weiter.“ (GBFA 18, S. 438)

Der Titel *Der hilflose Knabe* lenkt in Verbindung mit dem einleitenden Rahmensatz noch eindeutig die Aufmerksamkeit darauf, dass hier nicht der Ausbeutende, sondern der Ausgebeutete angeklagt wird. ‚Hilflos‘ wird beinahe synonym zu ‚tatenlos‘ gesetzt. Die Geschichte veranschaulicht also, zu welchen Folgen eine solche „Unart“ der Tatenlosigkeit führen kann. Die in dem Rahmenteil genannte „Unart“ kann sich nur auf die Eingangssituation – der Knabe weint vor sich hin – bezogen werden, während der Leser über die (mögliche) weitere ‚Unart‘ des Knaben nach dem Textschluss noch nichts erfährt. Der Knabe könnte der potentielle Adressat der Lehre sein, wenn Brecht im *Buch der Wendungen* die Figur Meti sagen lässt:

Wichtiger, als zu betonen, wie unrichtig es ist, Unrecht zu tun, ist es, zu betonen, wie unrichtig es ist, Unrecht zu dulden. Unrecht zu tun, haben nur wenige die Gelegenheit, Unrecht zu dulden, viele. Das Mitleid mit andern, das nicht das Mitleid mit sich selbst ist, muß man für weniger zuverlässig halten, als das Mitleid mit sich selbst, das zugleich das Mitleid mit andern ist. (GBFA 18, S. 144)

Was dann statt des ‚stillschweigenden Hineinfressens‘ geschehen solle? – Antworten darauf werden etwa in der kurzen Geschichte *den Rollen der Gefühle* von 1931 (GBFA 18, S. 37) geboten und in der Geschichte *Auf einen Hauptpunkt hinweisen* im *Buch der Wendungen* (GBFA 18, S. 47), die sämtlich einen Jungen als Hauptgestalt haben. Keuners Sohn in der ersten und der Schüler Metis in der letzteren Geschichte lernen, im Gegensatz zum *hilflosen Knaben*, kühle Einsicht zu erlangen, richtige Schlüsse zu ziehen und dementsprechend zu handeln.

Ein weiteres Beispiel dieser Handlungsvariante, aus dem Selberdenken zu lernen und das Gelernte aus eigener Initiative in die Tat umzusetzen, liefert Robert Walser, der eine realitätsgetreue Szene quasi aus dem Schulalltag herausschneidet und sie in ein literarisches Modell transformiert.³⁷⁵ Ein Schüler wird in einem ungünstigen Augenblick durch den Lehrer ertappt, von da an wird er zum Opfer körperlicher Gewalt und seelischer Demütigung durch diesen – und das in äußerstem Maße und unaufhörlich. Der Junge ist völlig auf sich alleine gestellt. Zwar kommentarlos, aber speziell dadurch verdeutlicht der Text, dass die ganze Schulklasse seine Lage erkennt und der ungerechten Behandlung des Lehrers stumm zuschaut. Die Autoritätsinstanz ist problematisch und ungerecht; vor einer solchen Autoritätsinstanz sind die Kameraden keine ‚Hilfe‘. Die Schulklasse zeichnet sich mit ihren inhumanen Zügen als ein Abbild der Gesellschaft aus. Der Schüler, praktisch umgeben von Feinden und Feiglingen, hilft sich selbst aus äußerster Isoliertheit heraus.

Zweifellos hatte der Lehrer einen persönlichen Haß auf ihn geworfen, und der Erwachsene ging hierin dem Kleinen gegenüber zu weit. Der Knabe, der sich so urplötzlich aus dem weichen Sitz des Wohlwollens auf die harte Bank der Ungnade herabgeworfen und sich so unvermutetermaßen vom gepriesenen Schüler in einen notorischen Bösewicht verwandelt sah, wußte sich nicht zu helfen. Nachdem er indessen durch Wochen [...] ertragen hatte, griff er eines Tages, vom Bedürfnis gedrängt, eine Veränderung der schier unerträglichen Lage herbeizuführen, zur Feder und schrieb an seinen grimmigen Verfolger und Peiniger [...]. (WSW 5, S. 106)

Die Geschichte zeigt, dass die soziale Realität veränderbar ist, bei selbstbewusstem Engagement, wenn und gerade weil keine fremde Hilfe vorhanden ist, mit eigener Kraft mutig und erfolgreich vorgegangen wird.

Da ich diejenigen nicht bitten will, mich in Schutz zu nehmen, die mich lieben, so trage ich die Bitte dem vor, der mich haßt und an mir seinen Zorn ausläßt. Also bitte ich den

³⁷⁵ Walser lässt bereits in seinem ersten Buch *Fritz Kochers Aufsätze* den Schüler Fritz über die Schule als ein Abbild der Gesellschaft sprechen. Ein Aufsatz von Fritz Kocher ist mit *Die Schulklasse* betitelt und beschreibt die Schulklasse unter dem Aspekt. Der erste Satz lautet bereits: „Unsere Schulstube ist die verkleinerte, verengte Welt“ (WSW 1, S. 47).

um Schutz, dem ich schutzlos preisgegeben zu sein scheine und ersuche den um Schonung, der, weil er sich durch mein Betragen beleidigt fühlt, schonungslos mit mir verfährt. Ich habe den Mut, wie Sie sehen, dem mein Leid zu klagen, der es mir zufügt und dem meinen Schmerz anzuvertrauen, der ihn verursacht. An der Schule habe ich keine Freude mehr. Der Lehrer, dem der Inhalt des Briefes allerlei zu betrachten und zu bedenken gab, verhielt sich gegenüber dem Schüler von da an wieder milder. (WSW 5, S. 106f.)

Resümee

Das an der Baustelle spielende Kind in Walter Benjamins Denkbild wird auf die Abfallprodukte aufmerksam und sammelt sie. Der auf solche Dinge aufmerksam werdende Blick des Kindes spiegelt sein Außenseitertum in gesellschaftlicher Wirklichkeit wider: unterdrückt, bedeutungs-, macht- und besitzlos. Ein solcher Blick fungiert auch subversiv und revolutionär. Vom kindlichen Sammler gewissermaßen gerettet, wird das Abfallprodukt – das Ausgeschlossene und Übergangene – neu be- und aufgewertet. Es behält einen Bezug zum Ursprungsprodukt, und zeigt sich in seinem Verhältnis dazu vor allem als nicht wahrgenommener Nutzen. Durch ein solches Augenmerk wird die einseitige Präsenz und Wertschätzung des Produkts – der einzelnen Großen oder Starken im übertragenen Sinne – relativiert, und auf die Bedeutung des Geopferten, des Kleinen, des Übergangenen aufmerksam gemacht.

Das Kind als Allegorie bei Walter Benjamin bildet ein Pendant zum *Lesenden Arbeiter* Bertolt Brechts, der während der Lektüre der Geschichtsbücher nach den verschwiegenen Helden fragt und damit die bürgerliche Historiographie infrage stellt. Brechts gesellschaftskritische politische Parabeln in den *Kalendergeschichten* warten mit einer ganzen Reihe von Figuren eines solchen kritischen Geschichtsbewusstseins auf. Dabei sind Kindergestalten als ‚Nebenfiguren‘, als die ‚Kleinen‘ der Geschichte – die Unterprivilegierten, Ausgebeuteten, als solche, die noch nicht in die Weltverhältnisse eingeweiht sind – mehrfach anzutreffen.

Das Verhältnis von Groß und Klein in Geschichtsprozessen schildert Brecht im *Experiment* modellhaft an der Konstellation von Bacon und dem Stalljungen: Der Junge personifiziert Tugenden und Voraussetzungen, die für einen Wissenschaftler des neuen Zeitalters erforderlich sind. Er steht für einen Geist, der sich gegen das versteifte Umfeld durchzusetzen hat – und für eine Brücke, die aufgrund von dessen Jugend und dessen wachen Geistes das neue Zeitalter quasi vorbereitet. Dieser Faktor tritt besonders hervor, als dessen Lehrer Bacon erkrankt und sich nicht mehr um das wissenschaftliche Experiment kümmern kann. Der

Fortschritt stellt sich als ein Produkt der Zusammenarbeit von groß und klein dar sowie der wesentlichen Charakterzüge von fortschrittlichem Geist. Der Blick des Jungen, der über das Sichtbare, noch nicht Erwiesene hinaus, hinter die Fassade ‚blickt‘, ähnelt in gewisser Weise dem des subversiven Kindes von Benjamin. Es handelt sich dabei schließlich um eine Sichtweise, mit der Brechts *Kalendergeschichten* über die Geschichte reflektieren. Der Junge stellt somit einen Typus dar, der in einer auf die großen Namen fokussierten Historiographie verschwiegen worden wäre.

Für Walser, der Gegenpole als Ursprung der produktiven Kraft und gegenseitige Spiegelung kategorisiert, bestehen die Chancen der Kleinen nur in ihrer Aufstiegsmöglichkeit und ihrer Rolle als Spannungsfaktor für die Großen. Walser schätzt einen statischen Zustand weder als möglich noch als wünschenswert ein: Alles ändert sich unablässig, auch das Kräfteverhältnis von oben und unten, stark und schwach kann sich umdrehen – dies illustriert Walser an einer scheinbar naturalistischen Aufzeichnung seines *Kinderspiels*, das wie ein Gleichnis für unsere gegensatz- und konfliktreiche Gesellschaft verläuft.

In Brechts Lehrstückkomplex *Ja-/Neinsager* wird das heikle Verhältnis von Einzelnem und Kollektiv in mehreren Varianten durchgespielt. Der Protagonist, der Knabe des *1. Jasagers* wurde als ein kaum „Subjekt“ zu nennendes Individuum, sondern eher als ein sinnloses Opfer rezipiert. In dem Doppelstück, mit dem Brecht auf die Kritiken am *1. Jasager* reagiert, agiert er durchaus als autonomes Subjekt. Es ist ein Ich, das imstande ist, seine Ansprüche und die der Gemeinschaft gemäß der Situation vernünftig zu durchdenken und im optimalen Einklang beider Seiten Schlüsse zu ziehen. Der Einzelne als solcher einerseits und das Kollektiv andererseits stehen in einem Verhältnis, in dem jeder für sich aufgeht und gleichzeitig gegenseitig bestätigt. Damit bietet sich ein Modell, bei dem das Verhältnis von Individuum und Kollektiv nicht in einer Unterwerfungsalternative des einen unter den anderen enden muss. Dabei lässt sich der „Neinsager“-Knabe mit andern zahlreichen Neinsagern in Brechts Werken (wie beispielsweise Galilei und Sokrates) in Verbindung bringen, die sich gegen die Gemeinde stellen und sich gegen überkommene, sinnentleerte und womöglich falsche Weltanschauungen wehren. Neben diesen Figuren bietet der Knabe ein Sinnbild für den fortschrittlichen Geist.

In der Kalendergeschichte *Der Augsburger Kreidekreis* wird das Kind als gerichtliches Streitobjekt, je nach der vertretenen Perspektive, in mehreren Bedeutungen erfassbar – vorausgesetzt, dass die Gerichtsszene als Allegorie für die Arbeit des Historiographen gelesen wird. In zwei Geschichtsversionen, die zwei Mütter über ihr jeweiliges Kind liefern, personifiziert dieses auf der einen Seite eine Art Beute der Sieger und der herrschenden

Klasse und dient als Instrument zum Zweck der Macht- und Vermögenssicherung, wobei diese es sich auch auf Kosten der wahren Fakten sich zueignen wollen. Auf der anderen Seite steht es für die Leistung der namenlosen Arbeiter, der Unterdrückten in der Geschichte. – Für den Richter wiederum, als Historiographen, gilt im Interesse des Streitobjekts Kind selbst zu urteilen. Bei dessen Rechtssprechung wird dem wahren Hergang des Geschehens Rechnung getragen, was soviel heißt wie: die versteckten Helden werden gewürdigt, indem ihnen ein Recht auf ihre Leistung zugesprochen wird.

Brechts Interesse, der auf die kümmerlichen Kleinen fällt, entdeckt im Gedicht *Pflaumenbaum* an einem im Hinterhof stehenden „Kinderbaum“ ein Gleichnis der Verkümmerten, der Benachteiligten. Der nicht bei seiner Entfaltung unterstützte, mit dem bloßen Überleben beschäftigte Pflaumenbaum kann eine Kindheit versinnbildlichen, die unter der sozialen Benachteiligung und den gesellschaftlichen Missverhältnissen leidet. Eine solche Kindheit erlangt wiederum eine Sinndimension des allgemeinmenschlichen Schicksals, indem ein solches Dasein auf das Leben der Unterprivilegierten generell übertragbar ist. Brecht verwendet in diesem Text die Kindheit nahe der Motivtradition, in der das nicht wachsende Kind als Anklagepotential gegen die schlechten Zeitverhältnisse erscheint.

Walser hat in dem Märchen, das er in seinem Roman *Geschwister Tanner* eingeschoben hat, auf den verborgene Nutzen eines verfemten, ausgeschlossenen Daseins am Rande des Bürgerlichen und Etablierten aufmerksam gemacht. Das Bettelkind in diesem Märchen, eine analoge Figur zum Romanprotagonisten Simon, ist aus der Sicht des Bürgerlichen ein nutzloser Taugenichts. Ohne jeglichen Schutz – weder familiär noch metaphysisch – steht das auf sich gestellte, zum Untergang verdamnte Kind da. Ohne sich retten zu können, leistet es jedoch eine Erlöserfunktion ausgerechnet für diejenigen, die sich an die Lebensverhältnisse angepasst haben und dennoch daran leiden. Als Heilender, der immerhin ein – wenn auch nicht integrierter – Teil der Gesellschaft ist, spiegelt Walsers keineswegs romantisierendes Erlöserkind das Bild unserer Gesellschaft wider und spricht von dem Paradox, dass die rettende Funktion speziell nur einem solchen Wesen möglich sei.

Die Parabel vom *hilflosen Knaben* Brechts problematisiert in mehreren Fassungen die Weltverhältnisse und das Verhalten der Schwachen in einer solchen Welt. Die Erwartung von Hilfe und das mangelnde Selbstbewusstsein des Kindes werden zweifach genutzt: Indem das Kind schlichtweg als Kind zu lesen ist, wird die Kritik eher auf die Wirklichkeit selbst gerichtet; das Kind fungiert dabei als der Adressat eines Warnexempels über die Weltverhältnisse. Indem aber das Kind als uneigentliche Figur gedeutet wird, wird scharfe Kritik an den Unterlegenen, an ihrer kindlichen Naivität hinsichtlich der gesellschaftlichen

Verhältnisse geäußert. Sie werden für den Fortbestand oder den Wandel der bestehenden Missverhältnisse verantwortlich gemacht und zum Handeln aufgefordert. Eine potentielle Verwirklichung dieser Ansprüche Brechts findet man nicht nur in einigen Knabenfiguren in anderen Geschichten Brechts, sondern auch in Walsers Jungenfigur in *Schüler und Lehrer*. Diese Figur wehrt sich mutig und schließlich erfolgreich gegen das gegen sie gerichtete fortgesetzte Unrecht im Klassenzimmer, das stellvertretend für die Gesellschaft steht.

9. Schlussbemerkung

Diese Untersuchung befasst sich mit literarischen Darstellungen von Kindern oder Kindheit, die zur Veranschaulichung einer Idee oder eines Sachverhalts dienen. Die in diesem Zusammenhang analysierten Figuren spiegeln Bilder und Konzepte wider, die die ausgewählten Autoren – ob aufgrund ihrer eigenen Biographie, durch kulturanthropologische oder durch gesellschaftskritische Beobachtungen – mit dem Begriff Kindheit in Verbindung bringen. Entsprechend der Methodik dieser Untersuchung sind die Kindergestalten vornehmlich im Rahmen des jeweiligen Textzusammenhangs (gelegentlich auch im Gesamtkontext des jeweiligen Œuvres) analysiert worden. Im Folgenden werden exemplarische Charakteristiken bei der Gestaltung von Kindheit, die mehrfach wiederholt werden und die vor allem bei unterschiedlichen Themenkomplexen und Autoren zu beobachten sind, angeführt.³⁷⁶ Die Themen- und autorenübergreifenden Ausprägungen können in gewisser Weise als ein gemeinsamer Fundus an Kindheitsvorstellungen gelten, die per se auch ohne konkrete Bezugnahme auf einen textlichen Zusammenhang oder eine Verbindung mit einem Autor bedeutend sind.

Die lange Tradition in Kunst und Literatur, mit dem Kindheitsmotiv eine Idee, einen Sachverhalt oder ein spezifisches Konzept zu verbinden, beruht grundsätzlich auf der Vorstellung vom Kind als etwas Anderem, Fremdem und Unzugänglichem. Das semantische Potential der Kinderfiguren, das die vorausgehenden Textanalysen entwickelt haben, zeigt auf: Die Vorstellung vom ‚Anderssein‘ des Kindes lebt ungebrochen fort und bleibt durchaus grundlegend bei der Gestaltung des Kindheitsmotivs. Kinder unterscheiden sich von Erwachsenen und den für diese prägenden Charakteristika wie etwa ratiogesteuertes Dasein, begriffliche Sprache oder zivilisatorisch-bürgerlicher Ordnung. Wenn beispielsweise über ‚frühere Zeiten‘ (sowie über deren Denk- und Wahrnehmungsmuster) reflektiert wird, stehen Kinder und Kindheit phylogenetisch für Vorstellungen und Ideen, die der Kindheit der Menschheit angehörten. Dazu zählen ein anderer Umgang mit der Natur vor deren ‚Entzauberung‘, der Subjektentwurf vor der Entdeckung des Unbewussten und abseits der begrifflichen Sprache.

³⁷⁶ Aufgrund einer themenakzentuierten Kapitelanordnung im Rahmen des Hauptteils werden diese Ergebnisse in diesem Fazit präsentiert. Dadurch können aus diesen Synthesen Anregungen und Verbindungen hervorgehen, die weitere Motivstudien anstoßen könnten.

Kindheit als Sphäre des Anderen oder Fremden wird häufig als etwas dargestellt, worauf kein Zugriff durch das Bewusstsein und die begriffliche Sprache gelingt, sondern worauf nur zufällig gestoßen werden kann. Dieses Kindheitsverständnis wird von mehreren Autoren der modernen Parabel insbesondere mit der *mémoire involontaire* in Verbindung gebracht. Sowohl Walter Benjamin, dessen autobiographisches Werk *Berliner Kindheit um 1900* sich ohne den Begriff der *mémoire involontaire* nicht erläutern lässt, als auch Rainer Maria Rilke und Robert Walser liefern mehrfach Beispiele dafür. Die Kindheit dient zum einen als breite Quelle der unwillkürlichen Erinnerung, zum anderen ist sie mit ihren Eigenschaften wie Spontaneität und Unberechenbarkeit selbst eine Verkörperung von unwillkürlicher Erinnerung. Folglich werden Kinder mit der Vorstellung von etwas Ungeahntem, Unergründlichem und Kreativem in Verbindung gebracht.

Im erweiterten Sinne dieses Zusammenhangs evoziert das Motiv der Kindheit schließlich eine Vorstellung von etwas, das nie als Ganzes abbildbar ist und unverfügbar bleibt. Damit weist das Motiv die Funktion auf, ein Absolutheitsideal zu unterminieren, so dass es für die Gestaltung von typischen Themen der literarischen Moderne (insbesondere bezogen auf Subjekt- oder Metaphysikfragen) plausibel aufgegriffen werden kann.

Im Zusammenhang mit der Absage an die Ganzheit oder Absolutheit wurde häufig eine weitere Eigenheit von ‚Kindlichkeit‘ eingesetzt: Aus der Sicht des rationalistisch geprägten Sprachverständnisses haben Kinder bisweilen einen missverständlichen Umgang mit der Sprache, bei dem in Erwartung *einer* endgültigen Bedeutung allerlei kuriose Verknüpfungen von Signifikat und Signifikant erprobt werden. Dies dient zur Veranschaulichung der Relativierbarkeit dessen, was als absolut und unbeirrbar vorhanden geglaubt wird und wonach gesucht wird – wie etwa eine endgültige Identität, eine Sinnfestlegung oder ein Ursprung, auf den vermeintlich alles zurückgeführt werden kann.

‚Spielende Kinder‘ sind ein sehr häufig verwendetes Kindheitsbild. Kindheitserlebnisse und -erfahrungen werden oft als Präfiguration dessen interpretiert, was als Erwachsener erlebt oder erkannt wird. An spielenden Kindern und dem Kinderspiel wird – bezogen auf verschiedene Themenkreise wie Subjekt oder Gesellschaft – ein Abbild der gesellschaftlichen Verhältnisse oder die projizierbaren Konstellationen der Erwachsenenwelt abgelesen. Rilkes Puppen spielendes Kind und das Verkleidung spielende Kind, Benjamins an der Baustelle spielendes Kind sowie Versteck spielende Kinder bei Walser und Benjamin liefern dafür bemerkenswerte Beispiele.

Wird von den zuvor erwähnten Grundzügen von Kind und Kindheit abgesehen, liegt der Akzent bei der Gestaltung des Kindheitsmotivs bei jedem Autor jeweils ein wenig anders. Es wird im Folgenden der Versuch unternommen, in Umrissen ein vorherrschendes Kindheitsbild bei den in dieser Untersuchung berücksichtigten Autoren zu skizzieren. Ein solcher Überblick kann bei der Orientierung helfen, sollte jedoch die Untersuchung der Figuren selbst nicht vorab dominieren. Es sollte vermieden werden, von *dem* Kindheitsbild bei einem Autor zu sprechen. Hagen versucht Ähnliches im Hinblick auf die Romantiker: Das Kind sei bei Hölderlin ein göttliches Wesen, bei Wackenroder Prophet, bei Tieck die Heimat aller guten Empfindungen, bei Novalis das goldene Zeitalter.³⁷⁷ Der erste Eindruck zeigt bereits, dass das Kindheitsbild bei den hier behandelten Autoren der modernen Parabel im Gegensatz zu den Romantikern dezidiert nüchtern ausfällt.

Brechts Kindergestalten, denen als gesellschaftlichem Wesen nicht ein kindspezifisches, sondern ein Schicksal widerfährt, das erwachsene Menschen gleichermaßen trifft, sind unter ähnlichen Umständen beliebig mit erwachsenen Figuren austauschbar. Trotz oder vielleicht speziell aufgrund dieser mangelnden Differenz zwischen Kindern und Erwachsenen löst die Darstellung im Medium der kindlichen Gestalten bei Brecht Ernüchterung aus und regt zu einer kritischen Erkenntnishaltung an.

Kinderfiguren bei Benjamin sind maßgeblich dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Alternative zur herrschenden Denkweise der aufklärerisch-rationalistischen Welt darstellen, ohne dass sie deshalb etwa in einen engen Zusammenhang mit romantischen Kindheitsvorstellungen gebracht werden dürften, denn selbst bei einem Kindheitsbild, das in einigen Grundzügen mit einem vorzivilisatorischen Menschen parallelisierbar ist, ist bei Benjamin ob explizit oder implizit die Zugehörigkeit des Kindes zur rationalistischen Welt als ein Moment der Entzauberung und sachlicher Ernüchterung als der bedeutende Kern angedeutet.

Das Motiv der Kindheit bei Walser, das in der Forschung noch weitgehend unentdeckt und unerforscht geblieben ist, wurde in dieser Untersuchung durch eine neue Analyse der bereits bekannten Texte sowie die Erschließung einiger noch für die Motivforschung unbekanntem Texte um einige Erkenntnisse erweitert. Walsers Kinderfiguren bilden die breiteste Palette an Themenkomplexen und erweisen sich insgesamt als Typus eines (durchaus auch im übertragenen Sinne gültigen) Waisendaseins³⁷⁸, eines Anarchisten oder eines Wesens, dessen Widerstand gegen den bürgerlichen Ordnungssinn stark ausgeprägt ist.

³⁷⁷ Vgl. R. Hagen (1967), S. 23f.

³⁷⁸ Verwiesen sei nochmals auf die in dieser Untersuchung im Kapitel *Wege zur Erkenntnis* bereits zitierte Formulierung von David Giuriato, dass Walsers Kinder „in einem eminenten Sinne elternlos“ seien (2007, S.

In einem recht homogenen Profil in Bildern und Funktionen stehen hingegen die geradezu diabolischen Kinderfiguren Kafkas. Deren metaphorische Funktion ergibt sich wesentlich in ihrer Affinität zu den (übrigen) Antagonisten, die in verschiedenen Gestalten in Kafkas Werken auftreten. Kinder in Kafkas Texten, die durchweg im Zusammenhang der erkenntniskritischen Themen fungieren, verkörpern beispielsweise die verzweifelnde, aber erfolglose Suche der ermüdeten Protagonisten nach Auswegen (bzw. Zugangswegen). Die Kinder personifizieren andererseits die von den Protagonisten angestrebten Ziele selbst, die in ihren unheimlich-undurchschaubaren Zügen schwer zu erfassen sind – oder sie verweisen auf die Unerreichbarkeit des Ziels schlechthin, indem der Protagonist ihnen wie Hindernissen begegnet, da sie seinen Weg verstellen. Relativ konsequent zeigt sich an Kafkas Kindergestalten, dass sie – außer für den Protagonisten – kaum als Kinder wahrnehmbar sind. Etwas ‚Anderes‘ sind Kafkas Kinderfiguren streng genommen nur in dem Sinne, dass sie für die Ratio schwer zu durchblicken sind. So sind die Kinder bei Kafka Figuren, die die Ratio des Protagonisten am liebsten verdrängen und von sich abweisen möchte. Kafkas Kinder sind, verallgemeinernd gesprochen, besonders als Wesen präsent, die an Fehler, Defizite und Lücken der Vernunft erinnern.

Im Hinblick auf die Analyse der Kinderfiguren Kafkas kann mit diesem Resümee abschließend reflektiert werden, was im Grunde genommen durchaus für die ganze hier vorgelegte Untersuchung relevant ist. Besonders die Kinderfiguren in Kafkas Texten erwiesen sich nachweislich in der vorliegenden Arbeit als wenig übereinstimmend mit ihren oft schablonenhaften Auslegungen. Demgegenüber ist es einigermaßen befremdlich, wie die Forschung bisher mit Kafkas Kindergestalten umgegangen ist: Kinder wurden beispielsweise ohne textliche Relevanz mehrfach als ‚gute‘ Wesen definiert oder als spielende ahnungslose Dasein verniedlicht, als wären sie ein selbstverständliches Versatzteil und bedürften daher nicht eines aufmerksameren Blick, um erst deren Sinnpotential zu erschließen. Ohnehin erwiesen sich die Kinderfiguren bei Kafka insgesamt in den allermeisten Fällen als unheimlich, feindlich oder gar böse – und insofern weit entfernt von jedem positiv belegten Kindheitsideal. Während man bei der Interpretation den Texten Kafkas in der Regel eine überspannte Haltung entgegenbringt, zeigt man sich, so scheint es, bei seinen Kinderfiguren erstaunlich entspannt. Wenn eine Kindergestalt aber derart unkritisch und voreingenommen gelesen werden könnte, wäre sie jedoch uninteressant als ein Untersuchungsgegenstand und verspräche wenig Ergebnisse. Bestehende Bilder und Vorstellungen, die großenteils aus der Literatur gewonnen oder zumindest durch sie bestätigt werden, stehen in einem

spannungsvollen Verhältnis zu heutigen Autoren, die sie wieder aufgreifen und jeweils in einem anderen Textzusammenhang bearbeiten. Die Sinnpotentiale der anscheinend bedeutungslosen, vermeintlich rein ‚dekorativen‘ Auftritte der Kinderfiguren erschöpfen sich jedoch keineswegs in bekannten Motivkonnotationen und schon gar nicht in klischeehaften Bildern und Bedeutungen. Je nachdem, wie sich das einzelne Motiv auf seinen Themenkreis bezieht, ergibt prinzipiell jede neue Kombination von bekannter Motivkonnotation und Textzusammenhang einen neuen Sinn der Kindheitsmotivik. Erst wenn herausgearbeitet wird, welche Modifikationen das jeweils bekannt anmutende Kindheitsmotiv erfährt, indem es in neue Konstellationen eingefügt wird, gelingt eine adäquate Analyse einer Kindergestalt und des Textes, in den sie als ein zentrales Element des Gesamtgefüges eingewoben ist.

10. Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. I – VII, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972-1989 (Supplement-Bände 1999ff.) (**GS**)

Walter Benjamin, Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen, Frankfurt am Main 1987

Walter Benjamin, Briefe, Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, 2.Bde., Frankfurt am Main 1966

Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 30 Bde., hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1988-2000 (**GBFA**)

Franz Kafka: Sämtliche Erzählungen, hrsg. v. Paul Raabe, Frankfurt am Main 1969 (**KSE**)

Franz Kafka: Tagebücher, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Kritische Ausgabe, New York 1990 (**KKAT**)

Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. v. Max Brod, ungekürzte Ausgabe, Frankfurt am Main 1983

Kafka, Franz: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Born/Gerhard Neumann/Malcolm Pasley/Jost Schillemeit. 7 Bde. u. App.Bde. Frankfurt am Main 1982-1996

- Der Proceß. Hrsg. v. Malcolm Pasley

- Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. v. Wolf Kittler u.a. (**KADL**)

- Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hrsg. v. Malcolm Pasley (**KANS I**)

- Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hrsg. v. Jost Schillemeit (**KANS II**)

Robert Musil, Nachlaß zu Lebzeiten, Reinbek bei Hamburg 1962 (**NzL**)

Rainer Maria Rilke/Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel. Hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt am Main 1975 (erweiterte Fassung der Ausgabe von 1952) (**RS**)

Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, 2. Bde. Frankfurt am Main 1995 (**RK**)

Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl, Frankfurt am Main und Leipzig 1996 (**RKA**)

Robert Walser, Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Jochen Greven. Zürich und Frankfurt am Main 1985-1986 (**WSW**)

Robert Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1924-1932. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich neu entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bände. Frankfurt am Main 1985-2000 (**WAdB**)

Sekundärliteratur:

Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte, Frankfurt am Main 2004

Agamben, Giorgio: Profanierungen, Frankfurt am Main 2006 (Dt. Erstausgabe)

Andresen, Karen: Tragische Aspekte im Märchen ‚Aschenbrödel‘ von Robert Walser, in: Morenilla Talens, Carmen (Hrsg.): Das Tragische, Stuttgart 2000, S. 1-18

Andringa, Els: Die Facette der Interpretationsansätze, in: Dies. / Jahraus, Oliver (Hrsg.): Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Göttingen 2008, S. 317-335

Angerer, Christian: Kleine Rollen, souverän gespielt. Über Identitätsverweigerung bei Robert Walser, in: Beutner, Eduard/Tanzer, Ulrike (Hrsg.): Literatur als Geschichte des Ich, Würzburg 2000, S. 205-222

Ariés, Philippe: Geschichte der Kindheit, München 1975

Assmann, Aleida: Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee, in: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, hrsg. v. A. Dihle u.a. Berlin, New York, 1978, Bd. XXIV, S. 98-124

Avery, George C.: Inquiry and Testament. A Study of the Novels and Short Prose of Robert Walser, Philadelphia 1968

Baumgart, Reinhard: Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht, München 1989

Berentelg, Wilhelm: Kafkas Parabel *Der Kreisel* oder Die ver-zweifelte Jagd nach der Epiphanie, in: Literatur für Leser, Jg. 2002, H.2, S.91-100

Berg, Daniel: Franz Kafka: „Kinder auf der Landstrasse“. Erschliessung und Verständnis, Bochum 1995

Beutner, Barbara: Die Bildsprache Franz Kafkas, München 1973

Bichsel, Peter: Nachwort, in: Robert Walser: Geschwister Tanner, Frankfurt 1990, S. 337-366

Bien, Günter: Das Bild des Jugendllichen in der modernen Literatur, in: Deutsche Rundschau 90 (3), 1964, S.40-45

Bien, Günter: Das Bild des Jugendllichen in modernen Dichtungen, in: Der Deutschunterricht, Stuttgart, 21 (2), 1969, S.5-27

Billen, Josef: Notizen zur Geschichte, Struktur und Funktion der Parabel, in: Ders. (Hrsg.): Deutsche Parabeln, Stuttgart 1982, S.251-295

Billen, Josef.: Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform, Darmstadt 1986, S.1-7

Bleckmann, Ulf: „...ein Meinungs-Labyrinth, in welchem alle, alle herumirren...“. Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne, Frankfurt am Main 1994

Blochmann, Elisabeth: Das Motiv vom verlorenen Sohn in Schillers Räuberdrama, in: DVjs, 25 (1951), S. 474-484

Blumer, Helen Schmid: Das Spiel der Bälle. Notizen zu Kafkas Geschichte *Blumfeld, ein älterer Junggeselle*, in: Psyche 53, 1999, H.7, S. 611-633

Boehm, Rudolf: „Es ist einmal schon so ...“ Philosophische Bemerkungen zu Kafkas „Betrachtung“, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 17, S. 21-26

Borchmeyer, Dieter(Hrsg.): Robert Walser und die moderne Poetik, Frankfurt am Main 1999

Borchmeyer, Dieter: Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke, in: Chiarini, Paolo/Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): „Immer dicht vor dem Sturze...“. Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1987, S. 129-143

Böschstein, Bernhard: Herakles im Treppenhaus. Zum vierten Band von Robert Walsers *Mikrogrammen*, in: Holger Helbig u.a. (Hrsg.): Hermeneutik-Hermeneutik, Würzburg 1996, S. 245-256

Bourk, Alfred: Geste und Parabel, in: Akzente 6 (1959), S.214-220

Brandt, Helmut: Zur Erneuerung des Erzählens in den Geschichten Bertolt Brechts, in: Ders.: Erzählte Welt. Studien zur Epik des 20. Jahrhunderts, Berlin und Weimar 1978, S. 169-209

Brenneisen, Wolfgang: Ein benachteiligter Baum, in: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): Bertolt Brecht. Der Mond über Soho. 66 Gedichte mit Interpretationen, Frankfurt am Main und Leipzig 2002, S. 111-113

Brettschneider, Werner: Die Parabel vom verlorenen Sohn. Das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur, Berlin 1978

Brettschneider, Werner: Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung, 2., überarb. Aufl., Berlin 1980 (erstmalig 1971)

Brettschneider, Werner: „Kindheitsmuster“. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung, Berlin 1982

Brüggemann, Heinz: Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie, Würzburg 2007

Bühler-Dietrich, Annette: Zwischen Belebung und Mortifizierung: Die Puppe im Briefwechsel zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé, in: Kormann, Eva (Hrsg.): Textmaschinenkörper: genderorientierte Lektüren des Androiden, 2006 Amsterdam, S. 117-132

Camenzind-Herzog, Elisabeth: Robert Walser – „eine Art verlorener Sohn“, Bonn 1981

Cases, Cesare: „Der Pflaumenbaum“, Brecht, Benjamin und die Natur, in: Ders.: Stichworte zur deutschen Literatur. Kritische Notizen, 1969 Wien u.a., S. 211-240

Cordes, Roswitha(Hrsg.): Welt der Kinder – Kinder der Welt: Kindheitsbilder in der Kinder- und Erwachsenenliteratur, Katholische Akademie Schwerte 1989

Culler, Jonathan D.: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Reinbek bei Hamburg 1988

Davidson, Anika: „Dies, scheint mir, wäre zu erzählen gewesen...“. Die theo-poetologische Deutung des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn in Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, in: Knauer, Bettina (Hrsg.): Das Buch und die Bücher. Beiträge zum Verhältnis von Bibel, Religion und Literatur, Würzburg 1997, S. 115-134

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin 1992

Dettmering, Peter: Aspekte der Spaltung in der Dichtung Kafkas, in: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 17 (1983), S. 205-220

Dierks, Sonja: Es gibt Gespenster. Betrachtungen zu Kafkas Erzählung, Würzburg 2003

Di Noi, Barbara: Literarische Einzelgängerei: Robert Walsers *Jakob von Gunten* und Kafkas *Schloß*, in: Fattori, Anna/Gigerl, Margit (Hrsg.): Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser, München 2008, S. 143-154

Durzak, Manfred: Die parabolische Kurzgeschichte der Gegenwart, in: Elm, Theo/ Hiebel, Hans Helmut (Hrsg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1986, S.345-366

Ebner, Franz: Das Seelenleben des Kindes und Jugendlichen in der deutschsprachigen Erzählung des 20. Jahrhunderts, Diss. Wien 1954

Elm, Theo: Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle, in: Ders./Hiebel, Hans Helmut (Hrsg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1986, S.9-41

Elm, Theo: Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte, 2., überarbeitete Auflage, München 1991

Emrich, Wilhelm: Franz Kafka, Bonn 1958

Engel, Manfred: Aussenwelt und Innenwelt. Subjektivitätsentwurf und moderne Romanpoetik in Robert Walsers *Jakob von Gunten* und Franz Kafkas *Der Verschollene*, in: Jahrbuch der deutschen Gesellschaft, 30 (1986), S. 533-570

Engel, Manfred: „Weder Seiende, noch Schauspieler“ – Zum Subjektivitätsentwurf in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘, in: Söring, Jürgen/Weber, Walter (Hrsg.): Rencontres Rainer Maria Rilke, Frankfurt am Main 1993, S. 37-59

Enklaar, Jattie: Sohnschaft in der Krise: Zu Ludwig Hohls Notiz „Der verlorene Sohn“, in: Neophilologus 89 (2005), S. 287-298

Fattori, Anna: Interpretieren und Übersetzen: Robert Walsers „Schneewittchen“-Dramolett, in: Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch. Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne, Februar 1994, Herausgegeben von Peter Utz, Frankfurt am Main u.a. 1994, S. 127-141

Finkelde, Dominik: Benjamin liest Proust. Mimesislehre – Sprachtheorie – Poetologie, München 2003

Fittler, Doris: „Ein Kosmos der Ähnlichkeit“. Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin, Bielefeld 2005

Flach, Brigitte: Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation, 3. Aufl., Bonn 1987

Gallus, Jörg: Labyrinth der Prosa. Interpretationen zu Robert Walsers *Jakob von Gunten*, Franz Kafkas *Der Bau* und zu Texten aus Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt am Main 2006

Garstenauer, Werner: Vom Wandel afamilialer Männlichkeit: Junggesellentum bei Kafka als Arbeit an dessen Mythos, in: Kafka. Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft, Band II, 2008, S. 25-46

Germann, Stefanie: „Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung“. Zwei theoretische Lektüreveruche zu Robert Walsers Mikroprogramm-Werkstatt, in: Schärf, Christian (Hrsg.): Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte, Tübingen 2002

Gerth, Klaus: Wiedergelesen: „Der hilflose Knabe“ von B. Brecht, in: Praxis Deutsch, 19. Jg., Juli 1992, S. 45-47

Giuriato, Davide: Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939), München 2006

Giuriato, Davide: Robert Walsers Kinder, in: Grodeck, Wolfram/Sorg, Reto/Utz, Peter/Wagner, Karl (Hrsg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, S. 125-132

Glinz, Hans: Methoden zur Objektivierung des Verstehens von Texten, gezeigt an Kafkas ‚Kinder auf der Landstraße‘, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jahrgang 1, Heft 1 (1969), S.75-107

Glogauer, Werner: Kinder und Jugendliche in der Dichtung, in: Welt der Schule, München 1960, Jg.13, Heft 3

Goebel, Eckart: Herzpause. Rainer Maria Rilke über Puppen, in: Pannewick, Friedrike (Hrsg.): Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity, Wiesbaden 2004, S. 283-297

Göbbling, Andreas: Ein lächelndes Spiel. Kommentar zu Robert Walsers „Geschwister Tanner“. Mit einem Anhang unveröffentlichter Manuskriptvarianten des Romans, Würzburg 1991

Gradischnig, Hertwig: Das Bild des Dichters bei Robert Musil, München-Salzburg 1976

Grenz, Dagmar: Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung, München 1974

Grimm, Reinhold: Elternspuren, Kindheitsmuster. Lebensdarstellung in der jüngsten deutschsprachigen Prosa, in: Ders./Hermand, Jost (Hrsg.): Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie, Königstein/Ts. 1982, S.167-82

Grimm, Sieglinde: Sprache der Existenz. Rilke, Kafka und die Rettung des Ich im Roman der klassischen Moderne, Tübingen und Basel 2003

Grotzer, Peter: Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, 2 Bde., Zürich 1991

Gstettner, Peter: Die Eroberung des Kindes durch die Wissenschaft. Aus der Geschichte der Disziplinierung, Reinbek bei Hamburg 1981

Günter, Manuela: Anatomie des Anti-Subjekts: zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, Würzburg 1996

Gutjahr, Ortrud: Erschriebene Moderne. Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Bd.1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende, Opladen 1994, S. 370-397

Hagen, Rainer: Mignon lebt. Kinder in der deutschen und der französischen Literatur beschrieben und verglichen, in: Eckart-Jahrbuch Berlin 1966/67, Hrsg. v. Karl Lothar Tank, S.88-102

Hagen, Rainer: Kinder wie sie im Buche stehen, München 1967

Hake, Thomas: „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. Robert Musils *Nachlaß zu Lebzeiten*, Bielefeld 1998

Halm, Heinz J.: Satirische Parabeln. Robert Musils Tiergeschichten im „Nachlaß zu Lebzeiten“: Das Fliegenpapier, Die Affeninsel, Hasenkatastrophe, in: Sprachkunst 6 (1975), S.75-86

Halm, Heinz J.: Literaturbericht: Zur Theorie der Parabel, in: Ders. (Hrsg.): Textbücher Deutsch: Parabel, Begleitheft, Freiburg 1976, S.4-10

Hamburger, Käte: Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke, in: Dies.: Kleine Schriften zur Literatur und Geistesgeschichten, 2. erweiterte Auflage, Stuttgart 1986, S. 265-282

Heise, Hans-Jürgen: Der Phantasie Segel setzen. Über das Kindliche in der Dichtung, in: Akzente, 28.Jg (1981), S.563-576

Heise, Ursula: Kindergestalten in moderner Dichtung. Hinweise für Privat- und Klassenlektüre, in: Der Deutschunterricht 11, 1959, H.6., S.94-112

Hensel, Barbara: Das Kind und der Jugendliche in der deutschen Roman- und Erzählliteratur nach dem 2. Weltkrieg. Eine pädagogische Untersuchung, München 1962

Hermann, Ruth: Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug. Eine Poetik der Kindheit bei Rilke, Würzburg 2002

Herzog, Urs: Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung, Tübingen 1974

Herzog, Urs: „goldene, ideale Lügen“. Zum *Schneewittchen*-Dramolett, in: Kerr, Katharina (Hrsg.): Über Robert Walser, 2.Bd., Frankfurt am Main 1978, S. 239-254

Heselhaus, Clemens: Kafkas Erzählformen, in: DVjs 26 (1952), S.351-376

- Hetzel, Andreas: Kafkas Gespenst. Vom Unglück der Lektüre, in: Hans Jürgen Scheuer / Justus von Hartlieb / Christian Salmen / Georg Höfner (Hg.): Kafkas *Betrachtung*. Lektüren, Frankfurt am Main 2003, S. 200-213
- Hillmann, Heinz: Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt, 2.erweiterte Auflage, Bonn 1973
- Hoffmann, Werner: „Ansturm gegen die letzte irdische Grenze“. Aphorismen und Spätwerk Kafkas, Bern 1984
- Höfle, Peter: Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform, München 1998
- Höhler, Gertrud: Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes, München 1979
- Hübner, Andrea: „Das Märchen ja sagt ...“ – Märchen und Trivialliteratur im Werk von Robert Walser, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Robert Walser und die moderne Poetik, Frankfurt am Main 1999, S.167-186
- Hübner, Andrea: Ei?, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivialliteratur, Tübingen 1995
- Ignasiak, Detlef: Bertolt Brechts „Kalendergeschichten“. Kurzprosa 1935-1956, Berlin/DDR 1982
- Jacobs, Jürgen: Brecht und die Intellektuellen, in: Neue Rundschau 80 (1969), S. 241-258
- Jagow, Bettina von: Frühe Erzählungen: Der *Betrachtung*-Band, in: Dies. / Jahraus, Oliver (Hrsg.): Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Göttingen 2008, S. 401-407
- Jahraus, Oliver: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, Stuttgart 2006
- Jaretsky, Reinhold: Bertolt Brecht: Der Jasager und Der Neinsager, Frankfurt am Main 1991
- Jens, Walter: Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen, München 1964
- Jens, Walter: Erwachsene Kinder. Das Bild des Jugendlichen in der modernen Literatur, in: Ders.: Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 1990 (erstm. Pfullingen 1957), S.139-163
- Jens, Walter: Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, ungekürzte Ausgabe, München 1990 (1957/1962/1978)
- Kabić, Slavija: Ein Königreich für ein Kind. Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Kurzgeschichte zwischen 1945 und 1989, Köln 2007
- Kallensee, Kurt: Die Liebe des Vaters. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn in der christlichen Dichtung und bildenden Kunst, Berlin 1960
- Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens: zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit, Tübingen 2003
- Karst, Theodor/Overbeck, Renate/Tabbert, Reinbert: Kindheit in der modernen Literatur. Band 1. Interpretations- und Unterrichtsmodelle zur deutsch-, englisch- und französischsprachigen Prosa, Kronberg/Ts. 1976

Karst, Theodor/Overbeck, Renate/Tabbert, Reinbert: Kindheit in der modernen Literatur. Band 2. Materialien für Studium und Unterricht Deutsch-Englisch-Französisch, Kronberg/Ts. 1977

Karlstetter, Klaus: Das Bild des Jugendlichen in der deutschsprachigen Erzählliteratur der Zeit zwischen dem Ersten Weltkrieg (1918) und der Diktatur (1933), Upsalla 1980

Kassel, Norbert: Das Grotteske bei Franz Kafka, München 1969

Kath, Ruth Robert: Children in the poetry of Bertolt Brecht. Images of young people and examples for youthful audiences, Bern und Frankfurt am Main 1982

Kaulen, Heinrich: Leben im Labyrinth. Walter Benjamins letzte Lebensjahre, in: Neue Rundschau, H.1, 1980, S. 34-59

Kaulen, Heinrich: Brecht parodiert Kinderlyrik. Frühe Gedichte für Kinder aus den zwanziger Jahren, in: Der Deutschunterricht 46 (1994), H.6, S.26-31

Kaulen, Heinrich: Zwischen Affirmation und sozialistischer Utopie. Überlegungen zu Bertolt Brechts *Kinderliedern* von 1950, in: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1994/1995, Stuttgart 1995, S. 74-90

Kaulen, Heinrich: Bertolt Brecht und die Kinderliteratur. Probleme und Fragen aus modernisierungstheoretischer Sicht, in: Wild, Reiner(Hrsg.): Gesellschaftliche Modernisierung und Kinder- und Jugendliteratur, Ingbert 1997, S.157-176

Kaulen, Heinrich: Kinderlieder, Lehrstücke, Parabeln. Literatur für Kinder und Jugendliche bei Bertolt Brecht, Hannover 2000

Kaulen, Heinrich: Kinderlieder/Neue Kinderlieder, in: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht Handbuch Bd. 2. Gedichte, Stuttgart 2001, S. 423-434

Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. 25 Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne, Stuttgart 1985

Knopf, Jan: Gemeine Geschichte oder der Kammerdiener als Historiograph. Notizen zu Brechts „Kalendergeschichten“, in: Text + Kritik, Sonderband, Bertolt Brecht II, München 1973, S. 97-108

Knopf, Jan: Brecht Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. Ungekürzte Sonderausgabe, Stuttgart 1980

Kobs, Jörgen: Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten, Bad Homburg 1970

Krabiel, Klaus-Dieter: Das Experiment, in: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht Handbuch, Bd. 3. Prosa, Filme, Drehbücher, Stuttgart 2002, S. 319-324

Kratzmeier, Denise: Es wechseln die Zeiten. Zur Bedeutung von Geschichte in Werk und Ästhetik Bertolt Brechts, Würzburg 2010

Kreis, Rudolf: Die verborgene Geschichte des Kindes in der deutschen Literatur. Deutschunterricht als Psychohistorie, Stuttgart 1980

- Kremer, Detlef: Kafka, die Erotik des Schreibens: Schreiben als Lebensentzug, Frankfurt am Main 1989
- Krol, Maria: Christoph Hein: ‚Die Vergewaltigung‘: Kalender der ‚großen Geschichte‘ versus Kalender der ‚kleinen Geschichte‘, in: Lützeler, Paul Michael/Schindler, Stephan K. (Hrsg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 1, Tübingen 2002, S. 268-288
- Kübler-Jung, Tilly: Einblicke in Franz Kafkas ‚Betrachtung‘. Analyse und literaturgeschichtliche Einordnung, Marburg 2005
- Kuczynski, Thomas: Von der Schwierigkeit, Gesten zitierbar zu machen, in: Wer war Ruth Berlau? Das Brecht-Jahrbuch 30, 2005, S. 403-407
- Kurscheidt, Georg: ‚Stillstehendes Galoppieren‘ – der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des ‚stehenden Sturmlaufs‘ bei Franz Kafka, in: Euphorion, 81.Band, 1987, S. 131-155
- Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse, Stuttgart 1980
- Kurz, Gerhard (Hrsg.): Der junge Kafka, Frankfurt am Main 1984
- Kurz, Gerhard: Lichtblicke in eine unendliche Verwirrung. Zu Kafkas ‚Betrachtung‘, in: Franz Kafka, Text+Kritik. Sonderband, VII/94, S.49-65
- Lange, Katrin: Selbstfragmente. Autobiographien der Kindheit, Würzburg 2008
- Leibfried, Erwin: Fabel. Parabel. Leben und Tod. Reflexionen zu den zwei Gattungen in Theorie und Praxis, in: Elm, Theo/ Hiebel, Hans Helmut (Hrsg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1986, S.42-57
- Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um neunzehnhundert‘, 2. überarbeitete Auflage, Würzburg 2008
- Leucht, Robert: ‚Die Komik ist ein begrenztes Gebiet‘. Robert Walsers früher Theatertext ‚Mehlmann. Ein Märchen‘, in: Groddeck, Wolfram (Hrsg.): Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘: neue Beiträge zur Forschung, München 2007, S. 223-228
- Lindner, Burkhardt: Das Interesse an der Kindheit, in: Literaturmagazin 14. Die Literatur blüht im Tal. Gespräche-Essays-Neue Prosa und Lyrik, Hrsg.v.J.Manthey, Reinbek bei Hamburg 1981, S.112-132
- Lippman, Carlee: Representations of innocence in literatures of the world. Strategies of Multicultural Narrative, Lewiston u.a. 1994
- Lorenz, Dagmar C.: Kafka und gender, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hrsg.): Kafka-Handbuch, Göttingen 2008, S. 371-384
- Marsch, Edgar: Die verlorenen Söhne. Konstruktion und Reduktion in der Parabel, in: Billen, Josef (Hrsg.): Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform, Darmstadt 1986, S.364-388 (erstmalig 1980)
- Matt, Peter von: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München 1995

- Mayr, Siegfried: Robert Walser und die neue Zeit. Politische Kurzdramen der Zwanziger Jahre, 2004 (Elektronische Ressource)
- Mews, Siegfried: Der Augsburger Kreidekreis, in: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht Handbuch, Bd. 3. Prosa, Filme, Drehbücher, Stuttgart 2002, S. 366-371
- Meyer, Urs: Kurz- und Kürzestgeschichte, in: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 2002, S.124-146
- Miller, Norbert: Moderne Parabel?, in: Akzente 6 (1959), S.200-213
- Mix, York-Gothart: ‚Kunst ist Kindheit‘. R. M. Rilke, R. Musil und die Rezeption skandinavischer Literatur zur Zeit des Fin de siècle, in: Wirkendes Wort 3/2001, S. 375-387
- Mohr, Daniela: Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers, Frankfurt am Main 1994
- Motekat, Helmut: Interpretation als Erschließung dichterischer Wirklichkeit (mit einer Interpretation von Franz Kafkas Erzählung „Ein Landarzt“), in: Kitzinger, Erwin (Hrsg.): Interpretationen moderner Prosa, Frankfurt am Main 1977, S. 5-25
- Müller, Klaus-Detlef: Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa, München 1980
- Müller, Klaus-Detlef: Das Ei des Kolumbus? Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht- Dürrenmatt – Frisch – Walser, in: Elm, Theo/ Hiebel, Hans Helmut (Hrsg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1986, S.315-344
- Müller, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, München 2009
- Müller-Michaels, Harro: Ermutigung zur Krise. Das Motiv des verlorenen Sohnes als Paradigma der Moderne, in: Diskussion Deutsch 1995, H. 142, S. 119-126
- Murnane, Barry: „Aber merken Sie sich, ein Gespenst ist ein Gespenst“ – Zum Gespenstischen in Kafkas Betrachtung „Unglücklichsein“, in: Focus on german studies, Vol. 14, 2007, S. 93-114
- Murnane, Barry: „Verkehr mit Gespenstern“. *Gothic* und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008
- Naguib, Nagi: Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur, München 1970
- Naumann, Helmut: Gesammelte Malte-Studien. Zu Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, Rheinfelden und Berlin 1993
- Neymeyr, Barbara: *Betrachtung*, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hrsg.): Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2010, S. 111-126
- Nurmi-Schomers, Susan: Visionen dichterischen ‚Mündigwerdens‘. Poetologische Perspektiven auf Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Walter Benjamin, Tübingen 2008
- Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik, Heidelberg 1992

Pfaff, Peter: Einspruch gegen Landwirtschaft. Kafkas „Heimkehr“: Die Parabel zur Parabel, in: Hans Weder (Hrsg.): Die Sprache der Bilder. Gleichnis und Metapher in Literatur und Theologie, Gütersloh 1989, S. 76-91

Philippi, Klaus-Peter: Parabolisches Erzählen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geisteswissenschaft, 43 (1969), H. 2,

Pleister, Michael: ‚Jakob von Gunten‘: Utopie oder Resignation? Studie zu Robert Walsers Tagebuch-Roman, in: Sprachkunst 23 (1992), H.1, S. 87-103

Politzer, Heinz: Franz Kafka. Der Künstler, Gütersloh 1965 (amerikanische Ausgabe 1962)

Preyer, Wilhelm: Die Seele des Kindes. Beobachtungen über die geistige Entwicklung des Menschen in den ersten Lebensjahren, 8.Aufl. nach dem Tode des Verfassers bearbeitet und herausgegeben von Karl L. Schaefer, Berlin u.a. 1989 (Leipzig 1912)

Prümm, Karl: Jugend ohne Väter. Zu den autobiographischen Jugendromanen der späten zwanziger Jahre, in: Koebner, Thomas u.a. (Hrsg.): Mit uns zieht die neue Zeit. Der Mythos der Jugend, Frankfurt/M 1985, S.563-589

Ray, Susan: The Metaphysics of the *Doppelgänger* Motif in Kafka's 'Ein Landarzt', in: Seminar, Vol. 21, Nr. 1, Feb. 1985, S. 123-138

Richter, Dieter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters, Frankfurt am Main 1987

Richter, Dieter: Einleitung, in: Richter, Dieter (Hrsg.): Kindheit im Gedicht. Deutsche Verse aus acht Jahrhunderten, Frankfurt am Main 1992, S.21-35

Richter, Dieter: Kindheit im Gedicht. Deutsche Verse aus acht Jahrhunderten. Gesammelt, herausgegeben und kommentiert von Dieter Richter, Frankfurt am Main 1992

Richter, Helmut: Franz Kafka. Werk und Entwurf, Berlin 1962

Richter, Manfred: Das Thema „Schule“ als Gegenstand des Literaturunterrichts. Bertolt Brechts „Unser Bester Lehrer“, in: Eckhardt, Juliane (Hrsg.): Zeitgenössische Literatur im Deutschunterricht, Braunschweig 1981, S.129-139

Rippmann, Peter: Robert Walsers politisches Schreiben, Bielefeld 2002

Roesch, Claudia H.: Das Bild des Kindes in der deutschsprachigen Lyrik nach 1945 unter besonderer Berücksichtigung der 70er und 80er Jahre. Eine Untersuchung zur pädagogischen Anthropologie, Frankfurt am Main u.a. 1989

Rohowski, Gabriele: „Der verlorene Sohn“. Narration und Motivation in Prosatexten von André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser, in: Hahn, Monika (Hrsg.): „Spielende Vertiefung ins Menschliche“. Festschrift für Ingrid Mittenzwei, Heidelberg 2002, S. 289-302

Rolleston, James: *Betrachtung*: Landschaften der Doppelgänger, in: Kurz, Gerhard (Hrsg.): Der junge Kafka, Frankfurt am Main 1984, S. 184-199

Roser, Dieter: Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten, Würzburg 1994

Rosbach, Nikola: „Jedes Kind ein Christkind, jedes Kind ein Mörder“. Kind- und Kindheitsmotivik im Werk von Marie-Luise Kaschnitz, Tübingen 1999

Roth, Lutz: Die Erfindung des Jugendlichen, München 1983

Roussel, Martin: Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie, Frankfurt am Main und Basel 2009

Rudloff, Holger: Franz Kafkas ‚Arme-Seelen-Sagen‘. Anmerkungen zur Textzusammenstellung *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, in: *Wirkendes Wort*, 48.Jg. (1998), H. 1, S. 31-53

Rumpf, Michael: Brechts Parabel „Der hilflose Knabe“, in: *Zeno* 27 (2006), S. 166-174

Ryan, Judith: ‚Hypothetisches Erzählen‘: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘, in: Engelhardt, Hartmut (Hrsg.): Rilkes ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘. Materialien, Frankfurt am Main 1974, S. 244-279 (erstmalig 1971 in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*)

Schaak, Martina: „Das Theater, ein Traum“. Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne, Berlin 1999

Schindler, Stephan K.: Das Subjekt als Kind. Die Erfindung der Kindheit im Roman des 18. Jahrhunderts, Berlin 1994

Schlaffer, Heinz: Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie, in: Elm, Theo/ Hiebel, Hans Helmut (Hrsg.): *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1986, S.174-194

Schmeling, Manfred: Verlorene Söhne. Rilke und Gide im übersetzerischen Dialog, in: Engel, Manfred/Lamping, Dieter (Hrsg.): *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf und Zürich 1999, S. 123-148

Schneider, Grete: Die Parabel, in: *Die Pädagogische Provinz* 12 (1958), Heft 7/8, S.385-392

Schneider, Grete: Nachwort, in: Dies. (Hrsg.): *Die Wiederkehr der Parabel*, Frankfurt am Main 1961, S.54-58

Schneider, Manfred: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München und Wien 1986

Schrader, Monika: Epische Kurzformen. Theorie und Didaktik, Königstein/Ts. 1980

Schwahl, Markus: Die Ästhetik des Stillstands. Anti-Entwicklungstexte im Literaturunterricht, Frankfurt am Main 2010

Schwerin, Kerstin Gräfin von: *Minima Aesthetica. Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers mikrographische Entwürfe Aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt 2001

Schwerin, Kerstin Gräfin von: Im weitverzweigten Lebensgarten. Robert Walsers Gedicht *Der verlorene Sohn* und Rembrandts Bild *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, in: Fattori,

Anna/Gigerl, Margit (Hrsg.): Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser, München 2008, S. 129-141

Schwimmer, Helmut: Bertolt Brecht. Kalendergeschichten, München 1963

Sokel, Walter: Franz Kafka – Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst, München und Wien 1964

Sommer, Monika: Literarische Jugendbilder zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Studien zum Adoleszenzroman der Weimarer Republik, Frankfurt u.a. 1996

Söntgerath, Alfred: Pädagogik und Dichtung. Das Kind in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1967

Stefani, Guido: Der Spaziergänger. Untersuchung zu Robert Walser, Zürich 1985

Steiner, Jacob: Rilke. Vorträge und Aufsätze, Karlsruhe 1986

Steinhoff, Oliver: Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null. Roberts Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos, Frankfurt am Main 2008

Steinmann, Theo: Der Hang zum Bösen. Kinder im Spiegel neuerer Literatur, in: Neues Hochland 64, 1972, S.227-242

Stephens, Anthony: Rilkes Essay „Puppen“ und das Problem des geteilten Ich, in: Hamburger, Käte (Hrsg.): Rilke in neuer Sicht, Stuttgart u.a. 1971, S. 159-172

Stephens, Anthony R.: Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins, Bern u.a. 1974

Strelis, Joachim: Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers, Frankfurt am Main 1991

Stüssi, Anna: Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, Göttingen 1977

Szondi, Peter: Nachwort, in: Ders. (Hrsg.): Bertolt Brecht. Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien, Frankfurt am Main 1966, S. 103-112

Thöming, Jürgen C.: Kontextfragen und Rezeptionsbedingungen bei Brechts frühen Geschichten und Kalendergeschichten, in: Text + Kritik, Sonderband, Bertolt Brecht II, München 1973, S. 74-96

Thomsen, Frank: Von der Taktik zur Tugend. Wandlung des Ethikkonzepts in Brechts marxistischen Dramen von 1929-1945, Frankfurt am Main 2008

Tobias, Rochelle: A doctor's Odyssey: Sickness and Health in Kafka's „Ein Landarzt“, in: The Germanic Review, Vol. 75 (2000), Nr.2, S. 120-131

Trost, Pavel: Drei Stücke aus Kafkas Sammlung „Ein Landarzt“, in: Literatur für Leser, 1986, S. 131-133

Ueding, Gert: ‚Verstoßen in ein fremdes Land‘. Kinderbilder in der deutschen Literatur, in: Neue Sammlung, 1977, H.4, S.344-356

- Utz, Peter: Walsers Weltuntergänge, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Band XXXVIII, 38. Jg. 1994, S. 229-252
- Utz, Peter: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil“, Frankfurt am Main 1998
- Valk, Thorsten: „Und heilt er nicht, so tötet ihn!“. Subjektzerfall und Dichtertheologie in Kafkas Erzählung „Ein Landarzt“, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), S. 351-373
- Villwock, Peter: Räuber Walser. Beschreibung eines Grundmodells, Würzburg 1993
- Vitale, Claudia: Das literarische Gesicht, Bonn 2007
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1989
- Walser, Robert: Robert Walser. Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Hg. v. Jochen Greven, 20 Bde., Zürich und Frankfurt am Main
- Wäsche, Erwin: Die verrätselte Welt. Ursprung der Parabel. Lessing, Dostojewskij, Kafka, Meisenheim am Glan 1976
- Weidmann, Heiner: Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin, München 1992
- Wilczynski, Jacek: Liebe und Erkenntnis in Rilkes Puppenessay, in: Autorität und Sinnlichkeit. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte zwischen Nietzsche und Freud, Frankfurt am Main 1986, S. 91-105
- Wild, Reiner: Sprachlosigkeit und Opposition. Beobachtungen zu Kindheit und Jugend in der neueren deutschen Literatur, in: Härtling, Peter (Hg.): Helft den Büchern, helft den Kindern! Über Kinder und Literatur, München und Wien 1985, S.106-119
- Witte, Bernd: Feststellungen zu Walter Benjamin und Kafka, in: Neue Rundschau, 84.Jg., 1973, H.3, S. 480-494
- Witte, Bernd: Paris – Berlin – Paris. Zum Zusammenhang von individueller, literarischer und gesellschaftlicher Erfahrung in Walter Benjamins Spätwerk, in: Bolz, Norbert/Witte, Bernd (Hrsg.): Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts, München 1984, S. 17-26
- Wöllner, Günter: E.T.A.Hoffmann und Franz Kafka. Von der „fortgeführten Metapher“ zum „sinnlichen Paradox“, Bern u.a. 1971
- Wucherpennig, Wolf: Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900. Friedrich Huch und seine Zeit, München 1980
- Zimmermann, Hans Dieter: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser, Frankfurt am Main 1985
- Zymner, Rüdiger: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel, Paderborn 1991
- Zymner, Rüdiger: Parabel, in: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen, Stuttgart 2002, S.174-190