

Franz Kafka: 'Gibs auf!' – Eine Interpretation

Quelle: <http://www.philippkoch.com/phil-geist/kafkainterpretation.pdf>

Datum des Aufsatzes: 15. April 2002

Kontakt: phkoch@zedat.fu-berlin.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S.1
2. Hermeneutische Deutung	S.2
2.1. Grammatik und Syntax	S.3
2.2. Metaphorik	S.5
2.2.1. <i>Die Stadt, die Straßen und der Bahnhof</i>	S.5
2.2.2. <i>Die beiden Uhren und die Problematik des Weges</i>	S.7
2.2.3. <i>Der Schutzmann</i>	S.8
3. Fazit	S.9
Anhang: Literaturliste	

"Es war sehr früh am Morgen, die Straßen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, daß es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über meine Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und fragte ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: "Von mir willst du den Weg erfahren?" "Ja", sagte ich, "da ich ihn selbst nicht finden kann." "Gibs auf, gib auf", sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen alleine sein wollen."¹

1. Einleitung

Franz Kafka, 1883 in Prag geboren und dort 1924 gestorben, ist ein herausragender Schriftsteller der Moderne in vielerlei Hinsicht. So stoßen bis heute nicht nur seine literarischen Arbeiten als solche auf reges Interesse, sie bilden vielmehr gleichermaßen eine Grundlage, der eine geheimnisvolle Faszination ausübenden Privatperson Kafka selbst und den ihr zugeschriebenen psychischen Eigenheiten und Ängsten ein wenig näher zu kommen. Die zumeist düsteren Bilder, die Kafka skizziert, verweisen bei der Suche nach ihrer möglichen Bedeutung immer wieder auf das Leben des Autors zurück. Charakteristisch für sein Werk ist das Grotteske, das Nebeneinander von oft tieftraurig-resignierten und gleichzeitig auch ironisch-humorvollen Bildern, die zumeist ein verschlungenes Gewebe sich scheinbar widersprechender Metaphern ergeben. Auf diese Weise entziehen sich gerade seine kurzen Texte in ihrem minimalistischen Sprachstil einer eindeutigen Interpretation, lassen zumeist mehrere schlüssige Lesarten nebeneinander zu, oder aber sie scheinen gar durch ihre hermetische Bildsprache uninterpretierbar.

Das Aufzeigen einer überzeugenden Interpretation von Kafkas Erzählungen stellt gerade auch die Literaturwissenschaft vor eine Aufgabe, der sie nicht immer erschöpfend gerecht werden kann – zu mehrstimmig für nur eine einzige 'gültige' Auslegung, zu Streitbar ist häufig Kafkas Textmaterial und wie es auf sublimale Weise sprichwörtlich 'zwischen den Zeilen' in scheinbar einfachen Bildern verschlungen seine Bedeutung versteckt. Ein solches Beispiel ist Kafkas Text "Gibs auf!". Alleine schon die Kategorisierung der Textgattung fällt

¹ Franz Kafka: Gibs auf!, in: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main 1983, S.87

nicht leicht – eine Parabel, Anekdote, Kurzgeschichte? Auf dem Manuskript des Textes befindet sich eine handschriftliche Notiz Kafkas, die diesen lapidar als einen "Kommentar" bezeichnet; von Kafka nicht zur Veröffentlichung vorgesehen, hatte der Text ursprünglich auch keine Überschrift – erst Max Brod, der ihn erstmals in Kafkas Nachlass veröffentlichte, nannte ihn "Gibs auf!"² Wichtiger als die formale Einordnung ist jedoch mit Sicherheit die Frage, welchen Sinn dieser kurze Text transportiert. In gerne als 'kafkaesk' bezeichneter Weise verspricht der Text – eine kurze, nüchterne Beschreibung einer eigentlich profanen Situation – einen erkennenswerten 'tieferen Sinn' innezuhaben und verbirgt ihn dabei doch mehr, als ihn preiszugeben. In der Forschungsliteratur fand "Gibs auf!" bislang wenig Niederschlag; neben Politzer³ (der allerdings weniger eine Interpretation der Erzählung, als die Analyse von Kafkas Bildersprache im Allgemeinen anstrebt) finden sich lediglich bei Hartmut Binder noch einige knappe Stichworte dazu⁴.

Im Folgenden soll daher eine Interpretation von "Gibs auf!" versucht werden. Im Rahmen einer klassisch-hermeneutischen Untersuchungsmethode⁵ werden die im Textkörper enthaltenen Metaphern untersucht und in einen Deutungszusammenhang gestellt.

2. Hermeneutische Deutung

Kafkas Erzählung spricht auf den ersten Blick scheinbar lediglich von einem sehr trivialen Ereignis: Eine Person, die nicht näher beschrieben oder eingeführt wird, befindet sich am frühen Morgen auf dem Weg zum Bahnhof – ob sie selbst verreisen will, oder aber jemanden dort abholen möchte, bleibt offen. Sie bemerkt, dass sie sich verspätet hat und ist sich plötzlich unsicher, welcher Weg nun tatsächlich zum Bahnhof führt – sie ist nach eigenen Angaben nicht besonders ortskundig. Ängstlich, nicht rechtzeitig zum Bahnhof zu gelangen, fragt die Person einen Polizisten, dem sie begegnet, nach dem Weg.

² vgl.: Heinz Politzer: 'Gibs auf!' – Zum Problem der Deutung von Kafkas Bildersprache, in: Franz Kafka, der Künstler, Gütersloh 1965, S.19

³ a.a.O.

⁴ Hartmut Binder: Kafka. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, 3.Aufl., München 1982, S.298 f.

⁵ vgl.: Hans-Georg Gadamer: Text und Interpretation, in: Gesammelte Werke, Bd.2, hrsg. v. Paul Siebeck, 2.Aufl., Tübingen 1993, S.330 ff.

Dieser jedoch, und spätestens hier ist der überraschende Wendepunkt der Erzählung, reagiert seltsam – anstatt der erbetenen Wegbeschreibung sagt er der Person, sie solle 'es aufgeben' und wendet sich schwungvoll ab.

Darüber, um welche Person es sich in der Erzählung handelt – etwa, ob sie männlich oder weiblich, jung oder alt ist usw. – finden sich im Text keine Anhaltspunkte. Da er aber aus der Ich-Perspektive erzählt wird, ist sicher die Versuchung groß, in dieser Person einen Mann – Franz Kafka – zu vermuten (dies ist möglicherweise auch der Grund, weshalb Politzer sehr selbstverständlich von einem Mann als Protagonisten spricht, ohne dies jedoch im Text zu belegen⁶). Die Frage der Identität der erzählenden Person ist allerdings für unsere hermeneutische Deutung nicht von Belang⁷: im Folgenden sollen vielmehr Grammatik und Syntax sowie die gegebenen Metaphern des Textkörpers in ihren wechselseitigen Verflechtungen untersucht und interpretiert werden. Eine Möglichkeit hierbei wäre, andere Erzählungen Kafkas vergleichend heranzuziehen, um mittels sich wiederholender Sprachbilder in einem größeren Kontext Klarheit zu erlangen, wie Binder dies anregt.⁸ Dies widerspräche jedoch dem Gedanken einer singulären Textautonomie der Erzählung und setzt zudem die fragwürdige Annahme voraus, Kafka habe, einer Art 'Baukastensystem' gleich, in sehr vielen oder gar sämtlichen seiner Erzählungen eine feststellbare Menge von stets gleichgemeinten Metaphern verwendet. Da überdies die Überprüfung dieser Fragestellung und ferner die eigentliche Anwendung der genannten Methode den Rahmen dieser Arbeit um ein Vielfaches sprengen würde, muss an dieser Stelle darauf verzichtet werden.

2.1. Grammatik und Syntax

Der Text besteht aus fünf zum Teil sehr langen, parataktischen Sätzen. Sie sind in der Art einer Aufzählung durch Kommata oder Konjunktionen aneinanderghängt und enden alle jeweils mit einem

⁶ vgl.: H. Politzer: 'Gibs auf!' – zum Problem der Deutung, S.21

⁷ Es werden, wo nötig, dennoch männliche Formen (Protagonist; Erzähler; er) für Verweise auf die 'Ich'-Person verwendet, um unnötige Verwirrung zu vermeiden.

⁸ vgl.: H. Binder: Kommentar, S.298 f.

Punkt. Stilistisch steht die Erzählung der Berichtsform nahe (sieht man von den für einen Bericht untypisch langen Sätzen des Textes und der Vergangenheitsform ab): die Ereignisse werden ohne Bewertung, in einer einfach gehaltenen Stilebene ohne rhetorisches Beiwerk, ohne Innensicht der Figuren und ohne indirekte Rede in einer vermeintlichen Objektivität dargelegt. Der Text ist (außer der wörtlichen Rede und der Stelle "*...als ich geglaubt hatte...*") durchgängig im Präteritum geschrieben. Ebenso finden (wieder mit Ausnahme der wörtlichen Rede) durchgehend indikativische Verbformen Verwendung.

Der Text setzt ein mit einem kurzen Satz einfachen Aufbaus, der in Zeit (frühmorgens), Ort (die Straßen) und Handlung der Erzählung einführt. Darauf folgt ein sehr langer Satz, dessen Glieder, durch Kommata verbunden, fünf eigenständige Sätze in einem zusammenfassen; durch diese 'atemlose' Aneinanderreihung wird die inhaltliche Beschreibung – die Panik des Erzählers aufgrund der unerwarteten Verspätung – auch formal ausgestaltet. Es entsteht so außerdem durch die bloße, sachlich-nüchterne Folge von Ereignissen – vom Erzähler unbewertet gelassen – der Eindruck einer kausalen Notwendigkeit der Ereignisse: in gleicher Weise, wie sie auf den Erzähler einstürzen, wird auch der Leser damit konfrontiert, da diesem die Geschehnisse aus der Ich-Perspektive des Erzählers präsentiert werden. Dies hat ebenso zur Folge, dass auch sämtliche Einschätzungen des Erzählers (wie etwa die Annahme der Turmuhrzeit als die richtige im Gegensatz zur eigenen Uhrzeit) keine Überprüfung oder Relativierung durch den Leser erfahren können. Die inhaltliche Unabwendbarkeit der Situation korrespondiert mit der stringenten Form der Erzählung, die kaum Sprechpausen aufweist und unerbittlich die Geschehnisse Satz um Satz vorantreibt. Die Verwendung einer Passivkonstruktion ("*...der Schrecken über meine Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden...*") unterstreicht die hilflose Lage des Erzählers und macht sein Gefühl des Ausgeliefertseins deutlich. Der dritte und die beiden letzten Sätze schildern den kurzen Dialog mit dem Schutzmann; ebenso wie das Gespräch selbst sind sie kurz und in ihrem Aufbau einfach gehalten. Der im zweiten Satz quälend in die Länge gedehnte Moment der Unsicherheit erfährt in den knap-

pen Sätzen der wörtlichen Rede wieder eine Beschleunigung. Mit dem plötzlichen, unerwarteten Abbruch der Erzählung scheint der Augenblick unauflösbar in der Ewigkeit zu verharren; es werden keine weiteren Informationen gegeben und der Leser mit der Verzweiflung des Protagonisten alleine seinen eigenen Deutungsversuchen überlassen.

2.2. Metaphorik

Die Unterstellung, dass es sich bei dem vorliegenden Kurzprosastück um einen 'eminenten Text' (im Sinne Gadammers) handelt⁹, um Literatur im eigentlichen Sinne, bringt die Notwendigkeit mit sich, den Textkörper auf seinen Gehalt an Metaphern zu untersuchen; gerade in der Knappheit des Erzählten liegt jedoch die Gefahr einer möglichen Überinterpretation. Wir werden daher die Sprachbilder der Erzählung freigelegen und einer behutsamen Deutung unterziehen.

Die Erzählung enthält folgende Metaphern (in der Reihenfolge ihrer Verwendung): die *Straßen*; der *Bahnhof*; die *Turmuh*; die (Armband-) *Uhr*; der *Weg*; die *Stadt*; der *Schutzmann*. Im Folgenden werden diese – der Übersichtlichkeit halber in Gruppen zusammengefasst – in einen interpretatorischen Zusammenhang gesetzt.

2.2.1. Die Stadt, die Straßen und der Bahnhof

Der Protagonist der Erzählung befindet sich in einer Stadt, deren Name nicht genannt wird. Es ist "*sehr früh am Morgen*", er ist in leeren und reinen Straßen auf dem Weg zum Bahnhof. Dass als Handlungszeitpunkt der Tagesbeginn gewählt wird, verweist darauf, dass die Hauptfigur am Anfang von etwas steht, vielleicht der Chance zu einem Neuanfang, so wie jeder Tag ein solcher sein kann. Auch die zu dieser frühen Stunde noch menschenleeren Straßen bekräftigen dies: Es ist eine Situation der Klarheit, das Aufgeräumte und Überschaubare eines möglichen Neubeginns beherrschen die Szene. Aber die Straßen sind nicht nur *leer*, übersichtlich, sondern auch *rein* – durch die positive Konnotation dieses Wortes wird der Situation in ihrer Gesamtheit eine ebenso positive Qualität gegeben.

⁹ vgl.: H.-G. Gadamer: Text und Interpretation, S.351 ff

Der Protagonist befindet sich auf dem Weg zum Bahnhof, Ort der Ankunft und Abreise – der Möglichkeit fortzugehen in eine andere Stadt. Vermutlich ist er im Begriff abzureisen, und seine Panik, sich verspätet zu haben, kommt von der Furcht, seinen Zug zu verpassen¹⁰. Die Chance des Neubeginns, der Veränderung, besteht in der Option der Beendigung des Aufenthalts in der ihm nicht sehr vertrauten Stadt, um in eine andere, ihm bekanntere (oder eine völlig neue, unbekannte) abzureisen. Aber er ist sich plötzlich unsicher darüber, auf welchen Straßen er zum Bahnhof gelangen kann; er müsste sich für jeweils eine Straße entscheiden, sich gegen jeweils andere entscheiden; er müsste, um zum Ziel (dem Bahnhof) zu gelangen, sich seinen Weg durch die unbekanntes Straßen suchen, ihn erraten, sich auf sein Gefühl verlassen. Doch er bekommt Panik: er kann sich nicht den Weg zum Bahnhof suchen, wenn er nicht die Richtung und das Ziel der Straßen kennt. Die Straßen werden die Entscheidungen selbst: Entscheidungen, die von ihm zu treffen sind, um zum Bahnhof, um zum Ziel zu gelangen. Denn der Bahnhof verspricht den Ausbruch, das Fortgehen aus der fremden Stadt, weg von ihren unbekanntes Straßen.

Es ist ein seltsames Bild, wie die Stadt skizziert wird: sie ist menschenleer (nur der Schutzmann und der Protagonist selbst treten in Erscheinung); andere Menschen werden nicht erwähnt, nur ihre Abwesenheit (die leeren Straßen): Straßen (Entscheidungen) ohne Menschen, ohne Zwischenmenschlichkeit darin. Die Stadt erscheint als eine Ansammlung unbekannter Straßen, von denen jede an unbekanntes Orte, aber nur manche schließlich zum Bahnhof führen. Die Stadt ist Ort zu treffender Entscheidungen, sie ist das aktuelle Leben des Erzählers. Oder vielmehr ist sie ein Lebensstadium, ist sie eine von vielen möglichen Arten zu leben – dem Erzähler ist diese Stadt fremd, er möchte in eine andere, ein anderes Leben. Seine Angst, nicht rechtzeitig den Bahnhof zu erreichen, seine Angst vor der Orientierungslosigkeit – die Unkenntnis der richtigen Straßen – ist Ausdruck seiner Angst zu scheitern, seine Möglichkeit des Aus-

¹⁰ Zumindest lässt der Text diese Möglichkeit wahrscheinlicher erscheinen als diejenige, jemanden am Bahnhof abholen zu wollen; er ist ja fremd in der Stadt (er kennt sich nicht gut aus) und ist vermutlich selbst zu Besuch.

bruchs aus dieser einen ihm fremden Stadt (mithilfe des Bahnhofes) wahrzunehmen vielleicht gar nicht in der Lage zu sein.

2.2.2. Die beiden Uhren und die Problematik des Weges

Die positive Stimmung des ersten Satzes weicht schlagartig mit Beginn des zweiten einer negativen, bedrohlichen Situation. Die Gesamtheit des ersten Satzes beschreibt (wie eine Photographie) einen einzigen Vorgang, doch der Beginn des zweiten Satzes markiert das Ende dieser Zeitlosigkeit ebenso formal wie inhaltlich: In der aufzählenden Beschreibung wird das plötzliche Eintreten von Zeit in die Handlung deutlich – auf jedes Ereignis, abgetrennt durch ein Komma, folgt unmittelbar das nächste in zeitlicher Abfolge. Mit dem Vergleich der beiden Uhrzeiten und der Erkenntnis, sich verspätet zu haben, beginnt die Panik des Protagonisten: die Mechanismen der Stadt unterliegen dem Maßstab der Zeit – so auch die Züge des Bahnhofs, den der Erzähler nicht rechtzeitig zu erreichen befürchtet, so dass 'sein Zug bereits abgefahren', er seiner Chance zu Veränderung beraubt wäre.

Der Erzähler vergleicht eine Turmuhr mit seiner Uhr, und bemerkt, "*dass es schon viel später war, als ich geglaubt hatte*" – er hinterfragt nicht die Legitimität der Turmuhr-Zeit, sondern akzeptiert diese sofort als richtig und damit die seiner eigenen Uhr als falsch. Sprachlich wird dies nicht nur daran deutlich, dass er die Turmuhr zuerst nennt, ihr also einen höheren Rang als der eigenen Uhr zuerkennt, sondern vor allem durch die Verwendung des Plusquamperfekts (das einzige Mal überhaupt im gesamten Text): Er *hatte geglaubt*, es sei noch früher – diesen Glauben begreift er jedoch als Irrtum, da er die Tempusform der Vorvergangenheit besitzt, einer Vergangenheit also, die zum Zeitpunkt des Erzählens ihrerseits bereits wieder Vergangenheit (gegenüber der Tatsache der tatsächlichen Turmuhr-Zeit) ist. Er akzeptiert eine öffentliche Zeit (die Zeit, die ihm die fremde Stadt vorgibt) und vertraut nicht seiner eigenen. Es wird schnell deutlich, dass jene Zeit der Faktor ist, der über Gelingen oder Misslingen des Fortgehens entscheidet: sie ist eine Ordnung, welcher der Bahnhof und damit die Zugabfahrtszeit unterworfen ist.

Die Turmuhr repräsentiert eine fremde Ordnung, eine strukturelle Gewalt, der sich der Protagonist unterwirft: er wird unter Druck gesetzt, der fremden Zeit nicht zu genügen, zu langsam zu sein, sie nicht ausreichend beachtet zu haben, und läuft so Gefahr, den Bahnhof nicht rechtzeitig zu erreichen – er kommt in Zeit-Druck. Dieser Zeitdruck versetzt ihn in Panik, den richtigen Weg durch die Straßen nicht zu finden. Der richtige Weg, das ist die Auswahl Straße um Straße (seine Entscheidungen), die ihn ans Ziel, zum Bahnhof zu gelangen, führen; er ist auf der Suche nach einem Aus-Weg, fort aus der Stadt, in der er ein Fremder ist, zum Bahnhof, der ihn in eine andere, vielleicht die Heimat-Stadt gelangen lässt. Der zu suchende Weg ist die Verhaltensweise, die Menge aller notwendigen richtigen Entscheidungen des Protagonisten, um in ein besseres, weniger fremdes Leben zu finden.

2.2.3. Der Schutzmann

In seiner Orientierungslosigkeit erscheint dem Protagonisten die zufällige Begegnung mit dem Schutzmann als glückliche Fügung: die Bezeichnung *Schutzmann* selbst weist ja bereits überdeutlich darauf hin, dass der Erzähler sich Hilfe von ihm, dem Inhaber des Wissens über das Ziel aller Straßen der Stadt, dass er sich *Schutz* von ihm erhofft – Schutz vor der Orientierungslosigkeit, vor der Angst aufgrund der Unfähigkeit der eigenen Entscheidung¹¹. Er fragt atemlos (ängstlich, im Zeit-Druck) den Schutzmann nach dem Weg zum Bahnhof; auf diese Weise vertraut er neben der Annahme der Turmuhr-Zeit ein zweites Mal der fremden Ordnung, der er ja eigentlich entfliehen will. Der Schutzmann ist nicht bloß Bestandteil jener Ordnung, er ist vielmehr die Personifikation ihrer Macht selbst. Er ist die kontrollierende Instanz, die sicherstellt, dass den Vorgaben, Erwartungen und Pflichten zur Benutzung der Straßen genüge getan wird. Er ist dem Erzähler überlegen, was er zu demonstrieren nicht versäumt: mag auch sein anfängliches Lächeln zunächst Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft vermuten lassen, ist es doch schon im unmittel-

¹¹ Kafka verwendet wohl deswegen das reichsdeutsche Wort *Schutzmann* statt dem zur Entstehungszeit des Textes (1922) in Prag gebräuchlichen *Polizeimann*. Vgl. hierzu: H. Binder: Kommentar, S.299

baren Anschluss daran ein deutliches Zeichen von Arroganz, dass er den Erzähler unvermittelt mit *du* anspricht. Dieser rechtfertigt seine Bitte um Auskunft folgendermaßen: "...*da ich ihn selbst nicht finden kann.*" Er gesteht damit (dem Schutzmann und sich selbst) ein, dass er alleine ("*selbst*") nicht dazu fähig ist ("*nicht finden kann*"), den Weg zum Bahnhof zu finden. Seine eigentliche Verfehlung ist jedoch, dass er sich die fremde Zeit oktroyieren lässt; im Vertrauen auf seine eigene Uhrzeit wäre er nicht in Panik geraten, da er erst der fremden Zeit zufolge große Verspätung hat.

Da der Protagonist den Schutzmann nach dem Weg zum Bahnhof fragt, verlangt er ausgerechnet von dem Repräsentanten der Macht der fremden Ordnung Auskunft, wie er ebendieser Ordnung entkommen könne. So betrachtet wird die verächtliche und arrogante Reaktion des Schutzmannes verständlich: "*Gibs auf, gib auf*", ist seine Antwort – "Gib es auf, vor deinem jetzigen Leben davonzulaufen!" oder einfach "Gib auf, gib alles auf" meint er damit; der Protagonist hatte sich ja selbst der Ordnung unterworfen. Die Art, wie der Schutzmann das Gespräch beendet – "*mit einem großem Schwunge [...], so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen*" – zeugt vom Triumph der fremden Ordnung: beschwingt von der eigenen Macht, kehrt er selbstzufrieden und arrogant dem Erzähler den Rücken.

3. Fazit

Um die Stadt, die dem Erzähler fremd ist, tatsächlich verlassen zu können, hätte er höchstwahrscheinlich lediglich auf seine eigene Uhrzeit vertrauen müssen; ohne die Panik des Zeitdruckes und die dadurch verursachte Verwirrung, die Verunsicherung hinsichtlich des 'richtigen Weges zum Bahnhof', hätte er diesen wohl gefunden. Er aber unterwirft sich der fremden Ordnung, aus deren Zwängen er sich eigentlich ja befreien will. Er ist dadurch (obgleich unwissentlich) selbst Schuld am Scheitern seines Freiheitsverlangens. Diese Erkenntnisse der vorliegenden hermeneutischen Untersuchung der in der Erzählung enthaltenen Metaphern lassen sich also in folgender abstrakten Textaussage zusammenfassen: Es ist nur möglich, ange-

strebte Ziele (und damit verbunden eine bestimmte Vorstellung einer Art zu leben) zu verwirklichen, wenn man sich 'mit den Straßen der Stadt' auseinandersetzt, d.h. indem man sich bewusst den Entscheidungen und damit verbundenen Erwartungen, Normen und Verpflichtungen stellt, sie also *kennen lernt*; es ist, andersherum, nicht möglich, sich dem strukturellen Einfluss einer 'fremden' Ordnung (Lebensweise) zu entziehen, sobald man beginnt, ihren Maßstäben (wissentlich oder unwissentlich) zu genügen. Ein anschauliches Beispiel abseits des Textes wäre etwa, wenn nach einer Prüfung der Proband diese zu annullieren versuchte, weil er die Antworten nicht wusste – da er die Prüfung antrat, akzeptierte er auch ein mögliches Durchfallen.

Diese Deutung kann möglicherweise dem Vorwurf der Pauschalität nicht standhalten; mit den textimmanenten Mitteln der Hermeneutik lässt sich jedoch ein differenzierteres Bild kaum entwerfen. Gerade bei einem recht geringen Umfang des Textkörpers, wie dies bei Kafkas 'Gibs auf!' der Fall ist, kann die Allegorese nicht in jedem Fall dem Raum des Spekulativen entrissen werden – zu groß sind oft die sprachlichen 'Hohlräume', in denen der wohl nur im Annäherungsverfahren zu versprachlichende Sinn eines Textes, seine Botschaft an den Leser, transportiert wird. Es scheint daher sinnvoll, zusätzlich weitere literaturtheoretische Methoden darauf anzuwenden. Aufgrund des erforderlichen Umfangs einer solchen Untersuchung kann dies jedoch in dieser Arbeit nicht geleistet werden. Sinnvoll wäre sicher eine ergänzende Betrachtung unter psychologischem Aspekt, etwa den Einbezug von Kafkas Biographie und Zeugnissen (wie den Tagebüchern des Zeitraumes der Entstehungszeit des Textes¹²) seiner persönlichen Erfahrungen, um Rückschlüsse auf die Erzählung zu ziehen. Dies widerspräche zwar der Anerkennung des Textautonomie als Ureigenschaft eines literarischen Kunstwerkes, wie dies eingangs kritisiert wurde; zugunsten einer Erweiterung der Gesamtinterpretation mithilfe *verschiedener* Interpretationsansätze kann so aber gewiss der Vielstimmigkeit eminenter Literatur am ehesten genüge getan werden. Insbesondere Kafkas auf drei Jahre vor Ent-

¹² Franz Kafka: Tagebücher 1910 – 1923, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1983

stehen der untersuchten Erzählung datierter *Brief an den Vater*¹³ bietet vermutlich interessante Ansatzpunkte hinsichtlich der Bewertung der handelnden Figuren der Erzählung.

Ebenso denkbar wäre, um auf eine letzte aus der Vielzahl der möglichen Herangehensweisen zu verweisen, die Untersuchung unter poststrukturalistischen Gesichtspunkten, wie Jacques Derrida dies in Hinblick auf Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz* getan hat.¹⁴ So ließe sich auch auf diesem Wege möglicherweise eine völlig andere Sicht auf die Textaussage erreichen.

Letztlich kann jedoch mit Sicherheit keine irgend denkbare Interpretation den Anspruch absoluter Richtigkeit geltend machen; vielmehr lässt sich im Maße der steigenden Anzahl verschiedener Auslegungen lediglich die Wahrscheinlichkeit erhöhen, sich dem Wesen von Kafkas literarischem Kunstwerk beschreibend zu nähern. Denn die Möglichkeit der Anfertigung verlustfreier Transkripte von literarischen Werken hätte deren Überflüssigkeit zur Folge – sie würden auf diese Weise bedeutungslos. Denn gerade die Unmöglichkeit, dass ein literarischer Text nicht immer wieder auf sich selbst zurückkommt – er seine normative "Selbstpräsenz" entfaltet, wie es Gadamer beschreibt – bewirkt den Zauber, der von ihm ausgeht¹⁵. Und Kafka selbst wusste wohl um diesen Zauber, als er 1904 in einem Brief an Oskar Pollak schrieb: "[...] *ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.*"¹⁶

¹³ Franz Kafka: *Brief an den Vater*, hrsg. u. kommentiert v. Michael Müller, Stuttgart 1997

¹⁴ Jacques Derrida: *Préjugés. Vor dem Gesetz*, aus dem Französischen v. D. Otto und A. Witte, Wien 1992

¹⁵ wie in Anm. 9 angegeben

¹⁶ vgl.: Franz Kafka: *Briefe 1902 – 1924*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1975, S.28

Literaturliste

Binder, Hartmut: Kafka. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, 3. Aufl., München 1982

Derrida, Jacques: Préjugés. Vor dem Gesetz, aus dem Französischen von D. Otto und A. Witte, Wien 1992

Gadamer, Hans-Georg: Text und Interpretation, in: Gesammelte Werke, Bd.2, hrsg. v. Paul Siebeck, 2.Aufl., Tübingen 1993

Kafka, Franz: Brief an den Vater, hrsg. u. kommentiert v. Michael Müller, Stuttgart 1997

Kafka, Franz: Briefe 1902 – 1924, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main 1975

Kafka, Franz: Gibs auf!, in: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen und Aphorismen aus dem Nachlaß, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main 1983

Kafka, Franz: Tagebücher 1910 – 1923, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main 1983

Politzer, Heinz: 'Gibs auf!' – Zum Problem der Deutung von Kafkas Bildsprache, in: Franz Kafka, der Künstler, Gütersloh 1965