

THOMAS PITTROF

„FRANZ HEIßE ICH AUCH,  
DA SCHEINT DIE KANAILLE NICHT WEIT;  
IM AUGENBLICK ÜBERZEUGT ES FAST MICH SELBST“.  
EIN UNERKANNTER FALL VON TRADITIONSVERHALTEN  
IN DER LITERATUR DER KLASSISCHEN MODERNE:  
SCHILLERS *RÄUBER* (1781) IN KAFKAS *URTEIL* (1912)

**Abstract.** Im Sommer 2020 starb mit dem Germanisten Jochen Schmidt (Jg. 1938) einer der herausragendsten Vertreter seines Fachs in Deutschland. Bekannt wurde Schmidt neben seinen Studien zu Hölderlin, Kleist, Goethe und Musil sowie einem von ihm angestoßenen umfangreichen Kommentar zu Nietzsches Gesamtwerk besonders durch seine mehrfach aufgelegte, zweibändige *Geschichte des Genie-Gedankens*. Dass das letzte von ihm vollendete Buch, eine Abrechnung mit dem Kult um Nietzsche und dessen „Willen zur Macht“, auch ein Kapitel über Kafka (Schmidt 2016, 95-110) enthält, ist bisher kaum wahrgenommen worden. In diesem Kapitel legt Schmidt Spuren des „Willens zur Macht“ in Kafkas Erzählung *Das Urteil* frei, gelangt jedoch in der Analyse des Kampfes zwischen Vater und Sohn am Ende zu einer nicht überzeugenden Deutung der Vatergestalt als Figuration einer Georg Bendemann vorgängigen und ihr überlegenen „Präexistenz“. Unter Einbezug der älteren Kafka-Forschung setzt der nachfolgende Beitrag hier neu an: Indem er erstmals Schillers Schauspiel *Die Räuber* als Prätext für Kafkas Erzählung identifiziert, erschließt er deren Sinngestalt als kohärenter Darstellung der inneren Simulation eines Emanzipationsprozesses.

**Schlüsselwörter:** Kafkas intertextuelles Erzählverfahren; Schillers *Die Räuber*; Kafkas *Das Urteil*; Jochen Schmidt.

Kafkas Kenntnis des schillerschen Dramas ist gesichert. Es wurde im Unterricht des vorletzten Gymnasialjahres gelesen (Binder 202), war Aufsatzthema (ebd.) und prägte sich ihm so nachdrücklich ein, dass er noch Jahre später exakt auf einzelne Stellen Bezug nehmen konnte. Besorgt hin-

---

Prof. Dr. THOMAS PITTROF – Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Lehrstuhl für neuere deutsche Literaturwissenschaft; Korrespondenzadresse: Universitätsallee 1, D-85072 Eichstätt, Deutschland; E-Mail: [thomas.pittrof@ku.de](mailto:thomas.pittrof@ku.de).

sichtlich der ungewissen beruflichen Stellung einer ihm und seinem Briefpartner Bekannten schrieb er an Robert Klopstock im November 1921:

Hoffentlich geschieht es nicht nach dem alten Gesetz: Wem nicht zu helfen ist, dem wollen alle helfen (Sie kennen die ‚Räuber‘? Dem Mann, welchem geholfen werden kann, hilft nur der große Held, die Menge wirft sich auf die Unrettbaren). Wenn es Frä. Irene nur gut ginge! (*Briefe 1902-1924* 363; Blank 92; Born 217)

Dass Kafka der Schluss des Dramas so präsent war, dass er ihn aus dem Gedächtnis zitieren konnte, verwundert nicht: „Dem Mann kann geholfen werden“ (*DR*<sup>1</sup> V/2, S. 135 Z. 37f.; V/9, S. 263 Z. 111f.) gehörte zu den Sentenzen, die in Büchmanns *Geflügelte Worte* Eingang gefunden hatten als eine „so triviale Redensart ..., daß Mancher erstaunt, wenn man ihm zumuthet, dieselbe auf einen unserer größten Dichter zurückzuführen“ (Büchmann 19). Auffallend ist aber die Pointierung des Referenztexts in einer von der Vorlage leicht abweichenden Weise: Dass „nur“ der „große Held“ (als welcher Karl Moor allenfalls ironisch so bezeichnet werden kann) dem „Manne, welchem geholfen werden kann“, hilft, steht ganz so bei Schiller nicht. Und eigenwillig ist auch Kafkas Zuordnung zu „dem alten Gesetz: Wem nicht zu helfen ist, dem wollen alle helfen“, dessen Geltung der Rekurs auf die *Räuber* exemplarisch, nämlich von dem (angeblich) dort gegebenen Gegenbeispiel, dem Ausnahmefall her erhellen soll. Aber gibt es dieses ‚alte Gesetz‘ wirklich? Und ist die Rede vom ‚Gesetz‘, das als „altes Gesetz“ kein Naturgesetz sein kann und dem demzufolge ein normativer Gehalt innewohnt, überhaupt zutreffend, wenn es sich vielleicht nur um eine Sachverhaltsbehauptung handelt, die zutreffend sein kann oder auch nicht, deren genauere Prüfung aber durch die Berufung auf die Autorität des ‚alten Gesetzes‘ verwehrt wird?

„Franz heiße ich auch, da scheint die Kanaille nicht weit“ (An E.S., August 1922; *Briefe 1902-1924* 411, Blank 92; nicht bei Born) ist hingegen eine unkomplizierte Anspielung, die mit der Möglichkeit der spielerischen Selbstidentifikation mit einer negativ gezeichneten Gestalt kokettiert: „Franz heißt die Kanaille?“ (*DR* I/2, S. 26, Z. 16; I/6, S. 154, Z. 37) lautet Schweizers Frage nach dem Verfasser jenes Briefs, der Karl Moor von seiner Verstoßung aus dem Vaterhaus unterrichtet. Anders als in dem Brief an Klopstock traut Kafka hier seiner Adressatin zu, die Anspielung auch ohne

<sup>1</sup> Hier wie im folgenden Sigel für Schillers *Die Räuber* in der Fassung als *Schauspiel* und als *Trauerspiel* im dritten Band der Nationalausgabe (s. Lit.verz.); Nachweise fortlaufend im Text unter Angabe von Akt, Auftritt, Seiten- und Zeilenzahl.

Angabe des Dramentitels verstehen zu können. Er setzt also einen gemeinsamen Anspielungshorizont voraus, wobei jedoch, ebenfalls im Unterschied zu dem Brief an Klopstock, der Spielraum der Auslegung deutlich verengt, ja vereindeutigt wird: Franz Kafka identifiziert sich trotz des Faszinationspotentials der Figur und trotz der Namensgleichheit der Vornamen von Briefschreiber und literarischer Gestalt nicht mit Franz Moor. „In Wirklichkeit aber“, so fährt er deshalb fort: „– wie kann Ihnen jemand böse sein, dem an Maxens Leben und Arbeit gelegen ist, wie könnte es dieser Jemand anstellen, zu Ihnen in ein anderes Verhältnis zu kommen als das der tiefen Dankbarkeit.“

Kafkas Umgang mit dem Prätext der schillerschen *Räuber* eröffnet also, wie die beiden Beispiele zeigen, durchaus unterschiedliche Weisen der Bezugnahme und unterschiedliche Räume der Auslegung. Wie steht es aber damit im *Urteil*? Dass die Forschung trotz ihres Interesses an Kafkas intertextuellen Texturen sich dieser Frage bisher nicht angenommen hat, ist nur damit zu erklären, dass sie Schillers Drama als Prätext für Kafkas Erzählung nicht in Betracht ziehen wollte; womit ihr bis zur Stunde ein nicht unbeachtlicher Fall von „Traditionsverhalten in der Literatur der Klassischen Moderne“ (Beßlich/Martin)<sup>2</sup> entgangen ist. Dabei sind über die Gattungsunterschiede von Erzählung und Drama hinweg die Bezüglichkeiten zwischen Kafkas *Urteil* und Schillers *Räubern* aber doch auffallend genug, und zwar nicht nur in einer Grundschicht der Problemstellung und der Figurenkonstellation, sondern auch in Textdetails der Wortwahl und der szenischen Erfindung: In I,1 der *Räuber* fragt Franz Moor, der mit dem gefälschten Brief sich als jener „Komödiant“ (*DU*<sup>3</sup> S. [58] Z. 1) erweist, als der er seinem getäuschten Vater „mit Lachen“ (*DR* I/1, S. 18, Z. 4; „mit spöttischen Blicken“ I/2, S. 144, Z. 14) nachsieht: „Wollt Ihr Euch nicht zu Bette legen, Vater?“ (*DR* I/1, S. 17, Z. 37; I/1, S. 144, Z. 9) – während es von dem Briefschreiber Georg heißt: „Auf seinen Armen trug er den Vater ins Bett.“ (*DU* S. [55] Z. 8) Und in I,2 der *Schauspiel*-Fassung sagt Karl Moor von seinem Vater: „Ich hab ihn so unaussprechlich geliebt! So liebte kein Sohn ...“ (*DR* I/2, S. 31, Z. 33f.; I/7, S. 159, Z. 27f.) – was seinen Widerhall in Georgs letzten Worten

<sup>2</sup> Bei dem Sammelband dieses Untertitels handelt es sich um die Festschrift zum 60. Geburtstag des Freiburger Germanisten Achim Aurnhammer. Einem Gespräch mit ihm im August 2020 verdanke ich die Ermunterung zur Ausarbeitung der vorliegenden Skizze.

<sup>3</sup> Hier und im folgenden Sigel für die Druckfassung der Erzählung *Das Urteil* in der Kritischen Ausgabe der Schriften, Tagebücher und Briefe Kafkas (s. Lit.verz.); Stellennachweise nach dieser Ausgabe mit Angabe der dort in eckige Klammern gesetzten Seiten- und Zeilenzahl fortlaufend im Text.

findet: „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt“ (*DU* S. [61], Z. 9f.). Demnach scheint Kafkas *Urteil* mit den *Räubern* also gemeinsam zu haben erstens ein Thema: das der Auseinandersetzung von Vätern und Söhnen, und zwar einmal mit einem ‚schwachen‘, das andere Mal mit einem (vermeintlich) ‚starken‘, hier wie dort verwitweten Vater; zweitens ein Szenario, in dem ein selbstgeschriebener Brief in zentraler expositorischer Funktion am Eingang sowohl der Erzählung wie des Dramas erscheint; drittens einen Sohn, der im Fall der *Räuber* gegenüber dem Vater eine falsche Komödie der Rührung aufführt und sich gegenüber dem Publikum als der schurkische Komödiant enttarnt, als den Georg seinen Vater bezichtigt, indes aber darum sofort seinen „Schaden“ (*DU* S. [58], Z. 2) erkennt, weil er den Vorwurf auf sich selbst als den „Spaßmacher“ (*DU* S. [53], Z. 21) zurückfallen sieht, als der er sich von seinem Vater durchschaut fühlt; viertens einen Sohn, der in beiden Texten aus dem Vaterhaus verwiesen wird; und fünftens zwei Textdetails, die nicht nur im Wortlaut starke Ähnlichkeiten aufweisen, sondern in beiden Texten auch in gleicher Reihenfolge auftreten: *zuerst* das Insbettbringen des Vaters, *dann* die Liebeserklärung des Sohnes. Rechnet man noch hinzu, dass in dieses Textgeflecht zwei Bräute eingeflochten sind – „Amalia, von Edelreich“ (*DR* S. 3, Z. 5; „Amalia, seine [des alten Moors] Nichte“ S. 138, Z. 5) und das „Mädchen aus wohlhabender Familie“ Frieda Brandenfeld (*DU* S. [47], Z. 15f.) – sowie eine weitere dahinein verstrickt wird, nämlich die von Kafka als Widmungsträgerin adressierte Felice Bauer, so scheinen Bezüglichkeiten, die vielleicht auch nur Anzüglichkeiten sind, doch unübersehbar. Zumal, wie bereits notiert, nicht nur das Verstellungs-, sondern auch das Entlarvungsgeschehen Strukturparallele ist: „Einen heuchlerischen, heimtückischen Schleicher“ werde man „entlarvt erblicken und gesprengt in seinen eigenen Minen“, hatte Schiller seinem Publikum angekündigt (NA 22, S. 88, Z. 137, *Der Autor an sein Publikum*) und sich dabei auf das „große Vorrecht der Dramatischen Manier“ berufen, „die Seele gleichsam bey ihren verstohlensten Operationen ... ertappen“ zu können (*DR*, S. 243 Z. 26-28, [*Unterdrückte*] *Vorrede [der Schauspiel-Fassung der ‚Räuber‘]*; vgl. S. 5, Z. 3-5, *Vorrede zur ersten Auflage [der Schauspiel-Fassung der ‚Räuber‘]*). Schon bald habe in der Geschichte der Bühnenkunst sich daher gezeigt, daß „allein die Dramatische Methode auch ohne Hinsicht auf theatralische Verkörperung, vor allen Gattungen der rührenden und unterrichtenden Poesie einen vorzüglichen Wert habe“; da „sie uns ihre Welt“ nämlich „gleichsam gegenwärtig stellt, und uns die Leidenschafften und geheimsten Bewegungen des Herzens in eigenen Äußerungen der

Personen schildert“ (DR, S. 243, Z. 12-17, [Unterdrückte] Vorrede [der Schauspiel-Fassung der ‚Räuber‘]; Sperrung im Original.) Solcher „eigenen Äußerungen der Personen“ aber ermangelte es ersichtlich auch in Kafkas *Urteil* nicht: beginnend mit jenem langen „Paradestück des bei avantgardistischen Schriftstellern seiner Zeit beliebten personalen Erzählens in der ‚erlebten Rede““ (Schmidt 103), zu dem Kafka die briefliche Reflexion Georg Bendemanns als dem „sprachlichen Medium möglichst unmittelbar wirkender Introspektion“ (ebd.) ausgestaltet; über die Dialogpartie des Mittelstücks dieses erzählerischen Triptychons hinweg bis zu jenem „Jesus!“-Ausruf der erschreckten „Bedienerin“ (DU S. [60], Z. 27 u. Z. 25), von dem man sich fragen kann, ob Kafka hier nicht in die Rolle jenes schurkischen Franz schlüpfte, von dem Schiller wiederum sagte, er habe selbst „die ernsthafte Stimme der Religion hinweg[gescherzt]“ (DR, S. 6, Z. 6f., Vorrede zur ersten Auflage [der Schauspiel-Fassung der ‚Räuber‘]). Warum also nicht einmal anstatt des *Räuber*-Dramas eine Erzählung dieses Dramas schreiben? Denn zum einen war inzwischen das Problem der Kunst ein anderes geworden: Wenn Schiller die Leidenschaftssprache seiner eigenen dramatischen Produktion gegen die Figuren des französischen Theaters dadurch vorteilhaft abzuheben glaubte, dass diese, „wo nicht gar Historiographen und Helden-dichter ihres eigenen hohen Selbsts“, „doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wuth, oder altkluge Professore[n] ihrer Leidenschaft“ (DR, S. 243, Z. 29-31, [Unterdrückte] Vorrede [der Schauspiel-Fassung der ‚Räuber‘]) seien, so vermochte solche ‚eiskalte Zuschauerschaft‘ höchlichst einen Autor zu interessieren, der, wie Kafka, an Flauberts *impassibilité* geschult war und in sie auch die Beobachtung gerade seiner „Wut“ über gerade diese seine Familie einschloss. Andererseits aber ließ auch Schillers Gedanke der „Gerichtsbarkeit der Bühne“<sup>4</sup> (Schiller NA 20, S. 92 Z. 1), die dort ihre Wirksamkeit entfalte, wo das „Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt“ (ebd., Z. 1f.), nicht besser als in einer Erzählung sich verwirklichen, in der der Vorhang vor der *inneren Bühne* des eigenen Ich aufgezogen wurde und zentrale Denkfiguren Kafkas wie zu einer Textpremiere sich versammelt fanden: Ein *Proceß* wird veranstaltet, der in einem *Urteil* endet; in der Darstellung der Konfrontation von Vater und Sohn die *Beschreibung eines Kampfes* geliefert, der mit jenem anderen einen Prozess der zunehmenden inneren Desintegration und Destabilisierung gemeinsam hat; und mit dessen Ende die Möglichkeit einer befreienden *Verwandlung* angedeutet, die zu-

<sup>4</sup> Hier wie im Folgenden sind Kursivierungen in Zitaten Hervorhebungen des Verfassers, nicht solche des Originals.

gleich mit dem bürgerlichen Tod als „Zurücknahme der verfehlten, schuldigen Existenz“ (Kurz 36; auch zit. bei Schmidt, 95f., Anm. 225) das Eingehen in eine authentischere Daseinsform eröffnet: „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung“ (*Die Verwandlung*, S. [185] Z. 24-26), heißt es von Gregor Samsa; von Georg Bendemann aber, dass er das Gelände der Brücke, von der herab er sich dann in den Fluss fallen lässt, „fest“ „hielt ..., wie ein Hungeriger die Nahrung“ (769). Und warum auch nicht?, da „der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war“ (ebd.), doch auch ein gewandter Schwimmer gewesen sein dürfte<sup>5</sup>. Sein „Vorlaufen in den Tod“ (Heidegger) ist eine Reise an den Anfang der Kunst; ein Eintauchen in jenes „Gewässer“ eines Schreib-Stroms, in dem auch sein Autor in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912 mit „fürchterliche[r] Anstrengung und Freude [...] vorwärtskam.“ (*Tagebücher* S. [460] Z. 18-20; Müller 83<sup>6</sup>) ‚Vorwärtskam‘: das war das Entscheidende. Er, Kafka, befand sich – endlich – in seinem Element, und so auch Georg. Die Erzählung *war* nicht nur; sie *beschrieb* auch ein Durchbruchsgeschehen.

Müssen wir uns aber den Georg dieses Endes in der raumzeitlichen Wirklichkeit der Erzählung tatsächlich als im freien Fall befindlich denken? Plausibler ist doch unter Voraussetzung der Annahme, dass Kafkas „pseudo-mimetisches Erzählen“ (Ritzer 155) auch Anlage und Verfahren des *Urteils* als ‚a kind of a psycho-narration‘ (Gray et al., 278) bestimmt, dass Georg auch am Ende dort sich befindet, wo wir ihn schon am Anfang in Verbindung mit einem markanten, vier- oder gar fünffach akzentuierten Schwellenmotiv antreffen: am Schreibtisch sitzend, mit dem Blick durchs Fenster „auf den Fluß [1], die Brücke [2] und die Anhöhen [3] am anderen Ufer [4] mit ihrem

<sup>5</sup> Diese Schlussfolgerung zieht bereits Peter v. Matt, S. 266. Überhaupt ist seine Interpretation des *Urteils* (v. Matt 264-288) diejenige, die (im Vergleich mit anderen mir bekannt gewordenen) am konsequentesten gegenüber dem dargestellten Geschehen die These vom „allgemeine[n] Spielverdacht“ (275) verfolgt, hinter diesem ‚Spiel‘ allerdings nicht das Kalkül sieht, dass nach der hier vorliegenden Rekonstruktion Georg Bendemann verfolgt, und damit nicht den ‚Spiel‘charakter des Ganzen zu deuten weiß, weshalb v. Matt auch „keinen ‚Sinn‘ [...] im Verstande der geläufigen Hermeneutik“ (ebd., 275) erkennt. Der hier vorgelegten Interpretation nach lässt sich aber „im Verstande der geläufigen Hermeneutik“ durchaus ein „Sinn“ erkennen: Es handelt sich demzufolge um die erzählerische Darstellung der inneren Simulation eines Ernstfalls – um das in einen bildhaften szenischen Ablauf übersetzte gedankliche ‚Durchlaufen‘ des Ernstfalls der Emanzipation vom Vater als Hinwendung zum Schreiben und als Abwendung von der ‚Braut‘.

<sup>6</sup> Hier wie im Folgenden auf das *Urteil* bezügliche Zitatnachweise aus Kafkas Briefen und Tagebüchern zusätzlich zur Kritischen Ausgabe aus der leicht zugänglichen Materialiensammlung von Müller (2010).

schwachen Grün [5]“ (DU S. [43], Z. 10f.). Wenn aber, in Gedanken an den *fernen* Freund so versunken, dass er einem „*Bekanntem*, der ihn im Vorübergehen von der Gasse aus begrüßt hatte, [...] kaum mit einem *abwesenden* Lächeln geantwortet“ hatte (DU S. [49], Z. 13-15), Georg über die ganze Dauer des erzählten Geschehens hinweg an diesem Platz am Schreibtisch verharrte, dann konnte er ihn auch nicht verlassen haben, um „aus seinem Zimmer quer durch einen kleinen Gang in das Zimmer seines Vaters“ zu gehen, „in dem er schon seit Monaten nicht gewesen war“ (DU S. [49], Z. 17-19). „Blöße, – Hunger, – Durst“ (DR IV/5, S. 114 Z. 26; IV/18, S. 217, Z. 17f.); „drey volle Monde schmacht ich schon in diesem finstern unterirdischen Gewölbe“ (DR IV/5, S. 112 Z. 22-24; IV/17, S. 214, Z. 17f.), „von keinem Freund besucht“ (DR IV/5, S. 361 Z. 4 v.u.): so jammervoll war es in der Tat um den alten Moor bestellt gewesen. In Kafkas Erzählverfahren der Verräumlichung eines inneren Geschehens hingegen war mit diesem „kleinen Gang“ nach ‚drüben‘ nur chiffrenhaft zum Ausdruck gebracht, dass Georg hier erstmals Anteile seines Inneren miteinander in ein Kommunikationsverhältnis setzte, die er zuvor, in einer Art ‚Zweikammerwirtschaft‘ seiner Existenz, lange voneinander getrennt gehalten hatte. Kompliziert wurde die Sache zwar dadurch, dass im weiteren Verlauf diese *innere* Auseinandersetzung mit der Gestalt des Vaters sowohl in der *Simulation* der Konfrontation mit dem ‚realen‘ Vater als auch als *Reflexion* auf das „Schreckbild“ (DU S. [56] Z. 21) des internalisierten Vaters, die Vater-*Imago*, erfolgte. Deren Wirkmacht aber war bereits auch dem schillerschen Franz bekannt gewesen und der Literaturpsychologie insofern nichts Neues: „Verflucht sey die Thorheit unserer Ammen und Wärterinnen, die unsere Phantasie mit schrecklichen Märchen verderben, und *gräßliche Bilder von Strafgerichten* in unser weiches Gehirnmark drücken, daß unwillkührliche Schauer die Glieder des Mannes noch in frostige Angst rütteln, unsere kühnste Entschlossenheit sperren, unsere erwachende Vernunft an Ketten abergläubischer Finsternis legen“ (DR IV/3, S. 95, Z. 7-14; gestrichen in der Fassung des *Trauerspiels*.) Solche „kühnste Entschlossenheit“ musste für das Folgende wohl ebenfalls der eigentlich konfliktscheue, zur Konfrontation wenig geneigte Georg aufbringen. Dass dieses Drama der Auseinandersetzung von Vätern und Söhnen aber ausschließlich in der Binnensphäre dieses Sohnesinnern abrollte und nicht in die Offenheit des dialogischen Geschehens vorstoßen konnte, kennzeichnet bei aller Dramatik und Dynamik der seelischen Vorgänge wiederum die Begrenztheit der dargestellten Abläufe und des ihnen zugrundeliegenden Weltausschnitts.

Worum ging es überhaupt in dieser Konfrontation? Gray hat darauf hingewiesen, dass der Herbst 1912 für Kafka „in vielerlei Hinsicht eine Wasserscheide [!,TP] in seinem Leben bedeutete. Einerseits wurde seine erste Buchveröffentlichung in dieser Zeit vorbereitet, so daß er sich in seiner Berufung zum Schriftstellertum bestätigt fühlen konnte; andererseits war er gerade im Begriff, sich mehr denn je den bürgerlichen Wert- und Lebensverhältnissen zuzuwenden, die seiner Schriftstellerperson so verhaßt waren. Ende 1911 wurde Kafka ... Mitgründer und Mitbesitzer einer Prager Asbestfabrik ... Hinzu kommt, daß Kafka im August 1912 Felice Bauer kennenlernte ... Er plante seit der Begegnung mit Felice seinen Eintritt in das bürgerliche Leben mittels einer Heirat ... Damit konnte Kafka symbolisch in die Fußstapfen seines Vaters treten ... Es steht außer Frage, daß diese Problematik das Verhältnis zwischen Georg, seinem Vater und dem Petersburger Freund im *Urteil* mitbestimmt.“ (Gray 15) Tatsächlich ging die skizzierte Konstellation in den Brief an den Jugendfreund dort ein, wo Georg Bendemann jene Mitteilung von der hier allerdings schon „erfolgte[n] Verlobung“ (*DU* S. [48], Z.17) machte, zu der die Einladung zur Hochzeit (*DU* S. [49], Z. 6-8) und die Zusicherung, „daß sich in unserem gegenseitigen Verhältnis nur insofern etwas geändert hat, als Du jetzt in mir statt eines ganz gewöhnlichen Freundes einen glücklichen Freund haben wirst“ (*DU* S. [48], Z. 25 – S. [49], Z. 1), freilich in einem nicht bloß widersprüchlichen, sondern eindeutig lügenhaften Verhältnis darin stand, dass Georg eine Vereinbarkeit von Schreibenkönnen und Verheiratetsein behauptete, die Kafka im eigenen Fall für völlig ausgeschlossen hielt. Aus der Sicht Kafkas auf Georg war dessen Behauptung, der Freund würde nach seiner Eheschließung „statt des gewöhnlichen Freundes einen glücklichen Freund“ haben, eine glatte Lüge. Ins Gewand einer Einladung an den Freund kleidete Georg mithin ein, was nicht nur eine Absage an ihn war, sondern geradezu ein Verrat an all dem, was er repräsentierte – einerseits, und insofern ‚teuflich‘ (*DU* S. [60], Z. 19), weil manipulativ. Andererseits war aber doch mit der lange hinausgezögerten und innerhalb dieses „besonderen Korrespondenzverhältnis[ses]“ (*DU* S. [47], Z. 17f.) nun erstmals offen ausgesprochenen Mitteilung etwas in Gang gekommen, was eine starke Gegenhemmung aufrief und seinen Ausdruck darin fand, dass Georg Bendemann den Brief nur mit „spielerischer Langsamkeit“<sup>7</sup> (*DU* S. [43], Z. 8) zu verschließen vermochte. Solange er die-

<sup>7</sup> Diese Wendung hat auch für Sokel Indizcharakter: „Am Wort ‚spielerisch‘ fällt das Unernsteste auf.“ (Sokel 73) Er wertet sie jedoch als Indiz für das Unernsteste der Verlobung: „Indem Georg den Brief spielerisch versiegelt, drückt er mit dieser Geste seine unernteste und unentschlossene



sen Brief nämlich nur ‚verschloss‘, war noch nichts Entscheidendes passiert. Er war ja gleichsam nur die ‚Einkleidung‘ jenes dilemmatisch konflikthaften Heiratsgedankens, mit dem sich noch ‚spielen‘ ließ, weil und so lange er nur probenhalber erwogen wurde. Ihn zu fassen hieß noch nicht, sich dazu zu entschließen; was die Frage aufwarf, was denn geschähe, wenn dieser Gedanken tatsächlich als (vorgeblicher) Entschluss kommuniziert werden würde. Könnte man nicht versuchen, diese Kommunikation so zu wenden, dass daraus ein Befreiungsschlag würde – ein „Schlag, mit dem der Vater hinter ihm aufs Bett stürzte“ (*DU* S. [60], Z. 21)? Eine *Räuber*-Geschichte, in der Kafkas Georg beides wäre: Schillers Franz und Schillers Karl? In der, was dem Vater durch die List des Sohnes geraubt, abgelistet wird, eben dieser wäre: Georg, der Sohn – „mein Früchtchen“ (*DU* S. [56], Z. 6)? Eine Geschichte also, in der ein Emanzipationsprozess in ein Durchbruchsgeschehen münden würde?

Diesen Versuch zu unternehmen hieß aber nichts anderes, als die Konfrontation mit der Gestalt des ‚inneren Vaters‘ zu suchen. Dass es ohne ihn nicht gehen würde, dass Georg ihn geradezu ‚brauchte‘, hat drei Gründe. Erstens hat Kafka in einer etwas rätselhaften Formulierung ja geschrieben, dass der ‚Freund‘ „kaum eine wirkliche Person“ und er „vielleicht“ „eher das“ vertrete, was „dem Vater und Georg gemeinsam ist [...], der perspektivische Wechsel der Beziehungen zwischen Vater und Sohn“ (*Briefe 1913-1914*, S. [205] Z. 12-15; Müller 94), so dass die ganze „Geschichte ... vielleicht ein Rundgang um Vater und Sohn“ (ebd., Z. 13f.) sei. Das ‚Gemeinsame‘ im inneren „Rundgang“ dieser Erzählung um Vater und Sohn war indes nicht nur die Konfliktgestalt des familienöffentlich inszenierten und damit innerfamilial, im „Wechsel der Beziehungen zwischen Vater und Sohn“ *umstrittenen* Schreiben Kafkas, sondern war vor allem das ‚Schreiben mit schlechtem Gewissen‘, dessen enger ‚Freund‘, nicht verwunderlich, weil von ihm befeuert, der ‚innere Vater‘ war. Zweitens musste Georg die Auseinandersetzung suchen, weil Kafka für die *ausschließliche* Hinwendung zum Schreiben überhaupt, nicht bloß zum zeitweisen Schreiben ohne schlechtes Gewissen, den Sieg über die Gegenmacht des ‚inneren Vaters‘ erlangen musste. Dass dieser (‚innere‘) Vater nach eigener Aussage in viel engerem Kontakt mit dem Petersburger Freund stand als Georg selbst, hieß ja nur, dass dieser einen Zugang zum ‚inneren Ausland‘ des Schreibens blockierte,

---

Einstellung zur Verlobung und somit zum Erwachsenensein aus.“ (Ebd.) Der hier vorliegenden Rekonstruktion zufolge verhält es sich anders. Georg erwägt den Entschluss (zur Heirat!) hinsichtlich der daraus folgenden Konsequenzen durchaus in voller Ernsthaftigkeit – aber eben nur probeweise.

den in Zukunft ein Anderes in Georg einnehmen sollte: das Begehren der Kunst. Und drittens wurde dieser Vater gebraucht, weil für die Verurteilung Georgs das „Schreckbild“ (Kafka) einer furchtgebietenden paternalen Autorität als eines jener „gräßlichen Bilder von Strafgerichten“ (Schiller) aufgerichtet werden musste, gegen deren Wahrspruch jeder Widerstand erkennbar zwecklos war.<sup>8</sup> Tod durch Ertrinken im Schreibstrom? Na klar.

Soweit also der Plan. Deutlich wird damit: Wenn der Brief Georg Bendemanns anfangs gar nicht dazu bestimmt gewesen war, eine wirkliche Kommunikation mit dem Freund aufzunehmen, von dem, begünstigt durch seinen geschäftlichen Aufstieg, er in der Vergangenheit sich zunehmend entfremdet hatte, so war doch damit ein Prozess in Gang gebracht worden, der dem Ganzen unversehens eine völlig andere, der Absicht auf ein ‚verbürgerlichtes‘ Leben radikal entgegengesetzte Wendung gegeben hatte. Plötzlich sah Georg sich dazu veranlasst, den „Part der Normabweichung“ (Schmidt 207) zu ergreifen, den bisher der Petersburger Freund auf sich genommen hatte. Und das wiederum konnte ein lebhaftes Interesse seines Autors an Schillers *Räubern* darum begründen, weil dieser den „Part der Normabweichung“ dort ja gleich zweifach besetzt hatte: mit Franz *und* Karl. Sie füllten ihn allerdings auf unterschiedliche Weise aus. Beide agierten als Exponenten der „auf Destabilisierung hinauslaufenden Subversion“ (Schmidt 105) der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung, deren Zeuge anlässlich der revolutionären Unruhen in Russland auch der Petersburger Freund geworden war. Während aber Karl Moor als Chef einer Räuberbande in den „böhmische[n] Wälder[n]“ (*DR I/3*, S. 32, Z. 5; *I/7*, S. 159, Z. 36) Hand an die *äußere* Zerstörung der gesellschaftlichen Ordnung legte, um schließlich zu erkennen, dass „zwey Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden“ (*DR V/2*, S. 135, Z. 4f., im Orig. gesperrt; in der Fassung des *Trauerspiels* gestrichen), arbeitete Franz Moor zielstrebig an der *inneren* Zerstörung dieses „ganzen Baus der sittlichen Welt“, und zwar nicht bloß mit solch „zugesoffen[en]“ Behauptungen wie „Es ist kein Gott!“ (*DR V/1*, S. 121, Z. 6; in der Fassung des *Trauerspiels* gestrichen), sondern als kalter Strategie eines ‚Willens zur Macht‘ („Weg dann mit dieser lästigen Larve von Sanftmuth und Tugend! Nun sollt ihr den nackten Franz sehen, und euch entsetzen!“ [*DR II/2*, S. 52 Z. 30f.; in der Fassung des *Trauerspiels* gestrichen]), dem gerade als dem „nakte[n] Franz“ das Manipulative

<sup>8</sup> Dieser Aufbau einer Drohkulisse durch die angstbeherrschte Vorstellungskraft ist ein bei Kafka wiederholt anzutreffender Vorgang, beispielhaft dargestellt in der Gestalt des Türhüters an der Schwelle zum ‚Gesetz‘ im *Proceß*-Roman (Pittrof 104f.).

zur zweiten Natur geworden war. Nicht anders verhielt es sich aber mit Georg, der als der ‚ungehorsame Sohn‘ nur dann Erfolg haben würde, wenn er als der ‚gehorsame Sohn‘ – der, der seine „liebe[n] Eltern ... *doch immer*“, das heißt bis in den Tod hinein, „geliebt“ zu haben erklärte – das *von ihm selbst erwirkte* Urteil des Vaters *an sich selbst vollstrecken können* würde. Fürwahr (so Schillers Karl): „So liebte kein Sohn!“ Georg entdeckte mithin im Kampf mit dem ‚inneren Vater‘ den Schillerschen Franz in und für sich. Und das wiederum begründete dessen Anziehungskraft für Kafkas Franz: die Attraktivität der Identifikation mit dem Verworfenen. Schillers Franz, Kafkas Georg, Kafkas Franz: was sie nach der Überzeugung Kafkas allesamt gemeinsam hatten, war dieses, dass ihnen das Manipulative und Scheinhafte, das Unauthentische, Unaufrichtige und Schauspielerhafte ihres Lebens, kurz: der ‚Wille zur Macht‘ zur zweiten Natur geworden war, und zwar selbst dort, wo sie ein „Leben im Wahren“<sup>9</sup> erstrebten. Darin sah Kafka selbst das Repräsentative seiner geschichtlichen Existenz.<sup>10</sup>

Dass also sogar das Bemühen um eine authentische Daseinsform seine Verwirklichung über den Weg der Verstellung nehmen muss, zu der das Ausstellen der eigenen Schlechtigkeit und inneren Schwäche gehört, definiert die von Georg Bendemann in der Konfrontation mit dem ‚inneren Vater‘ verfolgte Strategie, die im Mittelteil der Erzählung entfaltet wird; dass sich in dieses Unwahre ihres Daseins aber Väter und Söhne teilen, begründet deren Erfolg. Denn das Vätern und Söhnen gemeinsame „Komödiant“ entum (DU, S. [58], Z. 1), bei dem das endlich zum Fall ‚gereifte‘ (DU, S. [60], Z. 6) Sohnes-„Früchtchen“ (DU, S. [56], Z. 6) nicht weit vom redensartlichen Eltern-Stamm fällt<sup>11</sup>, dem Vater zufolge „gelb zum Wegwerfen“ (DU, S. [60], Z. 9f.), schwächt nicht nur die Söhne, die sich „fast zerstreut“ (DU, S. [57], Z. 2), d.h. am Rande ihrer Fassungskraft, und „von oben herab überrascht“ (DU, S. [57], Z. 20f.) zeigen (denn die Stimme des autoritätsfixiert schlechten Gewissens kommt immer ‚von oben herab‘), die also die typische Symptomatik des Ich-Zerfalls<sup>12</sup> zur Schau tragen, so dass sie „immerfort . . . alles“ vergessen zu haben scheinen (DU, S. [59], Z. 6) und

<sup>9</sup> Zur maßstäblichen Bedeutung dieser Formel für Kafkas eigene Beurteilung seiner Existenz – eine Wendung aus den *Souvenirs intimes* Caroline Commanvilles, einer Nichte Flauberts – vgl. Binder 319; auch Pittrof 17.

<sup>10</sup> „Kafka unterstreicht nicht nur seine Nähe zu seiner Zeit, sondern betont auch, daß diese Nähe vorwiegend im Negativen besteht, in seiner eigenen menschlichen Schwäche, die für das Negative seiner Zeit stellvertretend ist.“ (Gray 16f.)

<sup>11</sup> Die bedeutungstiftende Anspielung auf diese Redewendung hat Gray (35) entdeckt.

<sup>12</sup> Detailliert erarbeitet und zusammengestellt bei Neymeyr 2004 und 2010, dort 98-100.

ernstlich zu unterliegen drohen. Dieses Vatertheater schwächt auch den alten Bendemann. Gewiss, anfänglich ist er ein Virtuose der Schmierkomödie; seine Paraderolle: der Protagonist in der „Tragödie vom verlorenen Vater“ (Borchmeyer), eine bei Schiller selbst angelegte Schiller-Parodie, in der der „absolute Vater“<sup>13</sup> als Witzfigur und Jammergestalt auftritt: in schmutziger Unterwäsche, zum Säugling an der gesäugelten Sohnesbrust verkümmert (*DU* S. [55], Z. 10), ausgestattet mit einer Narbe auf seinem Oberschenkel (*DU* S. [57], Z. 7f.), der keine Amme<sup>14</sup> einen Blick schenkt und schon gar keine Amalia, die doch sonst jede „Schmerz-Erinnerung“ (*DR*, II/2, S. 50, Z. 33; gestrichen in der *Trauerspiel*-Fassung) aus dem Gedächtnis des alten Moor getilgt zu wissen wünscht! Aber eben da, wo er diese Paraderolle des „Jammer[s] des [V]erlassenen“ (*DR* II/2, S. 51, Z. 25; in der *Trauerspiel*-Fassung gestrichen) gegen die andere jenes so genannten „absoluten Vaters“ vertauscht, den seinen Worten zufolge „glücklicherweise niemand lehren [muss], den Sohn zu durchschauen“ (*DU* S. [56], Z. 15f.), erweist sich dieser nur vermeintlich als „vor Einsicht“ „strahlend“ (*DU* S. [57], Z. 16); tatsächlich aber als ein dumm-stolzer, von seiner Einsichtslosigkeit bis zur Verblödung verblendeter Vater. Es ist doch völlig klar, warum er nach der Verhängung des Todesurteils über Georg mit einem „Schlag ... aufs Bett“ zurückstürzt (*DU*, S. [60], Z. 22): Dadurch, dass er Georg aus dem häuslichen Bezirk verbannt, hat er sich seiner väterlichen Gewalt selbst beraubt. – Im Übrigen lässt diese Konfrontation mit dem ‚inneren Vater‘ sich auch so verdeutlichen, dass Georg Bendemann in einem Akt der prüfenden Selbsterforschung in ihr sich selbst als derjenige begegnet, der im Alter so aussehen würde wie sein Vater, wenn er nicht eine andere Lebensbahn betreten würde. Aus der Reihe der Doppelgängergestalten, auf die Kafkas Erzählverfahren zurückgespiegelt worden ist, wäre das die *Dorian Gray*-Figuration, in der die Gestalt im Bilde altert. Georgs Urteil über dieses antizipierte Altersbild seiner selbst: Einfach widerlich – und ein Grund mehr, dem Urteilsspruch des Vaters zu folgen, um diesem zu entgehen und damit ein anderer zu werden als er. –

<sup>13</sup> Als solchen, „unerreichbar in seiner Ferne, unentrinnbar in seiner Gegenwärtigkeit“, hat die Gestalt des Vaters bei Kafka seinerzeit Hans Blumenberg identifiziert, 1952 in einem Zeitungsartikel und 1953 in einem im *Hochland* erschienenen Aufsatz (Blumenberg 110) – Blumenberg zufolge eine Gestalt des modernen Transzendenzverlusts: „Das Schicksal einer Epoche, deren Bezug zum Absoluten sich an den überlieferten Gehalten nicht mehr erfüllen zu können scheint, hat hier einen exemplarischen menschlichen Ausdruck gefunden. Wo sonst die Leere des Absoluten mit politischen, ästhetischen, erotischen Symbolen ‚besetzt‘ wird, steht hier der ‚riesige Mann‘ als Platzhalter der Transzendenz.“ (Ebd., 114.)

<sup>14</sup> Vgl. Homers *Odyssee*, XIX, 392.

Nicht anders als Schiller in den *Räubern* hatte mithin auch Kafka in seinem *Urteil* eine „Fülle ineinandergedrungener Realitäten“ (DR, S. 5, Z. 14), hier indes zur Entfaltung eines komplexen inneren Geschehens, zu organisieren. Spätestens mit der am 24. 10. 1912 brieflich angekündigten Widmung der Druckfassung der Erzählung „für Fräulein Felice B.“ (*Briefe an Felice* 53; Müller 87) aber wuchs dem Text eine zusätzliche Bedeutungsdimension zu, in der ihm über diesen Charakter einer verdeckten Selbstanalyse hinaus eine Mitteilungsrichtung, ein Modus der Kommunikation und eine Botschaft zugewiesen wurde. Wer das Laster „stürzen“ wolle, hatte Schiller vom Dichter als einem „Menschenmaler“ (DR, S. 5, Z. 28 u. Z. 21f.) anlässlich seines Stücks geschrieben, müsse „augenblicklich seine nächtlichen Labyrinth durchwandern“ (DR, S. 5, Z. 31f.) und sich in „Empfindungen hineinzuzwingen wissen, unter deren Widernatürlichkeit sich seine Seele sträubt“ (DR, S. 5, Z. 31f.). Von solchem Sträuben lesen wir bei Kafka nichts, allenfalls von „leichten Herzschmerzen“ (*Tagebücher* S. [461], Z. 5; Müller 84) und einem „Sichstrecken vor dem Dienstmädchen“ (*Tagebücher* S. [461], Z. 7f.; Müller ebd.). Aber „nächtliche Labyrinth“ durchwanderte im Schreiben dieser Erzählung auch er, und er bediente sich dabei eines erzählerischen Modus der indirekten Mitteilung, zu deren Adressatin, ohne dass er oder dass sie davon gewusst hätte, Felice Bauer erwählt wurde. Am 13. August 1912 war er ihr zum ersten Mal begegnet, am 20. September schreibt er ihr den ersten Brief, zwei Tage später die Erzählung. Dass vieles in diesem Text auf den Schreiber und Felice verweist, wird in aller Deutlichkeit Kafka erst am 11. Februar 1913 „[a]nlässlich der Korrektur des ‚Urteils‘“ für dessen Erstdruck in Max Brods *Arkadia* bewusst, als er „alle Beziehungen auf[schreibt], die mir in der Geschichte klar geworden sind, soweit ich sie gegenwärtig habe“ (*Tagebücher* S. [491] Z. 1-3; Müller 89). Dass er darüber hinaus aber auch den Charakter einer, sowohl im Sinn des Konfidentiellen wie des Konspiratorischen, vertraulichen Mitteilung an Felice hat, wird nach der vorausgegangenen Widmung „für“ sie brieflich am 3. Juni 1913 bestätigt: *Nostra res agitur*, und nur wir beide, Franz und Felice, wissen, um welche Sache es sich dabei eigentlich handelt. Nämlich nicht um die Buchstabenspiele, die Kafka da mit der Adressatin treibt – „Georg hat soviel Buchstaben wie Franz ..., ‚Frieda‘ hat soviel Buchstaben wie Felice und auch den gleichen Anfangsbuchstaben, ‚Friede‘ und ‚Glück‘ liegen auch nah beisammen“ und so weiter (*Briefe* 1913-1914, S. [201], Z. 16 - Z. 30; Müller 93) –, sondern, „[u]nd nun sieh“ (ebd., Z. 21f.; Müller ebd.), besser noch: sieh hin, um folgendes. Erstens: Du

siehst, wie intensiv ich mich mit diesem Heiratsproblem beschäftige. Du hast hier eine Erzählung, die genau beschreibt, welche Gedanken, auch welche Phantasien und Ängste, mir dabei durch den Kopf gehen. Du siehst aber auch, worauf es letztlich hinausläuft: Vergiss die Heirat. Zweitens: Bin ich nicht wirklich ein ganz schönes „Früchtchen“ (*DU* S. [56], Z. 6)? Sieh in mir einen, der sich nichts daraus macht – oder sogar ein Vergnügen daraus sich macht, gar stolz darauf ist –, in seiner Phantasie den eigenen Vater zu hintergehen und zu manipulieren. Vater, Freund, Braut – wenn es ums Schreiben geht, bin ich bereit, alle über die Klinge springen zu lassen. „Diese Geschichte“ (*Tagebücher* S. [491] Z. 2; Müller 84) ist nach meinem Urteil schon gut, aber sowohl meinem wie vermutlich Deinem Dafürhalten nach auch ziemlich abstoßend. Ich hoffe, Du hältst das aus; wie das bei „Geschichte[n]“ eben so ist, die „mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herauskommen.“ (*Tagebücher* S. [491] Z. 4-6.; Müller 90) – Mit anderen Worten: Mit seiner Erzählung hatte Kafka bereits in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912 jenen anderen Brief an Felice geschrieben, in dem er ihr unter dem Datum des 16. Juni 1913 genau erklärte, warum er sich „für den menschlichen Verkehr verloren“ (*Briefe 1913-1914* S. [210] Z. 15f) und für eine Verheiratung gänzlich ungeeignet halte; in einer Gleichsinnigkeit von Brief und Erzählung, von der sich Felice umso mehr hätte überzeugen können, wenn ihr die „Folgerungen aus dem ‚Urteil‘ für meinen Fall“ bekannt geworden wären, die Kafka dann, zwei Monate, später am 14. August 1913 zog: „Ich verdanke die Geschichte auf Umwegen ihr [Felice, TP]. *Georg geht aber an der Braut zugrunde*“ (*Tagebücher* S. [574], Z. 15-17; Müller 95). Dies jedoch vertraute Kafka nicht Felice, sondern nur seinem Tagebuch an – wiederum in schöner Übereinstimmung mit Schillers Franz: „[D]ie Katastrophe dieser Tragi-Komödie überlaß mir!“ (*DR II/2*, S. 42, Z. 37f.; *II/2*, S. 165, Z. 2f.).

#### LITERATUR

- Beßlich, Barbara, und Dieter Martin, Hrsg. *‘Schöpferische Restauration’. Traditionsverhalten in der Literatur*. Ergon, 2014.
- Binder, Hartmut. „Leben und Persönlichkeit Franz Kafkas“. *Kafka-Handbuch* in zwei Bänden. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Hartmut Binder. Band 1: *Der Mensch und seine Zeit*, Kröner, 1979, S. 103-584.

- Blank, Herbert. *In Kafkas Bibliothek. Werke der Weltliteratur und Geschichte in der Edition, wie sie Kafka besaß oder kannte kommentiert mit Zitaten aus seinen Briefen und Tagebüchern*. Antiquariat Herbert Blank, 2001.
- Blumenberg, Hans. „Der absolute Vater“ [1953]. *Schriften zur Literatur 1945-1958*, hrsg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Suhrkamp, 2017, S. 109-114.
- Borchmeyer, Dieter. „Die Tragödie vom verlorenen Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung: Das Beispiel der *Räuber*“. *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, hrsg. von Hartmut Brandl, Aufbau-Verl., 1987, S. 160-184.
- Born, Jürgen. *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge*. Zusammengestellt unter Mitarbeit von Michael Antreter, John Waltraud und Jon Shepherd, S. Fischer, 1990.
- Büchmann, Georg. *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des Deutschen Volks*. Dritte umgearbeitete und vermehrte Auflage, Haude & Spener, 1866.
- Gray, Richard T. „Das Urteil.“ *Interpretationen. Franz Kafka Romane und Erzählungen*, hrsg. von Michael Müller, Reclam, 1994, S. 11-39.
- Gray, Richard T., et al. „Das Urteil.“ Richard T. Gray, Ruth V. Gross, Rolf J. Goebel und Clayton Koelb, *A Franz Kafka encyclopedia*, Greenwood Press, 2005, S. 276-279.
- Homer. *Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Mit einem Nachwort von Jochen Schmidt, Artemis & Winkler, 2001.
- Kafka, Franz. „Das Urteil.“ *Drucke zu Lebzeiten*. [Textband.], hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, S. Fischer, 1994, S. 41-61.
- Kafka, Franz. *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. (= KA)
- Kafka, Franz. „Die Verwandlung.“ *Drucke zu Lebzeiten*. [Textband.], hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, S. Fischer, 1994, S. 113-200. Franz Kafka. *Schriften Tagebücher Briefe*. (KA)
- Kafka, Franz. *Tagebücher*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. S. Fischer, 1990. Franz Kafka. *Schriften Tagebücher Briefe*. (KA)
- Kafka, Franz. *Briefe 1902-1924*, hrsg. von Max Brod, S. Fischer, 1958.
- Kafka, Franz. *Briefe 1913-1914*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, S. Fischer, 1999. (KA)
- Kafka, Franz. *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born, Fischer Taschenbuch Verlag, 1976.
- Kurz, Gerhard: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*. J. B. Metzler, 1980.
- Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. 3. Aufl. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.
- Müller, Michael. *Franz Kafka, Das Urteil. Erläuterungen und Dokumente*. Reclam, 2010.
- Neymeyr, Barbara. *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“*. Universitätsverlag Winter, 2004.
- Neymeyr, Barbara. „Beschreibung eines Kampfes“. *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs, J.B. Metzler, 2010, S. 91-102.
- Pittrof, Thomas. *Franz Kafka, Der Proceß*. Schroedel, 2010.
- Ritzer, Monika. „Das Urteil“. *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs, J.B. Metzler, 2010, S. 152-163.

- Schiller, Friedrich. *Die Räuber*, hrsg. von Herbert Stubenrauch. Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe 1953, Schillers Werke Nationalausgabe, Böhlau, 1998. (= NA Bd. 3).
- Schiller, Friedrich. „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ *Philosophische Schriften*. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese, Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, S. 87-100. (= NA Bd. 20).
- Schiller, Friedrich. „Die Räuber. Der Autor an das Publikum.“ *Vermischte Schriften*. Hrsg. von Herbert Meyer. 2. Auflage, erweiterter fotomechanischer Nachdr. der Ausgabe 1958, Hermann Böhlau Nachfolger, 1991, S. 88. (= NA Bd. 22).
- Schmidt, Jochen: „Nietzsches *Wille zur Macht* bei Kafka“. *Nietzsches Gesamtwerk und der Nietzsche-Kult. Eine historische Kritik*. de Gruyter, 2016, S. 95-110.
- Sokel, Walter H. *Franz Kafka – Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. Albert Langen, Georg Müller, 1965.

„TEŻ NAZYWAM SIĘ FRANZ, NIEZBYT TO ODLEGŁE OD KANALII,  
JUŻ PRAWIE SIĘ DO TEGO PRZEKONAŁEM”.  
NIEZNANY PRZYPADEK ODNIESIENIA DO TRADYCJI  
W KLASYCZNYM MODERNIZMIE.  
ZBÓJCY SCHILLERA (1781) I WYROK (1912) KAFKI

Streszczenie

W lecie 2020 r. zmarł Jochen Schmidt (ur. 1938), jeden z najwybitniejszych niemieckich germanistów. Zastąpił dzięki studiom nad twórczością Hölderlina, Kleista, Goethego i Musila. Jego wielokrotnie wznawiana, dwutomowa *Historia Geniuszu (Geschichte des Genie-Gedankens)* była impulsem do powstania obszernego komentarza do dzieł zebranych Nietzschego. Do tej pory zwykle pomijano fakt, że jego ostatnia książka, będąca rozrachunkiem z kultem Nietzschego i jego *Wolą mocy (Wille zur Macht)*, zawiera rozdział poświęcony Kafce (Schmidt 95-100). Schmidt odsłania w nim ślady *Woli mocy* w opowiadaniu *Wyrok (Das Urteil)*. W swojej analizie walki między ojcem i synem dostarcza jednak niezbyt przekonującej wykładni postaci ojca jako figuracji, która spełnia funkcję „preegzystencjalną” i nadrzędną w stosunku do Georga Bendemanna. Niniejszy artykuł odnosi się wprawdzie do starszych badań na twórczość Kafki, otwiera jednak zupełnie nową perspektywę. Po raz pierwszy dramat Schillera *Zbójcy (Die Räuber)* został tu potraktowany jako pretekst dla opowiadania Kafki, a jego sens jest interpretowany jako koherentne przedstawienie wewnętrznej symulacji procesu emancypacji.

**Słowa kluczowe:** praktyki intertekstualne Kafki; *Zbójcy* F. Schillera; *Wyrok* F. Kafki; Jochen Schmidt.



“THUS, MY NAME IS FRANZ, WHICH READILY EVOKES A SCOUNDREL;  
AT THE MOMENT IT ALMOST STRIKES EVEN ME THAT WAY”.  
AN UNKNOWN REFERENCE TO TRADITION IN CLASSICAL MODERNISM:  
SCHILLER’S *THE ROBBERS* (1781) AND KAFKA’S *THE TRIAL* (1912)

#### S u m m a r y

In the summer of 2020, Jochen Schmidt (born 1938), one of the most prominent Germans in the field of German studies, passed away. He became famous thanks to his studies on the works of Hölderlin, Kleist, Goethe and Musil. His two-volume work *The History of Genius Thought* (*Geschichte des Genie-Gedankens*) was reissued many times and became the inspiration for a comprehensive commentary on Nietzsche’s collected works. Until now, it has generally been overlooked that his last book, which deals with the cult of Nietzsche and his work *The Will to Power* (*Wille zur Macht*), also contains a chapter dedicated to Kafka (Schmidt 2016, 95-100). In this, Schmidt reveals the traces of The Will to Power in the story *The Trial* (*Das Urteil*). In his analysis of the struggle between the father and the son, however, he does not provide a very convincing interpretation of the father figure as a figuration which fulfils its ‘pre-exentialist’ and superior function in relation to Georg Bendemann. This article refers to older studies on Kafka’s work, yet also opens up a completely new perspective. For the first time ever, Schiller’s drama *The Robbers* (*Die Räuber*) is treated here as pre-text for Kafka’s story, and its meaning is interpreted as a coherent representation of the internal simulation of the process of emancipation.

**Keywords:** Kafka’s intertextual practices; Schiller’s *The Robbers*; Kafka’s *The Trial*; Jochen Schmidt.